



HAL
open science

Les Goncourt auteurs dramatiques : édition électronique du théâtre des Goncourt

Dorra Bassi Abdelmoumen

► **To cite this version:**

Dorra Bassi Abdelmoumen. Les Goncourt auteurs dramatiques : édition électronique du théâtre des Goncourt. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030020 . tel-01335072

HAL Id: tel-01335072

<https://theses.hal.science/tel-01335072>

Submitted on 21 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle

Ecole doctorale : ED 120 : « Littérature française et comparée »

Thèse pour obtenir le grade de docteur en

Littérature française et comparée

Présentée et soutenue par

Dorra BASSI ABDELMOUMEN

Le 28 janvier 2013

Les Goncourt auteurs dramatiques :

Édition électronique du théâtre des Goncourt

THESE DIRIGEE PAR M. LE PROFESSEUR : HENRI BÉHAR

JURY :

Monsieur le Professeur **Henri BÉHAR**

Monsieur le Professeur **Michel BERNARD**

Monsieur le Professeur **Jean-Louis CABANÈS**

Monsieur le Professeur **Mohamed KHLIFI**

Titre : Les Goncourt auteurs dramatiques : édition électronique du théâtre des Goncourt

Mots clés en français

Goncourt, Edmond de (1822-1896)

Goncourt, Jules de (1830-1870)

théâtre

Naturalisme

édition électronique

réception

Résumé

« Pour arriver, voyez-vous, il n'y a que le théâtre... ». C'est ce conseil, adressé par Janin aux frères Goncourt en décembre 1851, qui oriente rapidement ces jeunes écrivains vers le chemin épineux du théâtre et de la mise en scène. *Le Journal* des Goncourt raconte durant quarante-cinq ans la relation tumultueuse des écrivains d'*Henriette Maréchal* avec la scène. Néanmoins, l'œuvre dramatique d'Edmond et de Jules de Goncourt est très peu étudiée et attire rarement les éditeurs. En témoigne l'absence de toute édition moderne de cette œuvre. Ce travail propose une édition électronique de quatre pièces écrites par les Goncourt : deux pièces originales signées par les eux frères : *Henriette Maréchal* (1865) et *La Patrie en Danger* (1889) et deux adaptations de romans réalisées par Edmond de Goncourt : *Germinie Lacerteux* (1888) et *Manette Salomon* (1896). Il s'agit à la fois d'une édition critique enrichie par des notes et des fiches thématiques, lexicales et biographiques, d'un espace interactif où les chercheurs pourraient à la fois puiser des ressources relatives à l'expérience dramatique des frères Goncourt et compléter les notes et textes annexés à cette édition, et enfin d'une illustration de l'apport des nouvelles technologies à l'édition et à l'étude des textes littéraires. La recherche témoigne d'une expérience d'exploration assistée par ordinateur d'un corpus littéraire et d'une réflexion sur la particularité et les limites d'une telle expérience.

Title: *The Goncourt, dramatist writers: An Electronic Edition of the Goncourt Drama*

Keywords: Drama, naturalism, electronic edition, reception

Abstract :

"To succeed there is only drama ...» This is how Janin advice the Goncourt brothers in December 1851, which quickly directs these young writers to the tricky path of theater and drama. The Journal des Goncourt tells for forty-five years the tumultuous relation of the writers of Henriette Maréchal with the stage. However, the drama of Edmond and Jules de Goncourt is little studied and rarely attracts editors. The absence of any modern edition of their work is a proof to that. This work suggests an electronic version of four plays written by the Goncourt: two original works signed by the brothers themselves: Henriette Maréchal (1865) and La Patrie en Danger (1889) and two adaptations of novels by Edmond de Goncourt: Germinie Lacerteux (1888) and Manette Salomon (1896)..

It is both a critical edition enriched by notes and fact sheets, lexical and biographical. That is an interactive space where researchers could both draw resources for the dramatic experience of the Goncourt brothers and complete texts and notes attached to this issue, and finally an illustration of the contribution of new technologies to the edition and study of literary texts.

It is a computer-based research of a literary corpus and a reflection on the particularity and the limits of such an experiment.

REMERCIEMENTS

Au seuil de ce travail, fruit d'une réflexion ancienne qui a connu plusieurs interruptions, je voudrais exprimer mon infinie gratitude à mon Professeur Monsieur Henri Béhar, sans qui ce travail n'aurait jamais pu aboutir.

J'adresse mes sincères remerciements à messieurs les membres de jury qui ont bien voulu lire et examiner ce travail.

Ma vive reconnaissance va à deux équipes de recherche qui ont bien voulu, à chaque étape, porter toute l'aide nécessaire à ce travail : Je tiens à remercier principalement les membres de l'équipe Hubert de Phalèse et principalement Messieurs Michel Bernard et Jean-Pierre Goldeinstein qui ont été à l'écoute de mes inquiétudes méthodiques, Pascal Mouglin et Francis Kierszenbaum qui m'ont initié aux méthodes informatiques, ainsi qu'à l'équipe du séminaire Goncourt qui a encouragé cette réflexion en m'ouvrant grandes les portes de son séminaire et qui m'a permis ainsi de me familiariser avec le monde goncourtien.

Je ne peux m'arrêter sans remercier tous mes professeurs et collègues à l'Université de Tunis et à l'Université de Jendouba qui par leur aide et soutien m'ont permis de tenir l'équilibre instable de l'enseignant chercheur.

Ma profonde reconnaissance va à ma sœur Sonia et à mes amies Amel, Ramla Sihem et Yosr qui, par leurs encouragements, leur disponibilité, leur patience et leur aide, ont fait chacune de son côté et à sa manière pour que cette recherche arrive à sa fin.

Je remercie mon mari Tijani pour son soutien tant moral que financier.

Je dédie enfin ce travail à mes parents : ceux qui m'ont appris à aller très loin et à ne jamais m'arrêter en cours de route, ceux qui ont cru en moi jusqu'au bout, ainsi qu'à mes filles Sana et Nour.

Je ne saurais terminer sans rendre hommage à la mémoire de Feu Ahmed Tebaï qui m'a offert mon premier livre et qui, en me voyant encore enfant m'avait prédit une belle carrière d'enseignante.

Puisse chacun reconnaître dans ce travail, ses stimulantes et précieuses suggestions.

TABLE DES MATIERES

<i>Remerciements</i>	4
<i>Table des matières</i>	5
<i>Introduction : Les Goncourt auteurs dramatiques : édition électronique du théâtre des Goncourt</i>	12
<i>Première partie</i> :.....	23
<i>l'édition électronique des textes littéraires</i>	23
Chapitre premier : Quelques définitions et repères historiques	24
1. L'Édition critique	26
1.1. L'édition génétique	26
1.1.1. Principes de la critique génétique	27
1.1.2. Problèmes de l'édition papier	27
1.1.3. Informatisation de la critique génétique	28
1.1.3.1. Restituer le manuscrit ancien.....	28
1.1.3.2. «Lire le manuscrit moderne ».	31
1.1.3.3. L'édition génétique et l'hypertexte.....	32
1.2. L'Édition critique	34
1.2.1. Qu'est-ce qu'une édition critique ?.....	34
1.2.2. Problèmes de l'édition papier	35
1.2.3. Avantages de l'édition électronique:	36
2. Édition et informatique.	37
2.1. Quelques repères historiques.....	37
2.1.1. Les fondements de la notion d'hypertexte	37
2.1.2. Histoire de l'hypertexte.	40
2.1.2.1. Naissance de l'hypertexte.....	40
2.1.2.2. Le domaine français.....	42
2.1.2.3. Hypertexte et Internet	42
2.2. Problèmes de terminologie.....	43
2.2.1. Hypertexte	43
2.2.1.1. La non séquentialité.....	44
2.2.1.2. La liberté.....	46
2.2.1.3. L'exhaustivité.	47
2.2.2. Hypermédia, multimédia.	49

2.2.3. Notions liées à l'hypertexte	49
2.3. Domaines d'application	50
2.3.1. Les débuts et les domaines prometteurs	51
2.3.2. Le domaine littéraire.....	53
2.3.2.1. Place de l'hypertexte dans l'histoire de la critique littéraire :.....	53
2.3.2.2. Les réactions.....	54
2.3.2.3. Les publications.....	55
2.3.3. Éditions micro-informatiques de textes littéraires	56
2.3.3.1. Deux exemples.	56
2.3.3.2. Les Méga textes	60
2.3.3.3. Hypertextes littéraires et fiction narrative.....	62

Chapitre second : Les raisons d'être d'une édition électronique 64

1. Justifier les choix	64
1.1. Pourquoi un Cédérom ?.....	65
1.2. Pourquoi les Goncourt ?.....	66
1.3. Pourquoi le théâtre ?.....	67
1.4. Pourquoi ce corpus ?.....	68
2. L'édition des Goncourt : état des lieux	69
1.1. Les éditions « papier »	70
1.1.1. Statut particulier des manuscrits : variantes et brouillons.....	70
1.1.2. Rôle de l'Académie Goncourt	71
1.1.3. Les Grands absents	72
1.1.4. Le Retour à la mode.....	72
1.2. Les éditions électroniques	73
1.2.1. les Goncourt sur le web	73
1.2.1.1. Les textes.....	73
1.2.1.2. Les sites consacrés aux Goncourt	77
1.2.1.3. Les sites évoquant les Goncourt	78
1.2.2. Bibliopolis et l'édition électronique des œuvres romanesques	78

Chapitre troisième : Public concerné..... 84

1. Taxonomie des publics.....	84
1.1. Le Public	85
1.1.1. Caractéristiques du public.....	85
1.1.1.1. Ses acquis : ce qu'il sait déjà	85
1.1.1.2. Les besoins du public	85
1.1.1.3. Les attentes du public	86
1.1.2. Les publics.....	86
1.1.2.1. Le grand public	87
1.1.2.2. Le public scolaire.....	87

1.1.2.3. Le public universitaire et spécialiste.....	88
1.2. L'édition.....	88
1.2.1. Caractéristiques de l'édition.....	88
1.2.1.1. Le texte	88
1.2.1.2. Les documents annexes	89
1.2.1.3. Le support	89
1.2.2. A chaque public son édition	90
1.2.2.1. Le grand public	90
1.2.2.2. Le public scolaire.....	90
1.2.2.3. Le public universitaire ou spécialisé.....	91
2. Public de cette édition	92
2.1. Caractéristiques du public	93
2.1.1. <i>Une connaissance de la langue</i> :	94
2.1.2. <i>Une connaissance des conditions sociales et politiques dans lesquels est produit le texte.</i> 94	
2.1.3. <i>Une connaissance du patrimoine culturel et civilisationnel</i>	95
2.2. Caractéristiques de l'édition offerte	97
2.2.1. Le texte	97
2.2.2. Le dossier documentaire	97
2.2.2.1. Une large mise en contexte de l'œuvre.....	97
2.3.2.2. Un ensemble de documents annexes	98
2.3.2.3. Une bibliographie	98
2.3.2.4. Une biographie	98
2.3.2.5. Les notes, glossaire et différents dictionnaires	98
2.3.2.6. Fiches thématiques, index et données statistiques	100
2.3.3. Le support.....	100
<i>Deuxième partie</i> :	102
<i>Présentation et exploration du</i>.....	102
<i>céderom</i>.....	102
Chapitre premier : Présentation	103
1. Le support	103
2. Le contenu.....	103
2.1. Le Texte	103
2.1.1. Corpus	103
2.1.2. Le texte des deux romans	105
2.1.3. Éditions choisies	106
2.2. Le paratexte.....	106
2.2.1. Préfaces et manifestes littéraires.....	107

2.2.1.1.	Histoire de la Pièce	107
2.2.1.2.	Préface à Henriette Maréchal de 1885	108
2.2.1.3.	La Préface au Théâtre	108
2.2.1.4.	Préface de la première édition de la Patrie en danger	109
2.2.1.5.	Préface à Germinie Lacerteux.....	109
2.2.1.6.	Deuxième préface de Germinie Lacerteux	110
2.2.1.7.	La Préface de Manette Salomon	110
2.2.2.	Préfaces des romans.....	111
2.2.3.	Extraits du Journal.....	111
2.2.4.	Extraits de quelques romans ou de la correspondance.....	113
2.2.5.	Textes contemporains	113
2.2.5.1.	Dossier de presse	113
2.2.5.2.	Correspondance et autres extraits	114
2.2.6.	Nos commentaires	115
2.2.6.1.	Les notes linguistiques.....	116
2.2.6.2.	Les dictionnaires des noms propres	120
2.2.6.3.	Des notes ponctuelles et liens	120
3.	Des fiches	121
2.2.7.	L'album	121
2.2.8.	La bibliographie.....	121
2.2.9	Une chronologie	122
3.	La conception et le système de navigation.....	126
3.1.	Les principes	126
3.1.1.	Clarté	126
3.1.2.	Liberté	127
3.1.3.	Hypertextualité	128
3.2.	Les trois axes de navigation	128
3.2.1.	La barre horizontale.....	128
3.2.2.	La barre verticale	128
3.2.3.	Le texte	129
3.3.	Les deux grands volets de lecture	130
Chapitre second : Exemples d'exploitations du cédérom		132
1.	Situer l'œuvre dans son contexte	137
1.1.	Le théâtre à l'époque naturaliste	137
1.1.1.	Zola, Antoine et les adaptations du naturalisme à la scène.....	138
1.1.2.	Place du théâtre.....	139
1.1.3.	Zola et le « Naturalisme au théâtre »	149
1.1.4.	Antoine et l'avènement de la mise en scène	151
1.2.	Les Goncourt et le théâtre	153

1.2.1.	Sources	153
1.2.2.	Attributs	153
1.2.2.1.	Récits des aventures et mésaventures avec le quatrième art.	153
1.2.2.2.	L'actualité théâtrale	155
1.2.2.3.	Le théâtre : espace de mondanité	156
1.2.3.	Évolution de la pensée goncourtienne	156
1.2.3.1.	« Pour arriver, il n'y a que le théâtre »	157
1.2.3.2.	Or, le théâtre est un genre mineur	158
1.2.3.3.	Un théâtre naturaliste est impossible	159
1.2.3.4.	Il est peut-être possible	161
2.	L'écriture artiste	163
2.1.	Une notion goncourtienne	163
2.1.1.	Une attitude	164
2.1.2.	Une méthode	165
2.1.2.1.	Voir	165
2.1.2.2.	Sentir	166
2.1.2.3.	Exprimer	166
2.1.3.	Des procédés	167
2.1.3.1.	Au niveau du mot ou du vocabulaire	167
2.1.3.2.	Au niveau de la phrase ou de la syntaxe	167
2.1.3.3.	Au niveau du texte ou du style	168
2.2.	Une langue nouvelle	169
2.2.1.	Liens externes	170
2.2.1.1.	Par rapport au théâtre de l'époque	170
2.2.1.2.	Par rapport aux romans	172
2.2.2.	Liens internes	172
2.2.3.	Étude du vocabulaire	174
2.2.3.1.	Les mots difficiles	174
2.2.3.2.	L'argot	177
2.3.	Une structure nouvelle	182
2.3.1.	Le théâtre de l'époque	182
2.3.1.1.	Les genres	182
2.3.1.2.	Pièces et adaptations	186
2.3.2.	Le théâtre des Goncourt	186
2.3.2.1.	Au niveau de la structure,	187
2.3.2.2.	Dans le système des personnages :	187
3.	Etude thématique	189
3.1.	Les thèmes traités à l'époque	189
3.1.1.	D'après la BDHL	189
3.1.2.	D'après la critique	191

3.2.	Etude d'un thème : Ô Paris ! fichue cochonne de ville !.....	197
3.2.1.	Le Paris transformé.....	202
3.2.1.1.	La migration	202
3.2.1.2.	Paris et Province	205
3.2.1.3.	Autres thèmes à explorer	206
3.2.2.	Le Paris mondain dans <i>Henriette Maréchal</i>	207
3.2.2.1.	Le prologue de TH Gautier	207
3.2.2.2.	La scène du Bal masqué.....	208
3.2.3.	Le Paris pauvre dans Germinie Lacerteux	210
3.2.3.1.	Cette aristocratie déchue	210
3.2.3.2.	Le carnaval des petits métiers	210
3.2.3.3.	L'hôpital.....	211
3.2.3.4.	Le bal de la Boule- Noire.....	212
4.	Réception du théâtre goncourtien.....	213
4.1.	Approche théorique et méthodique	214
4.1.1.	L'esthétique de la réception.....	214
4.1.1.1.	Les institutions littéraires.....	215
4.1.1.2.	L'horizon d'attente	218
4.1.1.3.	Décadence, modernité et littéarité de l'œuvre d'art.....	220
4.1.2.	Les outils utilisés	221
4.1.2.1.	La Bibliographie	222
4.1.2.2.	L'Histoire littéraire	225
4.1.2.3.	La Presse et le dossier documentaire	232
4.2.	Drôle de destinée.....	236
4.2.1.	Les périodes.....	236
4.2.2.	La gloire.....	236
4.2.3.	L'échec	238
	Dans la première partie du XX ^{ème} siècle.....	245
4.2.	Les cause d'une histoire tumultueuse.....	246
4.2.1.	L'esthétique des Goncourt n'est point théâtrale.....	246
4.2.2.	Le renouveau au théâtre n'est pas aisé.....	247
4.2.2.1.	Théâtre d'état	247
4.2.2.2.	Le pouvoir de la critique journalistique	247
4.2.2.3.	Le rôle du public.....	248
4.2.3.	L'histoire littéraire est sélective et parfois amnésique.....	249
	Conclusion.....	250
	Références bibliographiques.....	254
	Annexe 1 : les œuvres dramatiques du XIX^{ème} siècle dans FRANTEXT	273

<i>Annexe 2 : Liste des mémoires sur FRANTEXT.....</i>	<i>277</i>
<i>Index des noms propres</i>	<i>286</i>

INTRODUCTION

LES GONCOURT AUTEURS DRAMA- TIQUES : EDITION ELECTRONIQUE DU THEATRE DES GONCOURT

... au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner.

Umberto ECO, *Lector in Fabula*, 1985.

La question principale concernant l'utilité de l'informatique dans les études littéraires n'a plus de raison d'être posée. Problématique dépassée et supplantée par une autre problématique non moins intéressante: « Comment l'informatique peut-elle être utile ? ».

Or, cette question reste trop large. Il est impossible d'y répondre pour au moins deux raisons :

D'une part la diversité des domaines, où l'informatique peut intervenir, nous amène inévitablement à la spécialisation. L'ordinateur peut être plus ou moins utilisé dès les premières approches du texte (les catalogues des bibliothèques sont quasiment tous numérisés et consultables sur support informatique). Le chercheur en littérature est d'ailleurs presque obligé de manipuler différents logiciels de traitement de texte ou de gestion de bibliographies.

D'autre part, il nous semble inutile d'entamer aujourd'hui un bilan historique ou un exposé théorique de ce qu'a pu ou pourrait offrir l'ordinateur à l'homme de lettres ; des ouvrages de grande qualité ont d'ores et déjà vu le jour et restent d'actualité¹. La meilleure façon d'approcher ce sujet nous semble être l'étude d'un texte ou d'un corpus uniquement fondée sur l'utilisation de l'outil informatique. Nous tenterons donc de répondre à la question : Si nous livrions notre corpus à un ordinateur équipé de logiciels conçus par et pour les littéraires et si nous respections à la lettre les instructions fournies par ces concepteurs, obtiendrait-on les résultats escomptés ? Pourrait-on prétendre à l'obtention d'une étude critique complète² et homogène de notre corpus ?

Nous avons donc choisi un des domaines de l'étude littéraire que nous pouvons considérer à la fois comme un point de départ et un aboutissement : l'édition électronique du texte littéraire.

Les motivations ayant présidé au choix de notre démarche et à celui de la constitution de notre corpus seront amplement exposées dans le second chapitre de la première partie de ce travail. Il nous semble néanmoins nécessaire à ce stade de tenter de répondre à la question : pourquoi ce travail ?

L'édition critique : une nécessité scientifique

Si l'édition, comme nous l'avons avancé, constitue pour le texte le point de départ et d'aboutissement, il en est de même du rapport entre l'édition critique et la critique littéraire. Ce statut privilégié fait de cet objet à la fois une source d'engouement et de difficultés.

En effet, l'édition critique constitue le pendant des éditions de poche à un euro ; des opérations commerciales qui ne doivent pas nous scandaliser parce qu'elles ont un intérêt certain, mais qui demeurent insuffisantes.

¹ Pour ne citer que les ouvrages français dressant ce type de bilan, nous pouvons renvoyer à l'ouvrage d'Alain VUILLEMIN, *Informatique et Littérature (1950- 1990)*, Paris_ Genève, Éditions Champion _ Slatkine, 1990 et celui de Michel BERNERD, *Introduction aux études littéraires assistées par ordinateur*, PUF, coll. « écritures électroniques », 1999, 225 p.

² *Nous utilisons le terme « complète » tout en étant conscients de ses limites. Nous essayons en effet de parler d'une approche globale inspirée des différentes méthodes critiques (structurelle sociologique, thématique ou même génétique et du type utilisé pour l'élaboration de manuels scolaires (collection Bordas ou Profil d'une œuvre)*

Nous préférons à ces produits grand public, ceux que constituent les livres de poche plus classiques, fournis dans le cadre de collections et de maisons d'édition connues telles que (la collection Folio classique de Gallimard, Le Livre de Poche d'Albin Michel ou les textes intégraux de Flammarion). Ces éditions calquent dans leur contenu les éditions critiques savantes se suffisent, dans une certaine mesure, à elles-mêmes. Elles sont d'ailleurs souvent choisies comme éditions de référence pour les programmes scolaires et les concours nationaux¹.

Il faut dire que les éditeurs de ces collections, destinées, à l'origine à offrir à un large public des œuvres à bon marché, font appel aujourd'hui à de grands spécialistes. Chacune de ces éditions comprend le matériel critique nécessaire : un bon compte rendu du texte (choix d'une édition de référence, variantes, respect plus ou moins franc de la typographie...), une préface (établie souvent par un spécialiste de l'auteur ou de l'œuvre et constituant une sorte d'étude succincte de l'intrigue, de la thématique, du système des personnages et du style), un dossier documentaire (intégrant une biographie ou une chronologie ainsi que des éléments concernant la genèse et ou la réception de l'œuvre), une bibliographie (souvent extrêmement succincte) et un ensemble de notes.

On ne peut donc pas nier l'apport qu'offrent ces éditions, quand elles existent, au chercheur. La question qui se pose néanmoins concerne la bibliographie : que publie-t-on en poche ? Des succès de librairie (par exemple, le dernier Goncourt - il s'agit du prix, bien entendu), les grands classiques (la quasi totalité des *Rougon-Macquart* ou de la *Comédie humaine*), les œuvres qui reviennent sur le devant de la scène (par effet de mode) ou celles figurant dans les programmes scolaires et les concours nationaux.

Quelle place trouvent des écrits tels que les correspondances, les œuvres d'auteurs inconnus, les pièces de théâtre d'époques autres que l'aire romantique ou classique ? La publication en poche répond en effet à des critères particulièrement commerciaux, à la règle de l'offre et de la demande ; or ces œuvres ont un public restreint. A ces textes sont réservées des collections telles que « Les Introuvables » qui offrent des rééditions en fac-similé d'œuvres épuisées, mais sans appareil critique.

¹ Ainsi la liste officielle des œuvres au programme de l'Agrégation privilégie les éditions de poche, pour leur prix, quand elles sont disponibles et correctement établies.

Cet état des lieux constitue la première raison d'être d'une édition critique. Celle-ci sert justement à rendre publics, lisibles et accessibles des textes obscurs, oubliés, inconnus ou insolites. Ceci passe par la publication proprement dite mais aussi par l'offre d'un ensemble d'outils documentaires et de textes annexes ainsi que des notes explicatives servant à faciliter la lecture.

Or, les éditions critiques traditionnelles sont confrontées à des contraintes de différents ordres. Le coût exorbitant, le manque de place et la difficulté de rendre compte d'un travail de groupe ou d'un projet de longue haleine constituent la partie émergente de l'iceberg¹.

Ces éditions sont certes existantes mais restent rares et consacrées à des auteurs ou des textes célèbres et à des œuvres complètes (c'est le cas par exemple de la prestigieuse collection de la Pléiade). Nous trouvons, par ailleurs, des éditions de distribution réduites ou à compte d'auteurs portant sur des œuvres obscures ou des inédits ; il s'agit le plus souvent de travaux édités par des centres de recherche ou des éditions universitaires.

Le support électronique : un choix pratique

L'édition numérique s'offre donc comme alternative pour pallier à ces manques et comme un portail pour de nouvelles explorations du texte.

En effet, l'édition électronique échappe à la contrainte de l'offre et de la demande. Grâce à la publication sur Internet, elle ne nécessite pas une commercialisation et se fait moyennant un coût presque nul. La toile offre par ailleurs un espace très important de sorte qu'on puisse – sur le plan technique du moins - y mettre tout ce que l'on voudrait.²

Cet espace est multidimensionnel, puisqu'en plus de sa taille, il offre la possibilité de circuler d'un texte à l'autre sans que le texte pivot ne soit perdu de vue ou envahi

¹ Lire notre chapitre « Problèmes de l'édition papier ».

² Nous analyserons plus loin les risques liés à cette notion de possibilité et de faisabilité ainsi que l'utilité parfois contestée.

par l'annotation. L'hypertextualité libre remplace la linéarité imposée et propose au lecteur des potentialités de lectures innombrables et insoupçonnables.

L'édition électronique offre, enfin, l'espace privilégié pour le travail en réseau. Le principe d'interactivité permet non seulement de construire à plusieurs des projets multidisciplinaires, mais aussi de laisser la porte ouverte à tout ajout ou rectification. Le projet peut selon sa taille, sa nature et le désir de son ou de ses concepteurs rester autonome (publié dans un site personnel par exemple) ou s'intégrer dans un site institutionnel ou un projet plus large.

L'édition électronique offre, par ailleurs, de nouvelles pistes d'exploration et de manipulation du texte. Tout ou presque peut être permis : sans contrainte éditoriale, des projets de tailles plus ou moins importantes peuvent voir le jour depuis l'édition isolée d'une lettre, ou la publication du fac-similé d'un manuscrit, jusqu'aux projets plus fastidieux et longs à réaliser qui peuvent être mis en ligne sans attendre leur accomplissement complet.

L'intérêt est encore plus important du côté de l'utilisateur. Celui-ci passe du rôle « passif » de lecteur à celui plus actif et valorisant de collaborateur. Ce changement de statut autorise des manipulations insolites et invite à des jeux et à une nouvelle conception de l'acte de lecture.

Par ailleurs, le lecteur, ayant à sa disposition des corpus de taille gargantuesque, se trouve invité à poser des questions que les contraintes de temps ont, soit bannies (vérifier par exemple si tel mot existe dans telle œuvre, dater un néologisme ou une expression, vérifier une citation), soit fait oublier (la réalisation de concordances fut pendant longtemps une activité sacrée dont se chargeaient les moines). Grâce à ce nouvel esclave (le golem selon l'image chère à Henri Béhar) que constitue la machine, on peut aujourd'hui non seulement poser des questions originales mais aussi exprimer des affirmations plus catégoriques (affirmer, par exemple, que tel mot n'existe pas dans une œuvre devient, grâce à la fonction « recherche » de tout traitement de texte ou navigateur, un jeu d'enfants).

Le modernisme au service d'auteurs modernes

Les Goncourt, auteurs de la fin du Dix-neuvième siècle, sont des auteurs innovants. Ils ont su marquer un pas en avant par rapport à leurs contemporains et se sont caractérisés par leur originalité. Ainsi, peut-on lire dans une note du *Journal* l'impression qu'a eue Edmond suite à la lecture d'un article paru dans *La Revue de l'évolution* du 15 novembre 1891 et évoquant une nouvelle méthode d'approche de la littérature fondée sur la statistique :

Je reçois un singulier article paru dans la REVUE DE L'ÉVOLUTION, un article où M. Dubreuilh, comptant les mille premiers mots de MANETTE SALOMON, répartis en sept groupes : Êtres et Choses (substantifs et pronoms), Qualités (adjectifs qualificatifs), Déterminations, Actions, Modifications, Relations, Connexions, Interjections, et les rapprochant des premiers mille mots de l'Esprit des Lois de Montesquieu, des premiers mille mots de Télémaque de Fénelon, etc., etc., me trouve beaucoup plus riche en Déterminations, adjectifs et articles) qu'en connexions (les mots qui servent à lier les êtres et les choses), et arrive à pouvoir déclarer que je suis l'écrivain qui m'éloigne le plus du style de Descartes, mais me classe en la haute et respectable compagnie de Bossuet et de Chateaubriand.¹

C'est donc le tempérament même de ces deux frères qui constitue la seconde raison d'être de ce travail. Mais des raisons plus profondes nous semblent légitimer bien davantage cette publication.

En effet, le corpus que nous publions aujourd'hui constitue un ensemble de textes indisponibles en librairie. Deux de nos textes n'ont eu aucune réédition depuis plus d'un siècle (il s'agit de *Germinie Lacerteux* et de *Manette Salomon*), les deux autres font partie d'une édition de l'œuvre complète des Goncourt datée de 1984, mais il s'agit d'une édition en fac-similé de l'édition dite définitive publiée par l'Académie Goncourt en 1892.

Ces textes ne bénéficient malheureusement pas de ce qui pourrait en faire de bons candidats pour une édition traditionnelle. Il semble peu probable qu'ils soient choisis pour figurer dans une collection de livres de poches. Parmi les différents textes

¹ Edmond Goncourt, *Journal*, Le 15 novembre 199.

des Goncourt, dont plusieurs restent inconnus ou indisponibles, le théâtre semble avoir peu de chance d'être pris en priorité.

Les Goncourt souffrent, en effet, d'un statut particulier : la diversité de leur œuvre et sa taille rendent inévitable la notion de choix, d'autant plus qu'ils ont souffert d'une marginalisation qui a duré plusieurs décennies. Or, nés dans une période de grande mouvance littéraire caractérisée particulièrement par la fragilité de la notion de périodisation, les Goncourt dramaturges semblent enterrés dans la variété des noms et des écrits. Il semble évident, ou du moins plus facile, dans un chapitre consacré au théâtre naturaliste dans une histoire littéraire, de préférer faire figurer Zola ou Jarry aux Goncourt.

Ce sort ne peut qu'être considéré comme une injustice pour des auteurs dans la carrière et la vie desquels le théâtre occupe une place très importante. Nous ne nous attarderons point ici sur le traitement que réservent les Goncourt à l'art dramatique, nous soulignons seulement qu'il constitue dans leur carrière une charpente principale d'où le choix de ce corpus de quatre pièces marquant chacune une étape importante de leur carrière.

Notre corpus est constitué, en fait, de quatre textes constituant chacun un pilier d'une production littéraire s'étendant sur près d'un demi-siècle. Ils touchent, par ailleurs, chacun à une thématique, à une période ou à une problématique centrale dans cette œuvre : Si *Henriette Maréchal* semble une étape inévitable pour rendre compte du rapport entre le théâtre des Goncourt, la critique et le public de l'époque, *la Patrie en Danger* renvoie à tous les écrits des auteurs portant sur l'histoire et la société du XVIII^{ème} siècle. *Germinie Lacerteux* est, quant à elle, une adaptation du plus célèbre et du plus typique de leurs romans. *Manette Salomon* constitue, enfin, la mise en scène de leurs idéaux et de leurs écrits sur l'art et la peinture. Nous pouvons ainsi considérer le théâtre comme un miroir reflétant la grande majorité des écrits des Goncourt.

Notre corpus constitue, aussi, sur le plan stylistique- on serait même tentée de parler de génétique- un support privilégié pour observer la dynamique de la réécriture chez les Goncourt. Le texte théâtral (prenons comme exemple *Manette Salomon*, mise en scène en 1896, année du décès d'Edmond de Goncourt) peut être lu comme l'aboutissement d'un processus d'écriture portant sur un thème particulier : la peinture

et la vie des peintres ont été la matière à la fois des essais sur l'art, des notes du Journal, de quelques articles de presse et d'un roman. La pièce rend compte de ce qui a été retenu comme plus important ou plus séduisant par le survivant de ses deux auteurs. Or l'hypertexte semble à la fois le support et la méthode parfaits pour étudier et rendre compte de cet aspect.

Cette édition tente de rendre compte, enfin, sur le plan de l'histoire des idées, de la réception de l'art dramatique et du rôle des différents actants (public, censure, critique...) dans le devenir d'une production théâtrale.

Pour une lecture culturelle de l'œuvre littéraire

Si l'on observe les œuvres au programme des étudiants de langue et littérature françaises dans les universités étrangères, nous constatons rapidement la place privilégiée qu'occupe la littérature du Dix-neuvième siècle. En effet, malgré une distribution officiellement plus variée et équilibrée, le nombre de séances consacrées au siècle de Victor Hugo et de Balzac est nettement plus important. La littérature de cette époque semble tenter les professeurs et les étudiants plus que celles des siècles précédents et suivants parce qu'elle semble à la fois plus accessible et plus représentative de la langue, de la civilisation et de la littérature françaises. Le choix d'un auteur du Dix-neuvième siècle est donc lié à cette préférence.

Dans ce cadre, les Goncourt semblent répondre à un « casting » idéal : auteurs fortement parisiens, traitant de la société de l'époque, évoquant tour à tour des classes sociales différentes et rendant compte d'une diversité des langages particulièrement riche, ils se situent ainsi au carrefour de plusieurs disciplines et peuvent constituer le support de plusieurs cours: histoire sociale, histoire littéraire, histoire de l'art, civilisation, stylistique, ou narratologie. L'œuvre des Goncourt représente une autre Comédie humaine.

Or, les Goncourt restent des auteurs inconnus de ce public friand des œuvres de Balzac, de Flaubert, de Musset et de Zola car n'ayant que rarement l'occasion de lire des textes moins connus parce que ne figurant ni dans les programmes ni sur les étales des libraires. En effet, c'est en vain que nous avons fait le tour d'une dizaine de librairies des plus francophones de Tunis à la recherche d'un titre des Goncourt ; aucune

œuvre n'est disponible). Nous avons donc préféré, en tant qu'éditeur, mettre à la disposition du public à la fois un produit inédit et une œuvre indisponible. De plus, rappelons à juste titre que si la totalité des œuvres des Goncourt est introuvable dans les bibliothèques et les librairies tunisiennes, il en est de même pour plusieurs œuvres des Goncourt en France.

Enfin, le choix de notre corpus trouve également sa justification dans sa richesse, richesse qui transparaît d'une part à travers les écrits critiques des contemporains et les critiques modernes. Nul doute que ce corpus ait fait couler beaucoup d'encre. Nous nous évertuerons donc d'une part à rendre compte de la réception de ce théâtre, et d'autre part à montrer comment les Goncourt mettent en scène un paratexte riche et varié prenant en compte les procédés d'écriture et de réécriture, la triple exigence de la critique, du public et du code du théâtre.

La méthode de Hubert de Phalèse¹ était notre mobile dans la mesure où la collection Cap'agreg annonce comme objectif et méthode qu'elle « s'appuie sur un certain nombre de nouvelles technologies pour proposer des analyses littéraires assistées par ordinateur »².

Nous avons donc tenté dans ce travail de montrer, par l'exemple, ce que peut offrir l'informatique au chercheur en littérature. Ce n'est donc pas le travail d'un informaticien ni une thèse d'informatique. Elle est encore moins une thèse de lexicométrie ou de statistique textuelle. Nous nous proposons comme apprenti ayant à sa disposition un ensemble d'outils techniques et de manuels d'utilisation et tentant, comme un artisan manipulant un nouvel outil de faire mieux, plus rapidement ou plus facilement son travail.

Ainsi, étant donné que ce travail se situe à l'intersection de deux domaines et répond à deux types de besoins, nous nous sommes trouvée amenée à établir une structure

¹ Hubert de Phalèse est le nom d'une équipe de recherche de l'Université Paris 3, fondée en 1989 par Henri Béhar, Michel Bernard, Jean-Pierre Goldenstein, Pascal Mougin et Patrick Rebollar. Elle a pour mission, « de développer les études littéraires assistées par ordinateur et de diffuser ces nouveaux savoirs. » C'est sous le nom collectif d'Hubert de Phalèse que l'équipe publie chez Nizet la collection Cap'Agreg. Elle y propose une lecture de l'un des textes au programme de l'agrégation des lettres en se servant des technologies modernes.

² Voir le site de l'équipe : <http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/>

binaire, un travail bipartite : d'une part, l'édition et l'informatique et de l'autre, les Goncourt et leur théâtre. Il s'agira, dans une première partie, consacrée à l'édition et l'informatique, de procéder tout d'abord à une mise au point théorique, en exposant les jalons historiques et théoriques des notions d'édition et d'informatique. Puis, dans un deuxième temps, nous exposerons notre projet et proposerons les bases d'une lecture de l'œuvre à la lumière des outils informatiques.

Cette double démarche a entraîné le recours à un double support. Cette double démarche a entraîné le recours à un double support. Au support textuel que nous présentons et qui constitue la description de ce projet, vient se greffer un cédérom qui illustre ce projet, à savoir une édition électronique de l'œuvre théâtrale des Goncourt.

L'ambition de ce travail est triple :

- *Rendre compte* d'un projet et d'une édition, et en ce faisant, décrire une expérience, une démarche et les difficultés rencontrées ;
- *Réaliser* : il s'agit d'un produit éditorial, l'édition critique du théâtre des Goncourt, que nous espérons rendre accessible aux spécialistes *via* une publication sur Internet.
- *Ouvrir la voie à d'autres projets*. Notre travail constitue aussi une invitation à l'exploration. Plusieurs pistes sont annoncées mais non explorées.

PREMIERE PARTIE :

**L'EDITION ELECTRONIQUE DES TEXTES
LITTERAIRES**

Chapitre premier : Quelques définitions et repères historiques

Ce projet consiste en la réalisation d'une édition numérique et critique de quatre pièces de théâtre des Goncourt. Notre objectif consiste à montrer l'intérêt que peut présenter un tel outil à un public donné.

Cette tâche nécessite, en un premier lieu, plusieurs mises au point :

- Lexicale : puisqu'il est nécessaire de définir de prime abord les différentes désignations que nous utiliserons ou réfuterons.
- Historique : sans trop s'attarder sur le plan historique, il est indispensable de préciser pour chacun des concepts traités les grands moments de naissance et d'évolution.
- Méthodique : l'édition électronique est à la fois un objet d'étude et un outil de travail ; on ne peut donc ignorer à aucun moment de la recherche l'objectif « pédagogique » et les besoins du public concerné.

Deux questions s'imposent donc : pourquoi définir ? Et que définir ?

La première mise au point que nous avons appelée *lexicale* consiste en une série de définitions qu'il semble nécessaire de poser. Il paraît en effet important dans un domaine de recherche aussi complexe que le rapport de l'informatique à la littérature de cerner au plus près l'objet de notre propos, donc d'éliminer un à un d'autres champs qui lui sont proches.

Nous commencerons donc par préciser que nous n'évoquerons pas la littérature générée par ordinateur : bien que les débuts de l'hypertexte aient visé à la fois une littérature créée par et pour l'ordinateur et une autre qui est empruntée aux textes déjà existants, les pratiques de cette discipline demeurent assez éloignées de notre travail pour en

légitimer l'exclusion¹. Nous traiterons donc uniquement de l'intervention externe de l'informatique, postérieure à toute création de l'œuvre littéraire. L'ordinateur sera un médium qui interviendrait lors de la lecture du texte.

Cette précision lexicale doit être doublée par une dimension *historique* ; en effet, l'utilisation de l'informatique dans le domaine littéraire est une pratique assez récente mais les cinq décennies qui nous séparent des premières tentatives ont connu une évolution particulièrement rapide. Le vocabulaire initialement utilisé s'est rapidement révélé insuffisant et la création de nouvelles appellations, due à la multiplication des champs d'application a amené une modification de la définition de quelques notions. Aussi peut-on lire dans un ouvrage qui date de vingt-cinq ans : « l'édition électronique est aussi appelée Édition Personnelle ou Édition de Bureau, ou encore PAO (Publication Assistée par Ordinateur). Tous ces termes désignent en fait l'utilisation d'un micro-ordinateur pour obtenir des documents de qualité, au moyen d'une imprimante »².

Il s'agit là d'une confusion entre trois termes utilisés chacun, aujourd'hui, dans un domaine particulier. Ces domaines sont, à leur tour, subdivisés en plusieurs sous-catégories.

Il semble donc nécessaire de définir aussi bien des termes que nous utiliserons souvent : édition critique, édition électronique, hypermédia, etc. que des notions auxquelles nous ne nous intéresserons pas mais dont le rapprochement risque d'entraîner des confusions. D'où la nécessité de poser, à titre provisoire, une appellation de ce que serait l'objet de notre travail : une édition critique et hypermédia.

Ceci pose de prime abord deux pôles de recherche : d'une part, l'édition critique traditionnelle, d'autre part, l'édition électronique et les notions d'hypertexte et d'hypermédia.

¹ Nous évoquerons néanmoins, plus bas, et amenés par la nécessité « historique » les débuts de la littérature assistée par ordinateur. Voir : [Hypertextes littéraires et fiction narrative](#).

² Jean_Pierre LAMOITIER, *L'Édition de bureau, comment utiliser les micro-ordinateurs pour faire de l'édition soi-même*, Edmicro, 1987, p.1.

1. L'Édition critique

1.1. L'édition génétique

Le terme édition critique désigne souvent une édition génétique. Ainsi, l'ouvrage collectif : *Les Éditions critiques, problèmes techniques et éditoriaux*¹ traite principalement des problèmes relatifs à l'édition des dossiers génétiques. Cet ouvrage constitue, d'ailleurs, l'ensemble des comptes rendus de la Table Ronde organisée par le CNRS GTM (Groupement de recherches sur les Textes Modernes), institution spécialisée dans la critique génétique.

Nina CATACH y souligne, en effet, la difficulté d'arrêter une terminologie parmi la multitude de mots « purement » français ou empruntés à l'anglais ; elle écrit :

le terme d'édition de textes, en dehors de l'ambiguïté française sur le terme d'éditeur, peut recouvrir lui aussi, plusieurs types de conceptions du livre :

- *Reproduction en fac-similé*
- *Diplomatique (avec des nuances)*
- *Entièrement critique, dite « exhaustive » (là encore, avec des nuances)*
- *Critique, type La Pléiade*
- *Semi-critique*
- *Grand public, etc.*²

D'autre part, et sûrement parce qu'ils en avaient beaucoup besoin, probablement parce que les généticiens sont familiarisés plus que les autres chercheurs au maniement des machines, peut-être aussi parce que cette approche est aussi jeune que l'informatique, les généticiens ont largement profité de l'ordinateur.

Bien que ce ne soit pas l'objet de notre travail, il nous semble nécessaire de nous arrêter sur la critique génétique en en précisant les principes. Nous nous attarderons sur les problèmes de l'édition génétique et sur l'apport de l'informatique dans ce domaine.

Nous signalons, néanmoins, que le court exposé que nous faisons est loin d'être exhaustif ni académique. Le plan que nous proposons tente uniquement d'offrir au lec-

¹ Nina CATACH *Les Éditions critiques : problèmes techniques et éditoriaux* : actes de la Table ronde internationale de 1984 / organisée par Nina Catach, les Belles lettres, 1988, Coll. : Annales littéraires de l'Université de Besançon.

² Ibidem, p.21.

teur les différentes utilisations de l'informatique dans le domaine de la critique génétique et un échantillon des produits disponibles aujourd'hui. Nous avons, par ailleurs, choisi de garder des références à des produits anciens et parfois abandonnés présentés en parallèle de chantiers récemment explorés ou en cours et ce pour permettre de visualiser à la fois la richesse de cette utilisation et l'évolution des techniques entraînant l'évolution des problématiques liées à la numérisation des brouillons et des éditions critiques.

1.1.1. Principes de la critique génétique

La critique génétique est la science des avant-textes ; ceux-ci sont définis par Jean BELLEMIN-NOËL comme « une certaine reconstitution de ce qui a précédé un texte, établie par un critique à l'aide d'une méthode spécifique, pour faire l'objet d'une lecture en continuité avec le donné définitif »¹.

L'édition génétique est l'édition d'un texte enrichi par un ensemble de documents (brouillons, manuscrits, notes...) ; ceux-ci sont censés informer le lecteur sur la **genèse** de l'œuvre. L'objet d'étude de la critique génétique dépasse l'œuvre littéraire pour inclure l'œuvre artistique (musique, peinture) et scientifique.

1.1.2. Problèmes de l'édition papier

L'édition des dossiers génétiques sur papier pose deux problèmes :

Le premier est d'ordre **quantitatif** et se fait sentir sur deux niveaux différents :

- Au niveau de la *micro genèse*, une bonne édition génétique, selon Almuth GRESILLON² suppose à la fois un fac-similé et une transcription diplomatique accompagnée d'une légende. Le lecteur est obligé de circuler entre ces trois espaces, en plus de celui des notes, le seul capable de l'éclairer sur l'histoire et l'état du manuscrit.

¹ Jean BELLEMIN-NOËL, « Reproduire le Manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte », dans *Littérature, Genèse des textes*, (1977), n° 28, p.9.

² Almuth GRESILLON, *Éléments de critique génétique. Lire le manuscrit moderne*, PUF, 1994, p.189.

- Au niveau de la *macro genèse*, les éléments plus ou moins nombreux (constituant un dossier génétique dans leur diversité et les différentes logiques qui les organisent), ne peuvent être consultés que dans l'ordre linéaire des pages¹.

Le second problème est d'ordre **qualitatif** et est relatif à la hiérarchisation : l'ordre proposé par le généticien est déjà une interprétation, le résultat d'une recherche, ce qui suppose une certaine subjectivité. Cette subjectivité est d'autant plus injustifiée quand il s'agit de choisir parmi une multitude de variantes ; le relevé exhaustif de toutes les variantes semble alors nécessaire, la primauté du texte final étant contestée par quelques généticiens.

Enfin, pour l'utilisateur d'une édition génétique, celle-ci est un travail fini; son auteur a effectué toutes les étapes de son entreprise, a choisi une certaine interprétation, et a présenté son travail se pliant à toutes les limites déjà citées de l'édition papier. L'apparition d'un nouveau manuscrit ou le déchiffrement (ou re-déchiffrement) d'un mot illisible ou faussement lu ne peut pas être, par la suite, adjoint à ce travail.

La critique génétique, étant la méthode qui nécessite le plus une documentation variée et disparate, a besoin de s'enrichir à tout moment de documents et d'expériences nouvelles. Ainsi de son statut de «texte à lire », l'édition génétique passe à celui de «document à consulter »².

1.1.3. Informatisation de la critique génétique

1.1.3.1. *Restituer le manuscrit ancien*

Domaine de la philologie et de la critique génétique, l'étude des manuscrits anciens est une approche littéraire et scientifique ; elle nécessite, en effet, à côté de la finesse littéraire une grande technicité et fait souvent appel à d'autres sciences telle que la paléographie et la codicologie.

¹ Il y a eu des éditions génétiques publiées en coffrets de feuilles non reliées, ce qui permet de circuler librement entre les documents.

² J'emprunte ces deux termes à Roger LAUFER, (1995), p. 11 ;

L'ordinateur intervient principalement dans trois étapes¹ :

- En premier lieu, des inventaires et des classifications de variantes sont effectués à l'aide de l'ordinateur ; puis, par des méthodes quantitatives et qualitatives, on réalise des tableaux synoptiques des états successifs d'un texte ce qui permet la COMPARAISON DES LEÇONS.
- En second lieu, le généticien tente de RECONSTITUER LA STEMMA en regroupant les manuscrits par affinités ; le logiciel permet de retrouver l'ordre de succession des différents états du texte et même d'approcher son état initial, « la pureté originale du texte »².
- Enfin, l'informatique est utilisée dans L'ATTRIBUTION DES TEXTES ; les logiciels "familialisés" au style d'un écrivain, grâce à des constantes repérées dans d'autres œuvres peuvent confirmer ou infirmer l'origine douteuse d'un écrit. Il s'agit de déceler « les habitudes d'expression, le style ou plus exactement le *profil* ou le *spectre* stylistique »³.

De telles recherches portaient au début sur des critères formels de fréquence de mots ou de construction de phrases. Il est désormais possible de se servir de procédés « plus qualitatifs »⁴ grâce au repérage des figures de style et des images.

Il convient de rappeler que l'outil informatique, encore une fois, ne fait qu'exécuter des ordres et effectuer des opérations statistiques ou comparatives. Il ne constitue qu'une aide supplémentaire au chercheur, une aide qui ne peut remplacer d'autres méthodes ; seul le généticien peut juger de la pertinence des résultats obtenus.

De nombreux travaux ont été réalisés dans ce domaine, en France et dans le monde francophone. Nous citerons après Alain Vuillemin :

¹ Voir : Alain VUILLEMIN, *Informatique et littérature : (1950-1990, Paris ; Genève, Champion ; Slatkine, 1990. Eet principalement les pages 135 à 146.*

² *Ibidem* .

³ *Idem*, p. 143.

⁴ *Ibidem*.

- les recherches visant la reconstitution du *Compendium Theologiae* de Saint-Thomas d'Aquin, réalisés en 1969, en Belgique par le Cetedoc (Centre de traitement électronique des documents) ;
- celles portant, en 1984, sur 500 manuscrits de la Bible- écrits en plusieurs langues- et effectuées en France par le CNRS, le Centre de documentation sur le manuscrit de la Bible à Montpellier et les instituts de recherche sur l'Histoire des textes de Paris et d'Orléans.
- dans les années 70, on a tenté de reconstituer la filiation du *Lai de l'ombre* de Jules Renard.
- quant à l'attribution des textes nous pouvons évoquer les travaux de J. R. Allen sur l'authenticité de l'épisode de Baligart, dans *la chanson de Roland*,
- ainsi que les recherches effectuées par D. X. Le Dinet sur le *Cinquième livre de Bon Pantagruel*.
- Charles Muller, a, lui aussi, travaillé sur quelques fabliaux du Moyen Age attribués à Jules Renard¹.
- Plus récemment, nous pouvons citer les travaux effectués dans les laboratoires LIRIS de l'INSA de Lyon permettant l'identification automatique de différents scripteurs.
- Les travaux de Serge Linkès visant à rétablir l'ordre d'écriture des pages et des versions de *Lamiel*.²

¹ Alain Vuillemin, cite un grand nombre de ces travaux réalisés jusqu'à 1990. Le site TELMA, de l'Institut des recherche sur l'histoire des textes fait le point sur ces travaux et en dresse un bilan récent sur leur page d'accueil : <http://www.cn-telma.fr/documentation/>

² LERICHE et MEYNARD rendent compte de ces travaux dont un compte rendu détaillé est publié dans le n° 72 de la revue *Recherches et Travaux* : Claire Bustarret et Serge Linkès, « De MUSE en ARGOLIDE, ou la codicologie à l'ère du numérique », *Recherches & Travaux*, 72 | 2008, [En ligne], mis en

1.1.3.2. «Lire le manuscrit moderne ».

Mais la critique génétique ne s'est pas limitée à la philologie ou aux traitements des textes anciens ; cette méthode s'est largement intéressée aux manuscrits modernes (création de l'ITEM et de la revue *Genesis*).

Dans ce cadre, l'informatique a apporté une aide considérable.

- DECHIFFREMENT : Dès le premier traitement que subit le dossier génétique, l'ordinateur intervient dans le déchiffrement des écritures grâce à des techniques de traitement de l'image, des logiciels parviennent à suivre «les mécanismes de l'écrit» et l'ordre des traces.
- CLASSIFICATION ou COLLATIONNEMENT : D'autre part, et comme pour les textes anciens, l'informatique rend la classification et la datation des variantes (sur une page ou dans plusieurs brouillons), une opération à la fois plus simple et peut-être plus juste.
- INTERPRETATION : Les techniques modernes sont aussi utilisées dans l'étape interprétative ; elles peuvent fournir au chercheur des statistiques ou des analyses visant à déceler les caractéristiques (chez un auteur donné) du premier jet (ce qui fournit des données pour l'interprétation psychologique ou stylistique) ainsi que les mécanismes de la rature (utilisée principalement dans les méthodes sociologiques).

Ainsi les logiciels réussissent-ils à relever des constantes lexicales ou morpho-syntaxiques (mots, segments répétés...) ou à analyser les détails d'une correction (par la comparaison syntaxique et lexicale de deux états successifs du texte).

Cette aide ne peut être utilisée que grâce aux questions du chercheur qui demeure le seul juge de la valeur de tels résultats.

C'est ainsi que Lebrave a réalisé une édition des manuscrits proustiens assistée par ordinateur. Michel Contat a publié les écrits de jeunesse de Sartre (édition sur papier, accompagnée de disquette) ainsi que *les Mots de Sartre*, ouvrage réalisé grâce à une saisie assistée par ordinateur¹. Signalons enfin qu'un nombre important de dossiers génétiques a fait l'objet de recherches assistées par ordinateur; mais ils ont, en majorité, fait l'objet d'édition génétique ou électronique.

1.1.3.3. L'édition génétique et l'hypertexte.

L'hypertexte permet de reconstituer la genèse de l'œuvre (d'une seule page ou de plusieurs documents la composant). Le lecteur peut voir défiler «en escalier»² les différentes écritures, ratures et réécritures. «*Dans un système de présentation hypertextuelle (...) il devient facile d'introduire un double système de liens, qui rendra compte à la fois de l'insertion initiale restée virtuelle, de la réécriture, et de la mise en place finalement retenue*»³. Parmi tous les éléments qui constituent la genèse, l'utilisateur peut choisir ceux qui l'intéressent en établissant lui-même sa hiérarchisation.

Le multifenêtrage, permet par ailleurs au lecteur d'inviter sur son écran des documents de la genèse : fac-similé du manuscrit, notes, carnets, brouillons, variantes...

Quelques éditeurs proposent des "dictionnaires de substitutions" ou apparaissent tous les mots qui au cours d'une rédaction ont pu permuter les uns avec les autres.

Bref, si l'on fait abstraction des débats et des différentes hypothèses et propositions et contre propositions des généticiens, nous pouvons dire qu'une édition génétique, quelque soit le volume des documents qui constituent son dossier et le logiciel utilisé est en gros présentée :

¹ Jean.-Louis LEBRAVE, « Hypertexte et édition génétique. L'exemple d'Hérodiade de Flaubert », dans *Banques de données et hypertexte pour l'étude du roman*, Nathalie Ferrand, Paris, PUF, 1990 [à compléter](#)

² Méthode de J.-L. LEBRAVE citée par Hans WALTER-GABLER (1989)

³ J.-L. LEBRAVE, *op. cit.*

- soit en édition horizontale : elle « *a pour vocation la publication d'un ensemble de documents se rapportant à une phase précise ou à un moment délimité du travail de l'écrivain* ». Elle est principalement utilisée dans la publication des archives, elle semble adaptée à la mise en ligne, « *des manuscrits scénariques ou des documents préparatoires* ».
- soit en édition verticale: « *qui se propose de traverser toute l'épaisseur d'un dossier de genèse en donnant à lire la série séquentielle de ses transformations* »¹

Le choix entre ces deux présentations est principalement lié à des contraintes techniques, à la nature du texte, à la taille de l'avant-texte, mais aussi à des choix scientifiques et méthodiques ayant un rapport avec la conception qu'a le chercheur généticien du texte final comme "un" état du texte ou comme aboutissement "parfait" des brouillons et donc de l'avant-texte comme texte possible ou comme exercice servant la fin.

Parmi les travaux réalisés en France, nous pouvons citer ceux de deux équipes agissant au sein de l'ITEM / CNRS:

- Daniel Ferrer a principalement traité des textes de Joyce et précisément les *carnets de notes*.
 - *Le Miroir des classiques*, corpus traité et mis en ligne par le Laboratoire de l'Ecole des Chartes, TELMA « *est un répertoire des traductions des classiques latins et grecs faites en français et en occitan au Moyen Âge. Sont présentées, sous le titre de chaque ouvrage traduit, les différentes traductions dans leur ordre chronologique ainsi que leurs remaniements éventuels. Pour chaque traduction, caractérisée rapidement, est fournie une analyse précise des manuscrits et des éditions (incunables et éditions du XVIe siècle) qui la conservent* »².
- Plus récents sont les projets du site de la BNF, Gallica qui propose une publication en ligne du manuscrit de *L'Esprit des Lois* ;

¹ [BIASI \(2007\) à compléter](#)

² C'est la définition du projet telle que présentée sur les pages Internet du site: <http://elec.enc.sorbonne.fr/miroir/>

- Ainsi que l'Université de Rouen qui a récemment fini la mise en ligne de son projet gigantesque consacré à l'édition des cahiers de Madame Bovary.
- La création de bases de données codicologiques permettant de remédier aux problèmes de la perte de données relatifs à la numérisation des manuscrits et ce en offrant une large palette d'informations concernant les documents (aspects, papiers, reliures).

1.2.L'Édition critique

1.2.1. Qu'est-ce qu'une édition critique ?

Selon *Le Grand Larousse Universel*, une édition critique est une « *édition établie après collation des textes originaux* ». Or, cette définition n'est guère différente de la précédente. En effet, une édition critique, dans le sens courant du terme- et non académique-, comprend entre autres éléments les variantes du texte ; elle y ajoute un « appareil critique » permettant l'éclaircissement de la lecture ou la consultation. Cet appareil critique varie en fonction de la nature du texte et de celle du public. Il comprend en règle générale :

- Le texte : établi à partir des manuscrits, variantes, différentes éditions et autres états du texte.
- Des notes de bas de page ou de fin : elles offrent un éclaircissement ponctuel au texte. Elles peuvent : être une définition d'un mot (note lexicale) ou en rapport avec la présentation d'un personnage (note biographique) ; concerner la biographie de l'auteur ou la vie de l'époque ; ou encore, orienter le lecteur vers d'autres textes, d'autres notes ou d'autres passages du texte.
- Un ou plusieurs textes de l'éditeur, placés au début ou à la fin de l'œuvre : qu'ils soient appelés PRÉFACE, INTRODUCTION, HISTOIRE DE L'ŒUVRE ou autrement, ils proposent soit une biographie de l'auteur, soit une description ou une critique du texte.
- Un ou plusieurs index.
- Des documents annexes (iconographiques ou textuels) : ils permettant d'enrichir la lecture. Ils sont constitués de variantes du texte, d'extraits de correspondance, d'éléments biographiques ou d'autres textes.

Ainsi l'édition critique peut être définie comme une édition «soignée» d'un texte, enrichi par un apparat critique qui éclaire et enrichit sa lecture et sa compréhension. Or, la présentation de cet apparat est souvent confrontée à différentes difficultés.

1.2.2. Problèmes de l'édition papier

La première aporie de l'édition critique est l'espace: il est difficile de circuler entre le texte et les notes. Le lecteur est souvent renvoyé d'une page à l'autre à la recherche d'une indication bibliographique ou d'une variante du texte. Rien ne permet, en outre de circuler d'un chapitre à l'autre à travers cet appareil critique, ou du texte au dossier critique. Les index et les tables de matières sont souvent peu satisfaisants ou trompeurs.

À ce problème d'espace, on peut ajouter celui du coût. Une édition critique est souvent coûteuse et n'intéresse qu'un public restreint. Il s'agit d'un produit peu attractif pour les éditeurs et il faut souvent attendre des subventions ou la prise en charge d'une institution pour financer son édition. C'est, d'ailleurs, ce qui expliquerait les délais importants entre la réalisation d'une édition critique et sa publication.¹

Le second type de problèmes est celui des références : le réalisateur d'une édition critique, pour renvoyer le lecteur vers un article (textes ou notes...), doit choisir entre deux possibilités : donner la référence exacte de l'article (note bibliographique) ce qui est succinct et peut ne pas suffire (c'est notamment le cas pour les textes rares, les thèses ou articles étrangers). Il peut, aussi, citer le texte ce qui nécessite un espace parfois considérable. Il est, par ailleurs, impossible ou difficile d'introduire certains types de documents (sonores, images...).

¹ Fait constaté par Jean VARLOOT, suite à un questionnaire adressé à nombre de spécialistes participant au Colloque international de Textologie de Mátrafürd (13-16 octobre 1978), *Avant-Texte, Texte, Après-texte*.

1.2.3. Avantages de l'édition électronique:

L'édition électronique permet aujourd'hui de remédier à quelques-uns de ces problèmes. L'utilisateur d'une œuvre littéraire sur support électronique (sur Cédérom ou en ligne) peut se déplacer dans le texte en dépassant l'ordre linéaire, l'hypertexte autorise le lecteur à circuler entre les divers contextes dans lesquels se trouve un mot, il l'invite à "aller" directement à la bibliographie ou à une note.

L'informatique permet aussi de joindre aux textes d'autres supports: imaginons par exemple la lecture des passages d'*Un Amour de Swann* de Marcel Proust accompagnée d'une exécution de la fameuse "sonate"! Le lecteur pourrait ainsi non seulement se référer intellectuellement au morceau musical cité par l'auteur mais se trouve baigné dans la même ambiance socio-artistique suggérée par Proust.

Une version sur Internet permet, en outre, d'aller vers d'autres sites: à propos d'un nom propre, l'éditeur peut proposer un lien hypertexte vers un site Internet (adresses de bibliothèques, autres textes en ligne, boîte postale électronique, etc.).

D'autre part, une édition critique sur ordinateur est le moyen, la base d'exploitation de plusieurs autres outils informatisés : études lexicales, statistique, production d'index et de concordances, etc. Le chercheur peut se servir d'une édition numérique, la baliser et lui faire subir maintes manipulations lexicométriques ou autres.

Il est enfin possible de toujours réviser cette édition: le texte électronique n'est jamais fini. Il admet toute correction, il est proposé comme objet de réflexion et s'ouvre à tout ajout qu'il soit interne (apporté par l'éditeur) ou externe grâce à une relation interactive avec le lecteur.

Profitant de l'aide informatique, plusieurs éditeurs ont publié ou réédité des textes littéraires sous forme numérique; ainsi l'équipe Hubert de Phalèse de l'Université de Paris III a-t-elle publié une édition multimédia des *œuvres complètes* de Lautréamont.

Le lecteur peut consulter sur le net le texte (avec les variantes du premier *chant de Maldoror*), il obtient, par des liens hypertextuels, des fiches thématiques réalisées, à propos de quelques mots ainsi que les concordances de ces mots dans l'œuvre. Le con-

sultant est parfois renvoyé à d'autres sites traitant de cet auteur (principalement à deux équipes l'une agissant à Montréal (Québec), l'autre à Tokyo (Japon)).

Parallèlement, on peut citer les *électro-chroniques* de Rabelais : une édition des chroniques de François Rabelais assortie de textes nécessaires à l'explication de cet ouvrage. Ce travail, proposé par l'équipe Informatique et Lettres pour le XVI^e siècle à l'université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, est présenté sous forme de cédérom et consultable via Internet.

2. Édition et informatique.

2.1. Quelques repères historiques

2.1.1. Les fondements de la notion d'hypertexte

L'esprit humain ne fonctionne pas d'une manière linéaire. La lecture et l'acquisition des connaissances se font d'une façon globale.

La conversation orale est, elle aussi, rarement linéaire. Dans notre langage quotidien, nous sommes souvent confrontés à des situations où le sujet initial est délaissé pour « ouvrir une parenthèse », pour développer un détail ; un vocabulaire adéquat est intégré à la discussion : « revenons-y ! Où est-ce qu'on était ? De quoi on parlait ? etc. »

D'autre part, le texte a connu deux évolutions majeures :

De l'oralité à l'écrit : en passant de la forme orale à la forme écrite, le texte a suscité de nouveaux procédés de « lecture ». Devenu objet fini, figé, il a nécessité de nouvelles opérations de classement (tables de matières) ou d'interrogation (index).

L'évolution de l'objet-livre : l'évolution a continué avec le second passage du *papyrus* ou *volumen* : rouleau qu'on lisait de gauche à droite de manière linéaire, au *codex* qui permet, en attachant les différentes feuilles d'un livre de s'y repérer, d'y circuler différemment. De nouveaux besoins sont nés avec l'arrivée du nouveau support. Parmi ces nouveaux outils de lecture, Jean CLEMENT distingue :

ceux qui servent à l'organisation de la surface de la page [de] ceux qui servent à gérer le volume du livre. Les premiers favorisent une lecture tabulaire, fondée sur la liberté du parcours de la page. Ils trouvent leur aboutissement dans ce qu'il est convenu d'appeler la mise en page mosaïque. (...) Les seconds facilitent la lecture savante et encouragent l'encyclopédisme.¹

L'hypertexte peut donc être considéré comme une nouvelle étape de cet acheminement. Que ceci soit considéré comme une évolution de notre façon de penser ou comme un retour vers les origines, la question n'a pas manqué de susciter des débats.

Ainsi, Christian VANDENDORNE dans *Du Papyrus à l'hypertexte*² conteste l'assimilation du Cédérom à un nouveau *papyrus*³. Il réfute ce rapprochement qui, pour légitimer l'insertion du nouveau support, ignore que rien (à part l'arbitraire de la navigation dans une hyper fiction) ne rapproche le Cédérom de ce vieil ancêtre.

Par ailleurs, quelques chercheurs considèrent cette évolution comme une manière de rompre avec l'objet-livre. « L'édition électronique, écrit Jean CLÉMENT, franchit le texte de son rapport au livre, (...) L'objet-livre disparaît complètement et avec lui tous les repères typographiques et outils de lecture qui lui sont attachés »⁴.

Loin de dévaluer le livre, le texte numérique et l'hypertexte constituent des moyens annexes à la lecture. Ils ne peuvent, et ne visent nullement à remplacer le livre mais tentent de proposer aux usagers de nouvelles perspectives qui nécessitent l'adoption d'une nouvelle manière de manipuler et de lire le texte. On avait auparavant crié à la mort du livre, menacé par la radio, le cinéma et la télévision ; rien n'en était si ce n'est la migration de quelques lecteurs vers ces nouveaux supports au détriment du livre qui n'arrivait pas à répondre à leurs attentes.

Il semble donc que l'hypertexte est à la fois une révolution technique et un acheminement naturel dans l'évolution de la science herméneutique. Michel BERNARD considère tout parcours non linéaire d'un texte écrit, à travers notes, index et

¹ Jean CLÉMENT, « Du livre au texte. Les implications intellectuelles de l'édition électronique », dans *Sciences et techniques éducatives*, le Livre électronique, Hermes, décembre 1998, Vol 5, n° 4, p.403.

² Christian VANDENDORPE, *Du Papyrus à l'hypertexte*, Paris, La Découverte, 1999, p. 192

³ le titre : *CD-ROM : the New Papyrus* a été attribué par Lambert au recueil des communications de la grande conférence organisée en 1986 par Microsoft pour le lancement du nouveau média.

⁴ CLÉMENT, op cit., p. 403-404.

concordances et toute tentative de comparer des textes une pratique proche de l'hypertexte.

L'érudit médiéval qui travaillait devant une roue à livres pour accéder rapidement à plusieurs commentaires des Écritures utilisait un procédé mécanique qui n'est pas très éloigné du fameux MEMEX imaginé par Vannnevar Bush, précurseur de l'hypertexte, et l'informatique n'a fait qu'accélérer le processus. Mais, ici encore, le saut quantitatif est tel que l'on peut y voir un changement essentiel.¹

D'autres genres de textes invitent d'ailleurs à une manipulation semblable à celle de l'hypertexte. La lecture d'une revue ne se fait pas de manière linéaire. Le lecteur est orienté au moyen des titres de première et des en-têtes des pages ; il choisit parmi une multitude de rubriques celles qui peuvent l'intéresser. Le journal est, par ailleurs, un support multimédia, ou plus précisément « bi-média », dans le sens où il fait appel souvent conjointement au texte et à l'image.

L'encyclopédie et le dictionnaire nécessitent un mode de lecture semblable. Ainsi, un article du *Grand Larousse Universel* propose souvent, en plus de la définition une rubrique encyclopédique, qui offre pour ceux qui souhaitent plus de précision des éléments supplémentaires ; le lecteur est parfois orienté vers les pages bibliographiques pour lire d'autres documents traitant du sujet.

Notons, enfin, que la notion d'hypertexte n'est pas spécifique à l'informatique. Gérard Genette, utilise le terme hypertexte pour désigner le point d'intersection entre *l'hypotexte* (un texte précédant le produit artistique) et *l'intertexte* (qui vient après). Même dans cette acception, la notion d'interactivité et de méga texte recrée les fondements de l'hypertexte. Plusieurs théoriciens de l'hypertexte n'ont d'ailleurs pas hésité à relever dans quelques approches de la création et de la critique littéraires maints points de convergence avec la technique de l'hypertexte.² Ainsi, J.- L. Lebrave fait remarquer que Stendhal « anticipait sur les dispositifs hypertextuels dans ses pratiques intellectuelles » et ce en faisant relier des fragments de ses différents ouvrages en mimant ce qui constitue aujourd'hui une édition en blocs ou en introduisant des chiffres et des

¹ Michel BERNARD, *Introduction aux études littéraires assistées par ordinateur*, PUF, 1999, p. 150.

² Voir plus bas : [Hypertextes littéraires et fiction narrative.](#)

icônes aux marges de ses livres pour noter ses pensées, ce qui est l'équivalent, dans un hypertexte moderne d'un « ancrage »¹.

2.1.2. Histoire de l'hypertexte.

2.1.2.1. Naissance de l'hypertexte.

Mais l'hypertexte tel qu'on le connaît aujourd'hui est une notion récente. Trois noms ont marqué la naissance de la notion : Vannevar Bush, Douglas Engelbert et Ted Nelson.

Le premier est le concepteur «virtuel» d'un projet MEMEX (Memory Extender_ extenseur de mémoire) qui n'a jamais vu le jour faute de moyens techniques. En 1945, Vannevar Bush a publié dans *The Atlantic monthly* un article intitulé : « As We May Think »_ selon notre manière de penser_ où il imagine une sorte de grande «bibliothèque personnelle mécanisée» qui aurait pour vertu principale la possibilité de stocker une multitude d'informations en y garantissant un accès rapide et souple. Il s'agit à la fois d'une base de données et d'un logiciel, d'une « mémoire dans laquelle sont stockés les divers éléments d'information et [d'un] mécanisme qui permet d'y accéder »². La technique d'indexation est ce qui rapproche le plus MEMEX des hypertextes ultérieurs. En effet, jusqu'à cette date, l'indexation était faite uniquement par ordre alphabétique sans possibilité de créer soi-même des chemins d'accès personnels. Grâce à Bush, la machine est devenu le partenaire de l'homme dans la lecture des données et leur rapprochement.

Douglas Engelbert a eu lui aussi un rôle important dans la création de la notion d'hypertexte. Sur le plan technique, c'est dans les laboratoires qu'il dirigeait dans les années soixante qu'a été inventée la souris, qu'ont été manipulés, les premiers multifenêtres d'écrans et qu'ont été créés les moyens graphiques de présenter les idées et les liens associatifs entre les données.

¹ BALPE, LELU et SALEH (éditeurs), *Hypertextes et hypermédia : réalisations, outils, méthodes*, Paris, Hermès, actes de la conférence « Hypertextes et hypermédiâs », 11-12 mai 1995, coll. « Techniques de l'information », 1995.

² Roger LAUFER et Domenico SCAVETTA, *Texte, hypertexte, hypermédia*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1992. p. 40.

Engelbert est, par ailleurs, le concepteur du projet AUGMENT ; en 1963, il publia un article intitulé « A Conceptual Framework for the Augmentation of Man's Intellect » _ un cadre exceptionnel pour l'accroissement de l'intellect humain_ où il propose un « dispositif expérimental destiné aux chercheurs pour l'archivage de leurs articles, essais et rapports, dans une espèce de revue, que tous pouvaient lire et compléter par des références croisées entre les documents.»¹ : le NLS (oN Line System, système en ligne).

Engelbert a donc joué un double rôle : d'une part, dans le développement d'interfaces conviviales, ce qui a permis de rompre avec les anciens ordinateurs qui ressemblaient plus à des machines à calculer, et d'autre part, dans le lancement d'un projet qui n'est certes pas un hypertexte mais qui en a les caractéristiques et principalement les notions de « filtres de point de vue » et de banque de données non linéaires.

Ted Nelson est considéré comme le père de l'hypertexte ; c'est lui qui a lancé le mot pour la première fois en 1965. Il en donne d'ailleurs une définition qui, loin d'être savante, a l'avantage de cerner clairement le besoin qui l'a poussé à cette découverte : « Par hypertexte, j'entends simplement l'écriture non séquentielle. »

*Je cherchais un moyen de créer sans contrainte un document à partir d'un vaste ensemble d'idées de tous types, non structurées, non séquentielles, exprimées sur des supports aussi divers qu'un film, une bande magnétique ou un morceau de papier. Par exemple, je voulais pouvoir écrire un paragraphe présentant des portes derrière chacune desquelles un lecteur puisse découvrir encore beaucoup d'informations qui n'apparaissent pas immédiatement à la lecture de ce paragraphe.*²

Il imagine un projet ambitieux XANADU³ ; il s'agit à la fois d'une base de données gigantesque qui devait regrouper tous les textes publiés, dans laquelle le lecteur puiserait les éléments de sa bibliothèque personnelle, et d'un « programme pilote à l'occasion duquel les principaux composants de la technologie de l'hypertexte ont été

¹ LAUFER et SCAVETTA, *op cit.*, p. 41.

² BARITAULT (A.), Xanadu, *Science et Vie Micro*, novembre 1990, p. 190-193, cité par LAUFER et SCAVETTA, *op.cit.*

³ Dans une interview accordée au journal Le Monde daté du 31 mars 1996, T. Nelson précise: "C'était le nom de l'un des palais de l'empereur mongol Ku Blai Khan, près de Pékin. Dans l'une de ses œuvres, le poète anglais Samuel Coleridge se sert du nom Xanadu pour en faire le symbole de la créativité et de l'inspiration romantique. Mais Coleridge dit aussi qu'il a oublié une partie de l'histoire. Xanadu devient donc le symbole du conflit entre l'esprit de l'artiste et les problèmes apportés par le monde extérieur, qui lui font oublier son œuvre. Pour moi, Xanadu est le lieu par excellence de la création artistique et le palais magique de la mémoire, où plus rien n'est jamais oublié"

créés et testés »¹. Ce logiciel permettrait au lecteur d'intégrer à sa base de nouveaux textes et liens. La base serait donc ouverte aux enrichissements mais conserverait sa «charpente initiale » qui lui permettrait d'être utilisée par de nouveaux usagers.

On peut considérer qu'entre 1945 et 1965, ont été exposés les grands principes de l'hypertexte. Les avancées ultérieures seraient d'ordre purement technique. Le projet XANADU a donné naissance à des mini-projets (bien que gigantesques eux-mêmes) dont FRANTEXT ou GALLICA constituent les exemples flamboyants en littérature française.

Ce n'est par ailleurs que grâce au logiciel HYPERCARD (fourni gratuitement par *Apple* avec tout ordinateur Macintosh depuis 1987) que la notion d'hypertexte se popularise. Les tentatives antérieures étaient limitées aux laboratoires de recherche et aux applications sécuritaires.

2.1.2.2. Le domaine français

En France, nous pouvons considérer que la vidéographie, utilisée en MINITEL, constitue dans les foyers la préfiguration de l'hypertexte. LAUFER et SCAVETTA notent : « Le minitel est plus et moins qu'un hypermédia : futuriste par sa diffusion, fruste par ses limites techniques »² : l'écran exigü (il n'y a que 24 lignes utilisables) et la qualité médiocre de l'affichage (beaucoup moins bonne que celle d'un écran d'ordinateur ou même d'une page correctement imprimée) en limitent l'usage. Le minitel offre néanmoins une grande partie des principes de l'hypermédia.

2.1.2.3. Hypertexte et Internet

En revanche, ce n'est qu'avec l'arrivée d'Internet qu'un sursaut qualitatif et quantitatif a été réalisé. En effet :

Sur le plan quantitatif, il ne s'agit plus de naviguer entre des textes stockés sur un support unique mais en réseau entre différentes bases de données de types différents.

¹ Alain GIFFARD, « Petites Introductions à l'hypertexte », in *Banques de données et hypertextes pour l'étude du roman*, Nathalie FERRAND éd., PUF, coll. « écritures électroniques », 1997, p.99-117.

² LAUFER et SCAVETTA, *op cit.*, p.28.

Imaginons ce que peut être l'enrichissement atteint grâce à une circulation entre différentes bases de données bibliographiques, donnant accès à des banques de textes, un réseau de dictionnaires et d'encyclopédies en ligne et une liste de sites et d'adresses électroniques concernant un sujet donné : la ville de Paris, par exemple. Internet permet de dépasser la frontière spatiale (dans le sens d'espace de stockage et de distances entre usagers).

Sur le plan qualitatif, la circulation de documents en ligne a nécessité un minimum de normalisation. L'uniformisation des formats n'est pas complètement acquise, mais des raisons principalement commerciales ont imposé le HTML comme format quasi universel de transmission de données sur la toile. Ceci est un pas important dans la construction « virtuelle » d'une base de données universelle. Sur le plan littéraire, par exemple, l'uniformisation des règles de saisie et de balisage des textes faciliterait considérablement tout traitement lexicométrique.

2.2.Problèmes de terminologie

2.2.1. Hypertexte

L'hypertexte est un terme nouveau. Même si le concept est créé depuis une cinquantaine d'années, il n'est adopté par la presse grand public qu'en 1987. *Le Petit Larousse Illustré* (édition 1995) le définit comme :

(n.m.) Technique ou système qui permet, lors de la consultation d'une base documentaire de textes, de sauter d'un document à l'autre selon les chemins préétablis ou élaborés à cette occasion.

Le terme est absent des éditions encyclopédiques des dictionnaires français jusqu'à une récente date. Ainsi, il ne figure dans *Le Grand Robert de la Langue Française* que dans l'édition de 2001 où sa définition semble plus inspirée des pratiques informatiques et littéraires:

HYPERTEXTE: n.m. et adj. - 1965, répandu v. 1988; calque de l'angl. des Etats-Unis hypertext de hyper- et text.

Inform. Fonction, qui dans un document informatique, permet de définir des renvois directs entre un élément (texte, image...) et d'autres, situés ou non dans le même fichier.

HYPERTEXTUEL, ELLE: adj. - 1993 en littérature v. 1987, de hypertexte et textuel.

Seules les versions récentes du correcteur orthographique de Word le reconnaissent, et celles-ci rejettent l'adjectif « hypertextuel ». Il s'agit pourtant d'un terme fréquemment utilisé dans tous les documents qui traitent de la question, puisqu'on ne lui connaît pas de synonyme (contrairement à édition électronique ou édition assistée par ordinateur).

Pour saisir le sens du terme, il faut revenir en un premier lieu à son acte de naissance, à savoir le sens que lui donne Ted Nelson : « *par hypertexte, j'entends simplement écriture non séquentielle* ».

2.2.1.1. La non séquentialité.

Peu bavarde, cette définition pointe la caractéristique principale de l'hypertexte: sa non séquentialité. Celle-ci est, par ailleurs, soulignée dans les définitions ultérieures de l'hypertexte. « L'hypertexte, écrivent A. MILON et F. CORMERAIS, contrairement au livre, se pense comme une somme non séquentielle d'informations, somme qui rend possible de multiples parcours de consultation »¹.

La séquentialité est caractéristique de la présentation traditionnelle du texte. Ted Nelson considère qu'elle n'est nullement naturelle mais imposée par le support papier.

Une structure de pensée n'est pas séquentielle par elle-même. C'est un système de tissage d'idées (ce que j'aime appeler une structangle). Aucune des idées ne vient nécessairement la première ; et mettre ces idées en morceaux, puis les disposer sous la forme d'une présentation séquentielle, est un processus arbitraire et compliqué.

C'est aussi, souvent, un processus destructeur, dans la mesure où, en dégageant le système global du réseau pour le présenter séquentiellement, nous pouvons difficilement éviter de casser – c'est à dire de perdre- certains des réseaux du texte qui sont une partie de l'ensemble. Bien sûr, nous pratiquons cette sorte de décomposition séquentielle et simplificatrice tout le temps ; mais cela ne signifie pas que nous devons le faire, cela signifie simplement que nous y sommes obligés. (...)²

Cette séquentialité est contraire à la manière naturelle de penser et impose à tous une manière unique de circuler dans le document. L'hypertexte propose une solution qui

¹ Franck CORMERAIS et Alain MILON, *Gestion et management de projet multimédia*, Paris, L'Harmattan, coll. « communications en pratique », 1999, p. 26.

² Ted Nelson cité dans le site « discours et communiqués » à partir de morceaux choisis et traduits de ses textes publiés.) <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/tasca-2001/extraits-nelson.htm>, (ici *Literary Machines 90.1*, Mindful Press, Sausalito, 1990. (première édition 1980)

permet à tout lecteur de se déplacer dans différentes parties du texte en fonction de ses désirs ou de ses besoins.

Il est, par ailleurs, nécessaire de distinguer une présentation hypertextuelle d'une présentation « simplement multiséquentielle »¹.

A la première correspond ce que Ted Nelson appelle l'Hypertexte étendu (*compound hypertext*). Il s'agit d'un système de renvois : un mot, une image ou une partie de texte renvoient à une (ou plusieurs) autres et la construction du texte se fait en fonction de cette navigation.

A ce mode de fonctionnement, Nelson oppose l'hypertexte à « blocs » ou « fragments » (*chunk style hypertext*). Le choix porte sur l'ordre de lire des portions ou des séquences des textes proposées dans un fonctionnement qui rappelle la manière de consulter un dictionnaire ou de lire un journal.

La réalisation et la manipulation d'un hypertexte à fragments rappelle, par ailleurs, les pratiques liées à la consultation d'une base de données. Anne CHENET considère, à juste titre, que la principale différence entre une base de données et un hypertexte est celle de l'usage que l'on veut en faire : si l'on a besoin d'une information précise, on aura recours à une base de données (pour une bibliographie, par exemple) ; mais si l'on désire « naviguer dans la base de données à son gré, comme on feuilletterait un livre »² c'est l'hypertexte qui s'impose.

LAUFER et SCAVETTA³ considèrent, enfin, l'hypertexte comme un « hybride qui transgresse les frontières établies ». Il s'appuie sur trois modes de fonctionnement : il ressemble à une base de données mais utilise les anciennes méthodes d'accès direct ; il constitue un réseau sémantique dont les matériaux textuels sont peu structurés ; et il utilise « des procédés d'interface intuitif, quasi gestuel ».

¹ GIFFARD, *op. cit.*, p.102.

² Anne CHENET, *Éléments pour la conception d'un système multimédia*, ADBS éditions, 1992, p.16.

³ LAUFER et SCAVETTA *op. cit.*, p.58-59.

2.2.1.2. La liberté.

La liberté est la seconde caractéristique de l'hypertexte. Dans l'introduction de leur *Texte, hypertexte, hypermédia* LAUFER et SCAVETTA définissent l'hypertexte comme : « un ensemble de données textuelles numérisées sur un support électronique, et qui peuvent se lire de différentes manières »¹

Jean SÉGURA écrit : « L'hypertexte est un auxiliaire logiciel qui permet une libre navigation dans l'information. La démarche s'apparente alors à la façon dont notre cerveau fonctionne, par association d'idées »².

Or la liberté de choisir son chemin dans un hypertexte nécessite de la part du concepteur la mise en œuvre de plusieurs procédés qui garantissent la transparence et la continuité de la navigation. Un bon document hypertextuel doit :

- *Informar le lecteur* de ce qu'il y a derrière chaque nœud afin qu'il puisse décider d'y aller ou de rester sur la page initiale. L'affichage ne doit pas envahir la page et la lisibilité de celle-ci doit être sauvegardée.
- *Offrir une assistance* ; pour que le lecteur soit orienté dans sa lecture, le logiciel doit lui rappeler, quand il en sent le besoin, le parcours qu'il a déjà effectué. La page initiale ou les pages visitées doivent rester accessibles ; faute de quoi, l'hypertexte risque de se transformer en labyrinthe où il est difficile de s'orienter, donc de choisir.
- *Proposer plusieurs accès* ; lors de la lecture d'un texte littéraire, par exemple, une fonction « lecture » ou « consultation » doit être doublée par une fonction « recherche » ; le tout peut être enrichi par différents outils documentaires (biographies, bibliographie, index, etc.). Une interconnexion entre ces différentes fonctions enrichit la navigation et offre un enrichissement supplémentaire.

La notion de liberté est liée au concept d'interactivité. L'interactivité est « la propriété de ce qui permet un échange »¹. Elle suppose une sorte de dialogue entre

¹ *Ibidem*, p. 3.

² Cité par Anne CHENET, op.cit. p.18.

l'homme et la machine via un écran et un ensemble de « boutons ». La manipulation d'un hypertexte rompt avec la passivité de la lecture traditionnelle.

En effet, le lecteur se déplace dans le texte selon sa propre manière de penser et non celle qui lui est imposée par l'auteur. Or, la réalisation des liens nécessite de la part du concepteur un choix prédéfini. « L'hypertexte implique que l'auteur ait à l'avance isolé au maximum des unités d'informations considérées comme auto-suffisantes, et ait déterminé tous les modes de lecture pertinents, un rude travail »².

La liberté de lecture est donc, en réalité, limitée par les choix définis par l'auteur et les liens préétablis qu'il a imposé à l'utilisateur. L'hypertexte ne serait donc qu'une chimère et le projet idéal serait celui qui limiterait le moins la liberté du lecteur.

2.2.1.3. L'exhaustivité.

L'exhaustivité peut être considérée comme le troisième pilier de la notion d'hypertexte.

Les nouvelles capacités de stockage, permettant l'accès sans limites à des centaines de bases de données (en ligne) ou le stockage de dizaines de volumes sur un support ultra-léger (le cédérom), ont créé chez les concepteurs d'hypertexte de nouvelles pratiques éditoriales.

Il semble, en effet, ridicule aujourd'hui d'éditer sur un cédérom une unité textuelle isolée (par exemple un roman ou une pièce de théâtre) quand le support nous autorise à en reproduire une dizaine³.

L'édition des grands corpus d'œuvres littéraires profite doublement du support numérique puisque celui-ci lui permet à la fois de stocker un nombre important de textes et d'y accéder aisément. Ceci intègre dans l'étude littéraire des textes de nouvelles dimensions (qui ne sont pas forcément postérieurs à l'évolution technologique du

² CHENET, *op cit.* p. 26.

³ Les édition Bibliopolis, après avoir publié séparément les œuvres complètes de plusieurs romanciers de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, a regroupé ces textes sur un CD-Rom unique : *Romanciers Naturalistes et Réalistes*, Catalogue de Lettres ; Bibliopolis, 1997.

support électronique mais qui ont pu en tirer profit). Le texte n'est plus considéré comme un tout fermé (comme l'a souvent considéré l'approche structuraliste), mais comme un objet ouvert à différents liens, à une multitude de textes qui lui sont reliés ; d'où la naissance de nouvelles approches critiques et de nouveaux objets d'étude. La sociologie de la littérature, la critique des sources et la littérature comparée, pour n'en citer que celles-ci, font appel à des documents autres que le texte objet d'étude. La critique génétique prend en considération une autre dimension : l'avant-texte est l'ensemble des états du texte dont la manipulation permet de comprendre le cheminement de la pensée et du style de l'auteur. Une citation « dénichée » dans l'œuvre littéraire peut être reproduite dans son intégralité et ramenée à son contexte initial.

Aussi peut-on résumer cette caractéristique en citant la revue *Sciences et techniques éducatives* :

Le principe consiste ici à projeter sur une base de données textuelles non structurée un réseau de liens activables par l'utilisateur qui autorise des parcours de lecture motivés ; tel fragment textuel (telle « page ») que je suis en train de lire peut ainsi être reliée à d'autres fragments que je peux faire apparaître d'un simple clic de souris sur telle ou telle partie du texte de départ¹.

Pour rappeler les différentes caractéristiques de l'hypertexte, arrêtons la définition suivante : nous appellerons hypertexte tout document ou ensemble de documents de type textuels, présentés sous support numérique dont le mode de consultation autorise différents parcours de lecture. Le lecteur, libre de choisir les parties qui l'intéressent (qu'on appellera selon les logiciels, nœuds ou fiches), disposerait de liens clairement établis et d'une interface adéquate.

Le préfixe *hyper* souligne donc l'aspect multiple et est utilisé dans le sens mathématique de « hyperespace » : espace à n dimensions ; il est d'ailleurs utilisé dans d'autres termes.

¹ BRUILLARD et al., *Le Livre électronique*, Hermes, 1999, p. 405.

2.2.2. Hypermédia, multimédia.

On peut employer pour définir l'hypermédia les mêmes termes utilisés pour décrire l'hypertexte en remplaçant le contenu « textuel » par « multimédia ». Un document hypermédia offre sur le même support des documents sonores, iconographiques et textuels.

Le multimédia est en effet un terme issu du langage journalistique. Nous avons donc choisi d'emprunter à ce domaine la définition suivante :

Le multimédia [est] tout simplement l'intégration des données provenant de plusieurs sources _ images vidéo fixes ou animés, sons, graphiques, textes _ dans des applications informatiques. C'est un peu le mariage de la télévision et de l'informatique, cumulant les possibilités d'animation de l'une avec les capacités de traitement de l'autre, dans le but de présenter simultanément sur un écran d'ordinateur, avec accompagnement adéquat et sur plusieurs fenêtres si possible, les informations en provenance de diverses sources¹.

2.2.3. Notions liées à l'hypertexte

Il n'est pas aisé de dresser une liste de mots liés à l'hypertexte sans effectuer préalablement un choix. Le vocabulaire de l'hypertexte dépend, en effet, des logiciels utilisés. Nous avons donc choisi de donner quelques définitions des notions de base, ou du moins celles qui semblent les plus utilisées en fournissant, chaque fois que possible, leurs équivalents.

Le logiciel *HyperCard* est fondé sur le concept de **bouton**. Il s'agit d'un mot ou d'une zone de texte ou de l'écran qui permet de passer d'une page, d'un document, d'un écran ou d'une partie à l'autre. Le bouton est parfois appelé **zone sensible**.

Guide, un autre logiciel, utilise également la notion de boutons et distingue quatre types de boutons :

- Les boutons d'expansion : en cliquant, la donnée d'origine est remplacée par une autre donnée, plus détaillée et vice versa ;

¹ Cité par Anne CHENET, d'après « le multimédia n'existe pas, nous l'avons rencontré », *E&R*, n° 334, p.8.

- Les boutons de référence : « ils renvoient d'un lieu à un autre lieu d'un même fichier, ou d'un autre fichier »¹ ;
- Les boutons de note : ils affichent des données complémentaires et s'effacent en relâchant la souris ;
- Les boutons de commande : ils permettent d'exécuter des programmes ou des applications ou « contrôlent l'accès à l'information en provenance d'une autre source, vidéo ou audio »².

La notion de bouton s'approche de celle de **lien**, celui-ci permet d'établir « *une connexion d'une page vers une autre destination, qu'il s'agisse d'une autre page ou d'un autre emplacement sur la même page* »³.

Pour offrir la possibilité de circuler d'une partie à l'autre d'un hypertexte, le concepteur doit fragmenter le document en une multitude d'éléments : les nœuds. Un **nœud** est une unité sémantique, contenant une information et renvoyant à une autre unité. On peut distinguer deux types de nœuds : l'ancre, qui est l'unité de départ et le nœud de destination. *HyperCard* appelle les nœuds des **fiches** ou des **cartes**.

2.3. Domaines d'application

Il y aurait, selon LEGETT, SCHNASE et KACMAR cinq types d'hypertextes⁴ :

- *littéraires* : ayant pour matière principale du texte, ils offrent à l'utilisateur la possibilité d'annoter et de circuler dans le texte grâce à des liens internes préétablis ; ce type d'hypertexte est particulièrement utilisé dans les domaines de l'édition et de l'éducation.
- *Structurels* : les nœuds d'information y sont plus importants que les liens internes. Ils servent principalement à la « gestion de l'information et l'aide à l'argumentation »
- *de présentation* : utilisés dans les manuels et la documentation technique ; ils se rapprochent des hypertextes structurels mais sont « caractérisés par la séparation

¹ LAUFER et SCAVETTA, *op cit.*, p.66

² *Idem.*

³ Définition proposée par le manuel de FRONTPAGE.

⁴ Cités par LAUFER et SCAVETTA, *Op cit.*, p. 60-61.

du module *auteur*, qui permet de créer l'hyperdocument, et du module « table d'orientation » (browser), qui permet sa lecture ».

- *de travail en collaboration* : « liens et nœuds ont la même importance et les annotations libres sont possibles. Ils sont employés comme environnement dans l'ingénierie du logiciel et la gestion des informations à l'intérieur d'une organisation ».
- *d'exploration* : conçus comme les précédents, ils offrent « en plus une interface utilisateur centrée sur des métaphores spatiales, permettant de manipuler et de traiter les éléments d'information comme des entités concrètes, quel qu'en soit le contenu. Leurs applications concernent par exemple la recherche des idées dans les processus d'écriture et la formulation et l'exploration de problèmes ».

Il s'agit d'une taxonomie fondée sur l'usage de l'hypertexte ; elle ne diffère que peu de celle, en quatre catégories, proposée par Halasz¹. Cette dernière prend en considération d'une part, le nombre d'utilisateurs et la taille de l'information, d'autre part l'orientation vers la consultation (Browsing) ou la création (authoring) d'hyperdocuments, et enfin le domaine d'application spécialisé ou général. Les quatre catégories sont :

- macro-littéraire (pour la gestion des grands corpus) ;
- exploration des problèmes ;
- consultation libre ;
- usage général.

Nous ne chercherons pas, dans ce travail à choisir parmi ces classifications ni à en proposer une nouvelle, mais nous nous limiterons à distinguer, d'une part, ce qui ne relève pas directement de notre sujet et, d'autre part, de ce qui est du domaine littéraire.

2.3.1. Les débuts et les domaines prometteurs

Les premières éditions électroniques étaient principalement des manuels et des publications scientifiques. On était alors loin de penser que les littéraires pourraient en faire usage. Ce type de produits s'adaptait particulièrement à l'hypertexte, puisqu'il ne

¹ F. G. HALASZ (1988), p. 836-852.

requérait pas de lecture linéaire. Il nécessitait, néanmoins, la circulation dans le document via des index et des tables de matières.

Le second domaine qui a profité de l'hypertexte est la gestion des archives. La taille importante des informations ainsi que l'existence de liens externes (datation, bibliographie, critères de classification) font du support électronique le média le plus adapté à cet usage.

La presse constitue par ailleurs l'un des champs d'application de l'hypertexte. L'information journalistique a commencé à être automatisée depuis les années cinquante. On a commencé à automatiser l'impression puis la rédaction même de la dépêche, la transmission de l'information par les réseaux et la mise en page des journaux. L'informatisation concerne, aujourd'hui, en plus de la distribution du journal, sa publication sur Internet ou sur cédérom.

L'éducation assistée par ordinateur constitue enfin l'une des applications les plus importantes de l'informatique dans les domaines « textuels ». Les premiers informaticiens de la littérature sont, d'ailleurs, en grande partie issus de cette discipline. Elle a constitué, en effet, dès son apparition une application prometteuse dans le sens où elle s'approchait, dans sa conception, des jeux interactifs qui ont connu dès leur lancement un succès et une évolution spectaculaires. Elle offre, par ailleurs, une fonction principale dans l'apprentissage à distance : l'interactivité.

Laufer et Scavetta distinguent trois types d'applications éducatives :

1. *L'approche audio-visuelle* : l'hypermédia permet d'enrichir l'audio-visuel traditionnel par une souplesse et une commodité supplémentaires dues à l'interactivité. L'apprentissage se fait au gré des choix et des réponses de l'apprenant.

2. *L'approche participative* : il s'agit d'une approche qui permet, en particulier dans les milieux universitaires, l'apprentissage en groupe. L'apprenant est couramment lié à l'enseignant mais aussi aux autres apprenants ; ce qui permet, à la fin d'un cours d'examiner le processus d'apprentissage. « L'interaction entre étudiant et ordinateur n'est plus considérée comme un face à face singulier entre un étudiant et un ordinateur

mais comme un événement dans un processus de formation élargi au groupe des pairs »¹.

3. *L'approche corporelle* : remplace le clic et le déplacement de la souris par des mouvements mimant l'action imaginée sur écran. Les simulateurs de vol et de conduite, les gants capteurs ou les simulateurs de déplacement (lors par exemple d'une visite guidée dans un musée) permettent d'accéder profondément à l'univers de l'apprentissage.

Cette mouvance, dans les années quatre-vingts a donné naissance à différents groupes de recherche et à plusieurs projets dans divers domaines. L'échec d'une grande partie de ces tentatives s'expliquerait à la fois par des problèmes de financement, le manque de compétences techniques et l'enthousiasme excessif.

2.3.2. Le domaine littéraire

2.3.2.1. Place de l'hypertexte dans l'histoire de la critique littéraire :

Dans les années cinquante, les littéraires étaient loin de voir dans l'ordinateur plus qu'une machine à calculer ; ils se sont limités à lui demander de produire des index et des concordances. Ce n'est que plus tard, et grâce aux bouleversements des années soixante, qu'on a pu y voir un média à part entière.

En effet, l'effondrement du structuralisme a créé, dans le domaine de la critique littéraire une ouverture vers plusieurs approches externes sans en privilégier aucune. Les critiques ont eu tendance à confondre ce qui relève du texte avec ce qui est discours sur le texte. Tout est devenu objet d'étude et les éditions savantes associent, sur le même plan variantes textuelles, correspondances et articles critiques. Tout converge enfin vers une fusion des textes et le critique moderne opte de plus en plus vers une vision globale de la littérature : le texte objet d'étude est vu comme une partie d'un tout. Sont intégrés au vocabulaire de la critique littéraire des mots tels que « intertextualité » et « hypertexte » ; « cet élargissement du champ littéraire, écrit Paul Delany, correspond

¹ LAUFER et SCAVETTA, *op cit.*, p. 113-114.

à un déplacement des métaphores-clefs : à mesure que la « structure » déclinait, elle était remplacée par le « réseau », un tissu de connections sans hiérarchie ni centre ».¹

Le texte dépasse alors son environnement clos pour s'intégrer dans un réseau, la notion de réseau, ainsi que la présentation sur un support informatique, autorisant la superposition de plusieurs écrans, font du texte un dessous auquel s'ajoute une multitude de textes, « Le réseau (...) étend la ressource virtuelle du texte contenu dans la mémoire locale jusqu'à un méga-texte insondable et unifié, un « livre du monde » qui peut être lu et écrit par tous »².

Paul Delany compare le texte à un livret, auquel on ajoute en des lieux appropriés des éléments musicaux ou visuels. La définition même de l'auteur se transforme ; celui-ci peut n'avoir fait que coller des éléments empruntés à d'autres ou pointer des liens vers d'autres sites. Christian Vandendorpe, dans *Du Papyrus à l'hypertexte* écrit ; « on peut ainsi fabriquer une page sur Michel-Ange en plaçant une série de liens pointant l'un vers une reproduction de la chapelle Sixtine, un autre vers un commentaire de Malraux, un autre encore vers une exposition. »³

D'autre part, la notion de corpus remplace celle de collection de textes. Le premier permet, contrairement au second, une étude globale des textes, ce qui autorise, lors d'un traitement ou d'une interrogation de la totalité de ses composantes de nouvelles approches critiques, littéraires ou linguistiques.

2.3.2.2. *Les réactions*

Face à ce nouveau média, les réactions divergent : la première est *La théorie de la convergence* qu'Alain Giffard résume ainsi : « la notion d'hypertexte est l'occasion d'un rapprochement entre la technologie et les théories littéraires, représentées en particulier par le post structuralisme et la déconstruction. »⁴. Il s'agit d'une tendance, soute-

¹ Paul DELANY, « L'Ordinateur et la critique littéraire : du Golème à la textualité cybernétique » dans *Littérature*, « Informatique et littérature, 1994, n° 96, p.9

² DELANY, *op.cit.*, p.13.

³ VANDENDORPE, *op. cit.*, p.239

⁴ GIFFARD, *op. cit.* p. 109.

nue par Delany et Landow¹ à considérer l'hypertexte comme « littéralement une incarnation frappante de certains concepts majeurs de Barthes et Derrida »²

Ainsi, les différentes pièces de la machine littéraire de Nelson correspondent-elles trait par trait à ces conceptions : les blocs de texte (chunks) s'identifient aux lexies de Barthes ; la « structure de connectivité » au réseau, « galaxie de signifiants » (RB) ou réseau de références (Foucault). L'ouverture du texte, l'intertextualité, le décentrement-recentrement comme pratique de lecture, la prééminence du lecteur constituent l'horizon commun de la théorie et de la technologie³.

Il semble néanmoins nécessaire de souligner que la notion d'hypertexte évoluait dans les laboratoires de recherche scientifique et commençait à servir la publication de gros manuels et la gestion des archives en même temps que, dans le domaine littéraire, les critiques abandonnaient la notion de structure pour celle de réseau. Il semble plus probable que cette correspondance entre les deux domaines n'a rien d'un emprunt, mais que ce sont les résultats d'un état d'esprit général, dans les années soixante, qui a privilégié une vision globale et ouverte de l'objet de recherche qu'il soit littéraire, documentaire ou scientifique.

La seconde réaction est le refus. Plus ou moins franc, il varie entre le désintérêt des littéraires de ce que leur proposait l'informatique - C'est ainsi que les premières tentatives de traiter automatiquement les textes littéraires ont été tentées plus par des informaticiens, des statisticiens et des linguistes que par les littéraires - et les prophéties d'échec qu'on a pu lire aussi bien chez les adeptes de l'hypertexte tel que Delany⁴ que chez d'autres critiques ; Aussi Marc Olsen proclame-t-il en 1994 « un échec général des études littéraires assistées par ordinateur »⁵.

2.3.2.3. Les publications

Ceci n'a pas empêché le déclenchement des premières tentatives d'édition électronique dès les années quatre-vingts. Il s'agit alors de produits de différents types et faisant appel à différents supports. Ils correspondent à des expériences plus ou moins isolées et répondent à des besoins différents.

¹ Voir BIBLIOGRAPHIE.

² Landow cité par GIFFARD (1997) ;

³ GIFFARD, *op cit.*, p. 109-110

⁴ Il parle de l' « éclipse des études littéraires assistées par ordinateur »

⁵ Cité par GIFFARD, *op. cit.*, p. 109

2.3.3. Éditions micro-informatiques de textes littéraires

Le *Dom Juan* de Molière, publié chez Hachette sur disquette en 1980, constitue l'un des premiers textes édités sur support électronique. D'autres expériences suivent comme celle entreprise à l'université d'Ontario qui publie dans les années quatre-vingts, dans la collection « paratexte », *Eugénie Grandet* de Balzac et *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. Plus récente est l'expérience tentée par le site infoclio.ch - le portail suisse des sciences historiques – qui, à l'occasion du tricentenaire de Rousseau a donné accès à l'ensemble des œuvres de Rousseau dans leur première édition de référence publiée à Genève entre 1780 et 1789. Les textes sont accessibles à la lecture en ligne et disponibles gratuitement au téléchargement en format PDF et en format Epub. Le site offre la possibilité de naviguer entre le texte numérique et les pages en papier du XVIII^{ème} siècle. Chaque numéro de page est relié par un hyperlien à une image haute définition de la page originale.

2.3.3.1. Deux exemples.

Molière : une vie pour le théâtre.

Ainsi le cédérom *Molière : une vie pour le Théâtre*¹, réunit sur le même support le texte des pièces de l'auteur, accompagné d'un album de photos et une bande vidéo proposant une adaptation de quelques scènes.

Après une installation facile, la navigation se déroule grâce à des rideaux. Pour les dérouler, il suffit d'y placer le curseur.

- Le rideau central de navigation permet :
 - d'accéder directement à tous les espaces du cédérom ;
 - de régler le volume sonore ;
 - de choisir la musique d'accompagnement (parmi une liste de morceaux de l'époque et de partitions originales) ;

¹ Il s'agit d'un cédérom daté de 1997, produit par André Blanc chez les éditions ILIAS (collection Arborecence), et distribué par Havas édition électronique. Pour PC et MAC, il est compatible avec la version de Windows 95 et les versions suivantes.

- de retourner à des écrans visionnés ;
 - de quitter le cédérom.
- Des rideaux auxiliaires ainsi que d'autres menus (une main, un plan ou des banderoles) permettent localement, d'exécuter d'autres fonctions de navigations.
 - Deux menus supplémentaires permettent d'exécuter les opérations courantes de retour et de circuler entre la vidéo et le texte.

La navigation se fait sur quatre espaces principaux :

- Le Jardin de Répétitions : permet, en cliquant sur un personnage d' « assister » à une répétition de la pièce qu'il symbolise. Il s'agit alors de choisir soit le texte de la pièce soit la séquence vidéo où des voix d'acteurs, associées à des dessins de scènes, reproduisent des extraits de cette pièce, précédée par une brève note qui situe la scène et les personnages.
- Une Epoque en Scène : l'icône représentant Molière donne accès à un tableau qui présente la vie de Molière, les événements contemporains (mondiaux, français, littéraires...) et les affiches des pièces de Molière. Des données supplémentaires concernant chaque événement sont fournies « à la demande ». Une biographie détaillée de Molière ainsi qu'une analyse thématique du XVII^{ème} siècle sont également proposées.
- La Galerie des Écrits : il s'agit de la reproduction du théâtre complet de Molière (Édition La Grange et Jean Vivot, 1682). On peut accéder au texte de son choix ou choisir un acte ou une scène en particulier ; sont également proposées pour chaque pièce une notice et une série de gravures de l'époque. En revanche, aucune navigation à l'intérieur du texte n'est possible.
- Les Couloirs du Destin : « la loge privée de Molière » est l'endroit où « chaque objet déclenche une séquence animée, retraçant les moments les plus riches de la vie du maître. Chaque séquence comporte plusieurs épisodes »¹. Une navigation libre est possible.

¹Page d'accueil du cédérom.

Il est enfin à noter que si l'impression de quelques pages est possible, aucune exportation de données n'est accessible.

Il s'agit d'un cédérom principalement riche en séquences vidéo ; un intérêt particulier est attribué à la sonorisation, et le recours aux gravures de l'époque permet une certaine intégration dans l'univers de l'œuvre.

Est particulièrement appréciable la rubrique « Parcours » ; rare dans la plupart des cédéroms littéraires, elle permet au navigateur de visualiser les différentes étapes de sa consultation.

Cependant, l'absence de tout appareil de navigation à l'intérieur de l'œuvre fait de l'utilisateur un simple spectateur. En effet, l'œuvre de Molière semble être traitée uniquement comme représentation théâtrale, au détriment de tout souci littéraire. Aucune « manipulation » du TEXTE THEATRAL n'est possible.

Il semble par ailleurs que ce cédérom soit orienté vers un public de non-spécialistes, un public qui chercherait à s'imaginer l'univers moliéresque à travers le son et l'image.

Romanciers naturalistes et réalistes

Les Romanciers réalistes et naturalistes 1820- 1910¹ est une base de données de 300 romans en texte intégral qui contient :

- L'œuvre romanesque complète de : Balzac, Daudet, Flaubert, Les Goncourt, Huysmans, Maupassant, Stendhal, Vallès, Zola.
- Une sélection des
 - Familiers de Médan : Alexis, Céard, Champfleury, Duranty, Hennique,
 - Manifeste des cinq : Bonnetain, Descaves, Guiches, Margueritte, (les œuvres de Rosny aîné sont encore sous droits).

¹ Le CD-Rom : *Les Romanciers Naturalistes et réalistes 1820-1910* est un CD-Rom pour PC (Windows 3 et versions ultérieures, édité par Le Catalogue des Lettres- Bibliopolis en 1997

- Autres Naturalistes : About, Adam, Ajalbert, Case, Cladel Darien, Fèvre, Lamonnier, Malot, Mirbeau, Percher, Roux.

Les romans sont reproduits à partir des « éditions de poche courantes et les copies de la Bibliothèque Nationale de France »¹ ; d'où un problème de sources et d'édition d'origine. Les préfaces d'auteur sont fidèlement reproduites mais aucun appareil critique n'y est intégré. On peut, en revanche, lire une chronologie et des biographies succinctes.

Les textes de la base sont codés en HTML, ce qui permet de conjuguer aux fonctions du logiciel TREVI ceux du navigateur.

Deux modes principaux de recherche sont proposés :

La CONSULTATION : permet de circuler librement dans les textes et parmi les auteurs. Trois accès sont possibles : par date, par auteur et par titre. On peut lire les textes présentés sous forme de chapitres numérotés. On peut également accéder au menu Recherche.

La RECHERCHE : on peut sélectionner ou combiner les critères de recherche parmi quatre champs : auteur, titre, date de parution et mots ou expressions du texte. La multiplication des critères de recherche est possible grâce aux opérateurs booléens. Les recherches par adjacence (plusieurs mots situés côte à côte, et dans un ordre spécifié), par proximité (deux mots séparés par une distance donnée « n », les séparer par les caractères Mn (n=nombre de mots séparant ceux recherchés) ou par troncature (à partir de la racine suivie de *).

Les options de recherche de proximité et de recherche de troncature ne fonctionnent que rarement. La réponse « cette recherche ne donne pas de réponse » est floue et laisse un point d'interrogation : est-ce que la combinaison n'existe pas ou est-ce une erreur de saisie ?

¹ Ce sont les termes utilisés par les éditeurs dans la page source du cédérom.

D'autre part, il est regrettable qu'il n'y ait à aucun moment une aide contextuelle. En effet la fenêtre d'aide offre toujours la même page, assez générale.

Enfin, la circulation entre CONSULTATION et RECHERCHE n'est pas aisée puisqu'il n'est pas possible, à partir d'une sélection déjà déterminée, d'effectuer une recherche de mots.

Louables sont, par contre, les fonctions : « de la même année » et « du même auteur ». La première offre une riche chronologie de l'année qui, telle une mini base de données factuelle, offre une variété de faits contemporains de l'œuvre.

La fonction « annotation » disponibles dans les Cédérom postérieurs y est absente.

La reproduction sur disquette et disque dur est impossible mais il est possible d'imprimer soit le chapitre soit l'œuvre courante.

2.3.3.2. Les Méga textes

Nous regroupons sous cette appellation trois types de produits :

D'une part, *les œuvres de grande taille*, à savoir les encyclopédies et les grands dictionnaires. Bien que ce type d'écrit semble s'approprier le mieux à la numérisation, sa publication en hypertexte a relativement tardé, par rapport à d'autres produits. La taille importante, ainsi que la nécessité de définir clairement l'architecture de l'hypertexte dans ce genre de documents, peuvent expliquer que jusqu'au milieu des années quatre-vingts six, le seul dictionnaire numérique sera « *un dictionnaire américain peu ambitieux, de niveau fin d'études secondaires, le Grolier sur CÉDÉROM* »¹.

Mais une fois la technique et la volonté académique établies, les produits affluent. *Le Trésor de la Langue Française*, résultat du travail de plus d'une vingtaine d'années, n'a vu le jour qu'en 2000. Les littéraires ont pourtant pu profiter depuis déjà longtemps de la base FRANTEXT qui constitue le produit du travail de recensement de textes de langue française. Cette expérience prouve, d'ailleurs, que la réalisation d'un

¹ LAUFER et SCAVETTA, *op cit.* p.43.

tel produit, malgré la longueur et la difficulté de la tâche, ne constitue qu'une étape dans la fabrication d'un dictionnaire d'une si grande envergure.

Les éditeurs « classiques » de dictionnaires et d'encyclopédies ont été poussés par la concurrence à multiplier les produits de qualités de plus en plus « parfaites ». L'utilisateur peut télécharger ou consulter sur son ordinateur des dictionnaires de grand public, tel que le *Robert* et le *Larousse* ainsi que des encyclopédies (*Universalis*, *Larousse*, etc.).

D'autre part, *les ouvrages grand public*, non ceux apportant des informations au quotidien (les pages jaunes...) mais ceux qui intéressent à la fois un public de spécialistes et un public varié ont connu un grand succès. L'exemple type est la *Bible*, qui a été dès le début objet d'éditions électroniques et hypertextuelles. Laufer écrit :

Ce n'est pas un hasard si la Bible a été choisie comme produit phare par une société américaine pour le lancement de CD-I. Le premier disque d'une série de huit porte sur l'arche de Noé. L'ancrage thématique permet à la fois d'illustrer en images et d'élargir le propos au-delà de la culture judéo-chrétienne. La Bible a bien entendu déjà fait l'objet de Cédéroms savants dont le plus complet permet de confronter dix traductions en langues européennes modernes, les textes grecs et hébreux (avec l'analyse grammaticale des mots), la Septante (traduction ancienne de l'Ancien Testament en grec), la Vulgate latine et offre des lexiques et des textes d'aide à l'étude ainsi qu'un index et des résumés de plus de 70 000 articles.¹

On peut classer dans la même catégorie des produits tels que les anthologies d'art, les cédéroms de musées, etc., qui permettent en plus de la consultation grand public aux chercheurs une consultation ciblée et le recueil d'informations en rapport avec des thèmes particuliers.

Enfin, les *corpus littéraires* constituent les produits phares des études littéraires aujourd'hui.

La base de données textuelles FRANTEXT présente l'exemple type des corpus littéraires dans le sens où elle permet une circulation libre dans l'ensemble des textes d'époques et d'auteurs différents. L'œuvre se transforme en une unité et on peut aisément dépasser les différentes frontières à la recherche d'un mot, d'une expérience ou

¹ *Idem.* p. 116, 117.

d'une forme grammaticale. La grandeur du projet n'est plus à prouver malgré les lacunes dues principalement à la longueur de la tâche¹.

Le projet GALLICA de la BNF reprend en partie le fond FRANTEXT en y ajoutant d'autres œuvres numérisées en mode image. D'autres sites proposent une multitude de textes ; selon leur conception et les logiciels de consultation fournis, ces services varient de la simple lecture à une indexation riche.

2.3.3.3. *Hypertextes littéraires et fiction narrative.*

Nous avons précisé plus haut que la fiction littéraire assistée par ordinateur ne ferait pas l'objet de notre exposé. Il s'avère néanmoins dans une perspective historique d'en esquisser les débuts.

La fiction interactive constitue, en effet, une étape importante dans le développement des recherches littéraires assistées par ordinateur. Les « jeux d'aventure » ont connu dans les années soixante-dix un succès incomparable et l'évolution des techniques multimédias les a transformés en un genre à part entière. Ce genre a permis l'introduction dans le domaine littéraire de la notion d'hypertexte : si le principe est né dans les écrits de Ted Nelson depuis 1965, il a fallu attendre 1985 pour qu'un « écrivain américain, Michael Joyce, précise CLEMENT, s'empare de l'outil et du concept pour créer la première fiction interactive hypertextuelle, *Afternoon, a story*. Le succès immédiat de cette première œuvre, ajoute-il, allait entraîner d'autres écrivains dans son sillage, aux États-Unis d'abord, et plus timidement en France »².

La production d'hypertextes littéraires nécessite, en effet, un travail d'analyse des structures narratives et une destruction de la structure linéaire du texte. Paul Delany explique que :

La fiction hypertextuelle a utilisé de façon typique les blocs d'unités narratives autonomes qui vont de la phrase au paragraphe. Au lieu d'un écoulement régu-

¹ On était loin, dans les années soixante dix d'imaginer que cette base, créée pour servir de « banque de textes » pour les citations du *Trésor de la Langue Française*, pouvait offrir autant de possibilités. Des choix initiaux ont par la suite pu être revus et corrigés à la lumière de l'évolution des techniques et des usages (telle que la restitution des titres et des citations). Mais ces corrections ne se sont faites que sur les nouvelles saisies.

² CLEMENT, op cit., p.20.

lier des blocs de haut en bas, comme sur la page imprimée, une narration hypertextuelle peut offrir une infinité de chemins à travers la structure de blocs et de liens construite par l'auteur¹.

Or, ce travail de démantèlement et de restructuration constitue l'ancêtre et le début de toute adaptation du texte en hypertexte.

Nous ne pouvons donc ignorer le rôle qu'ont joué des auteurs tel que Joyce et Queneau dans l'évolution de la littérature hypertextuelle qu'elle soit objet d'étude, comme nous la concevons dans ce travail, ou produit littéraire.

¹ DELANY, *op cit.*, p.13

Chapitre second : Les raisons d'être d'une édition électronique

1. Justifier les choix

Pourquoi un Cédérom ?

Pourquoi les Goncourt ?

Pourquoi leur œuvre dramatique ?

Et pourquoi ce corpus restreint de quatre œuvres ?

Voici quatre questions auxquelles il est nécessaire de répondre de prime abord.

Il semble nécessaire de rappeler, à ce stade, les raisons d'être de ce travail : une précision qui permettra, par la suite, d'éclaircir à la fois le premier choix que tous les autres.

Ce travail tente de répondre à une question initiale : L'informatique peut-elle servir la critique littéraire ?

Cette question initiale, posée il y a plus de cinq ans, lors de l'ébauche de ce travail, semble aujourd'hui injustifiée ; les travaux publiés et en cours, les centres de recherche actifs sur le sujet, les thèmes et résultats publiés depuis, ainsi que le foisonnement des ressources électroniques portant sur la littérature et les corpus littéraires ont depuis longtemps répondu positivement à cette question, devenue aujourd'hui obsolète. Il semble même légitime d'affirmer qu'elle n'est plus, posée dans sa généralité, sujet de polémique.

De cette question découle une autre, ou une autre façon plus moderne de la poser :

Comment l'informatique peut-elle servir la critique littéraire ?

Les domaines d'application de l'informatique sont nombreux et les travaux D'Alain Vuillemin¹ et de Michel Bernard² en dessinaient, depuis les années 90, les principaux traits et domaines d'application. Leur variété nous a poussé à choisir un champ qui semble couvrir d'une certaine manière le principe même de l'informatisation de la critique littéraire à savoir, l'édition.

L'édition constitue, en effet, à la fois le point de départ du processus d'informatisation à travers la numérisation et l'aboutissement de cet exercice sous la forme de la publication.

Le support informatique permet une mise côte à côte ou face à face du texte (ou des textes, des états du texte) avec le discours sur le texte ou autour de lui (outils de lecture, approches critiques, statistiques, etc.). Nous ne pouvons justifier, ici, le choix du support électronique : tout le travail tente de le démontrer ; nous nous limitons à dire qu'il s'adapte le mieux- sans exclure le support papier à une édition ouverte sur ce qui l'entoure : sur son intertexte et paratexte.

1.1. Pourquoi un Cédérom ?

La seule hésitation que nous avons eue est celle entre l'Internet et le cédérom : tandis que l'Internet offre l'accès à un public plus large, celui du cédérom semble plus restreint. De ce point de vue, la publication en ligne paraît nettement plus avantageuse.

Néanmoins, la nature du projet, à savoir le cadre universitaire de la thèse, et le fait qu'elle doive être considérée comme exercice, proposé pour évaluation et correction, nous a poussé à le réaliser sur un support qui est, du moins pour le moment personnel, et qui attendra, pour être publié, l'approbation du comité scientifique qui le jugera.

L'utilisation de l'HTML est dans ce cadre considérée comme un moyen de faire passer, avec peu de manipulations, le projet du cadre fermé du cédérom à celui ouvert et public de l'Internet.

¹ Alain VUILLEMIN, *Informatique et Littérature (1950- 1990)*, Paris_ Genève, Éditions Champion _ Slatkine, 1990

² Voir BERNARD (1999) *op. cit.*

L'outil et le support utilisés ont pour caractéristiques principales le fait qu'ils soient :

- Multimédia : le Cédérom est un espace assez dense et fortement adapté aux supports iconographiques et textuels. Ce qui est suffisant pour la nature du projet et du corpus.
- Hypertexte : le principe de l'hypertexte est le propre et la raison d'être de l'édition électronique, et s'adapte fortement à une œuvre des Goncourt.

1.2. Pourquoi les Goncourt ?

L'œuvre des Goncourt se caractérise par sa densité et sa diversité. Elle est multimédia dans le sens où elle fait appel à différents genres et qu'elle intervient dans des domaines très variés. L'œuvre touche ainsi à des domaines très variés : la littérature, l'histoire, la sociologie, l'histoire de l'art et bien d'autres ; elle s'intègre par ailleurs, dans des genres différents : les mémoires, le roman, le théâtre, l'essai et la critique.

Tout projet de publication semble en lui-même un défi et a du mal à cerner son sujet vu l'ampleur de l'œuvre et sa diversité, caractéristiques qui nécessitent un effort collectif et le recours à des spécialistes de différents domaines.

La correspondance entre les différents genres et domaines s'avère, par ailleurs, enrichissante et nécessaire. L'examen du processus de réécriture semble être l'une des pistes les plus attrayantes lorsqu'il s'agit de l'œuvre des frères Goncourt. Le texte se transforme, ici plus que chez d'autres, en un paratexte et un avant texte. Peut-on lire, à titre d'exemple, *Charles Demailly*, cette œuvre tirée d'une pièce de théâtre¹ sans éplucher le *Journal* et la Correspondance ou sans effectuer un va-et-vient incessant entre l'œuvre dramatique et le roman ? Peut-on comprendre *Manette Salomon*, dont l'objet principal est la création artistique sans lire les œuvres de critique d'art et les notes du *Journal* ? Il est indéniable, donc, que la navigation entre les textes est utile sinon néces-

¹ Les Goncourt ont écrit la première version de cette œuvre sous la forme d'une pièce de théâtre, une pièce appelée *Hommes de lettres*, dont ils ont détruit le manuscrit et qui a servi de support pour leur roman *Hommes de lettres* paru en 1860

saire pour la compréhension de certains textes et que l'hypertexte, en devient par conséquent, le support le plus approprié pour cette lecture ouverte de l'œuvre.

1.3. Pourquoi le théâtre ?

Si nous avons choisi ce genre en particulier, c'est parce qu'il n'y a, tout simplement, aucune édition du théâtre que celle effectuée par Edmond et qui ne comporte que deux œuvres. Cette publication me semble donc l'un des domaines les moins exploités dans l'œuvre des Goncourt. Deux des quatre textes de notre corpus n'ont jamais été réédités après la mort de leur auteur et n'ont subi que peu d'études critiques. Il est à noter, néanmoins, l'existence de quelques articles et courtes études de grande valeur nécessitant souvent une érudition, qui mériteraient, vue l'absence de documents, d'être regroupées ou du moins résumées. L'apparition en 2006 d'un numéro spécial des *Cahiers Goncourt* traitant du théâtre goncourtien¹ n'a fait que confirmer, chez nous, la conviction que la richesse de ce corpus mériterait d'être traitée de manière globale.

D'autre part, le théâtre des Goncourt bien que peu reconnu pour sa valeur littéraire, occupe une place importante dans la carrière des deux frères : les essais et les références au théâtre surviennent dans toutes les étapes de leur vie littéraire, et le *Journal* témoigne de cette obstination et de cette obsession. Cette édition tente de leur rendre hommage et à rendre hommage à leur persévérance à écrire du théâtre malgré les échecs successifs.

Le théâtre des Goncourt s'inscrit, par ailleurs, dans un mouvement littéraire qu'il définit et dont il instaure les règles. L'échec des Goncourt dans le théâtre fait partie d'un tout : l'échec plus ou moins spectaculaire du Théâtre naturaliste : ce mouvement a eu autant d'opposants lors de son émergence- malgré l'appui de noms déjà reconnus et célèbres tel que Zola- que d'ignorants dans l'histoire de la littérature. Les contemporains des Goncourt et leurs successeurs ont jugé inexistante ou peu importante toute une étape du théâtre français. Cette édition tente d'une certaine manière d'offrir le texte à un nouvel examen pour déceler soit des signes cachés de son ingéniosité soit les raisons

¹ Anne-Simone DUFIEF (Éd.), *Les Goncourt et le théâtre*, Société des amis des frères Goncourt, n° spécial des *Cahiers Goncourt*, n° 13, 2006.

réelles de son échec. Ce travail tenterait donc de reposer la question déjà exposée par Zola et par les Goncourt : un Naturalisme au théâtre est-il possible ? et comment ? Nous ne prétendons pas répondre à cette question mais peut-on, plus d'un siècle après, la remettre au débat ?

Enfin, dans notre recherche de textes ouverts sur d'autres et nécessitant une navigation, le théâtre semble s'adapter le mieux à l'hypertexte. Il constitue, souvent, chez les Goncourt l'aboutissement d'un processus de réécriture de l'histoire, des mémoires ou de l'art et crée dans le *Journal* et la Correspondance une grande effervescence.

1.4. Pourquoi ce corpus ?

Les quatre pièces choisies constituent un échantillon de la carrière et des différentes expériences des Frères Goncourt.

Il est certainement impossible de penser une édition du théâtre des Goncourt sans *Henriette Maréchal*. Cette pièce qui a suscité tant de bruit et qui a, d'une certaine manière, brisé le début de la carrière dramatique de deux frères, est certes jugée- y compris par les Goncourt eux-même- comme celle de deux apprentis dans le théâtre ; elle contient néanmoins l'embryon de ce que voulaient faire les frères Goncourt au théâtre, de ce que devait être un théâtre naturaliste à leurs yeux.

Germinie Lacerteux constituera, plus tard, la première expérience d'adaptation théâtrale ; elle semble appliquer ces principes tentés dans cette première expérience. *La Patrie en Danger* est, par ailleurs, considérée par ses auteurs comme « incontestablement la meilleure pièce que [nous ayons] faite, elle a, cela, que [je] ne trouve nulle part, dans aucun drame du passé : une documentation historique qui n'a été encore tentée au théâtre »¹.

Manette Salomon constitue enfin la dernière des pièces des Goncourt et met fin à la carrière du survivant des deux frères.

¹ Préface au Théâtre dans *Préfaces et manifestes littéraires*, Ed. et J. de Goncourt, p.133.

Le corpus que nous avons choisi comprend donc, d'une part, une pièce des débuts et une pièce de la fin, séparées par deux expériences intermédiaires. Il met face à face deux pièces originales et deux adaptations de romans. Il oppose deux textes célèbres à deux pièces inconnues (*La Patrie* et *Manette*). Un ensemble d'œuvres toutes écrites uniquement par les deux frères ou par le survivant (contrairement aux textes adaptés au théâtre par des tiers), et qui tentent de représenter différentes caractéristiques du théâtre goncourtien.

Les pièces que nous avons exclues de ce corpus sont :

1. Celles qui ont été adaptées au théâtre par une tierce personne ; à savoir :
 - *Renée Mauperin*, adaptée par Céard en 1886 ;
 - *Sœur Philomène*, adaptée par Jules Vidal et Arthur Byl en 1887 ;
 - *Les Frères Zemganno*, adaptée par Paul Alexis et Oscar Métenier en 1890 ;
 - *La Fille Elisa*, adaptée par Ajalbert en 1891
 - *Charles Demailly*, adaptée par Paul Alexis et Oscar Métenier en 1893 ;
2. Trois autres œuvres dramatiques n'ont pu être intégrées à cette édition et ce pour des raisons éditoriales que nous expliquerons ultérieurement. Il s'agit de :
 - *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (1852)
 - *À Bas le progrès* (1893)
 - *La Faustin* (1893).

2. L'édition des Goncourt : état des lieux

Célèbres par l'Académie à laquelle ils ont donné le nom et par le prix qu'ils ont créé, les Goncourt le sont beaucoup moins par leurs textes. L'immensité de leur œuvre et sa diversité ne semble avoir attiré que peu de lecteurs. Ainsi les textes des Goncourt n'apparaissent que rarement dans les manuels scolaires. La publication en poche destinée au grand public ne s'est intéressé qu'aux œuvres romanesques tandis que les autres textes goncourtiens ne sont réédités que dans des collections « universitaires » ou chez des éditeurs spécialisés.

En effet, les Goncourt romanciers occupent une petite place dans la lecture que les contemporains réservent au Dix-neuvième siècle. Leur œuvre dramatique est méconnue et n'a presque jamais été rééditée, leurs essais sur l'art et l'histoire n'ont intéressé que les spécialistes. Seul le *Journal* a connu un vrai succès et est souvent cité comme source et référence de « la vie littéraire », mais aussi mondaine et politique du Dix-neuvième siècle ;

1.1. Les éditions « papier »

1.1.1. Statut particulier des manuscrits : variantes et brouillons

Soucieux de leur postérité, les Goncourt semblent avoir porté une importance particulière au devenir de leurs œuvres, ils ont ainsi décidé, eux-mêmes, de l'édition posthume de leurs textes. Deux faits majeurs justifient cet intérêt :

D'une part, le testament d'Edmond, donnant vie à l'Académie Goncourt, a précisé le sort des manuscrits des deux frères :

Après ma mort, il sera trouvé dans ma petite armoire de Boulle, placée dans mon cabinet de travail, une série de cahiers portant pour titre : Journal de la vie Littéraire, commencé par mon frère et moi le 2 décembre 1851. Je veux que les cahiers auxquels on joindra les feuilles volantes de l'année courante, qui seront dans un buvard placé dans le compartiment de ma bibliothèque, près de ma table de travail, soient immédiatement cachetés et déposés chez Me Duplan, mon notaire, où il resteront scellés vingt ans, au bout desquels ils seront remis au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale et pourront être consultés et livrés à l'impression. Si la garde de ces volumineux manuscrits chez le notaire faisait quelque difficulté, ils seraient aussitôt remis à la Bibliothèque nationale et ne pourront être consultés et livrés à l'impression qu'au bout de vingt ans. Enfin si par impossible, la Bibliothèque nationale refusait le dépôt, je demanderais à la famille Daudet de les garder jusqu'à l'expiration des vingt ans¹.

D'autre part, les Goncourt semblent avoir pris soin de détruire toute variante du *Journal*, les brouillons et autres textes. Ayant légué à la future Académie la totalité de leurs biens, les Goncourt ont garanti que peu de choses ne s'éparpillent et la Bibliothèque nationale a pu acheter une grande partie de l'héritage « textuel » des deux frères.

¹ Cité dans l'Avant-Propos de l'Académie Goncourt pour le *Journal*

Edmond déclare par ailleurs, dans l'introduction au théâtre, avoir détruit maintes expériences théâtrales des débuts les jugeant de peu de valeur. On peut en déduire que c'était probablement, chez les Goncourt, une pratique courante de faire disparaître, de leurs armoires tout ce qu'ils jugeaient indignes de figurer dans leur bibliographie.

1.1.2. Rôle de l'Académie Goncourt

La création de l'Académie Goncourt a garanti, d'autre part, la publication posthume des œuvres complètes des frères Goncourt, une large entreprise commencée en 192, a duré une quinzaine d'années et a donné lieu à une édition définitive chez Flammarion et Fasquelle (1921-1936 ; 33 titres et 46 vol.). Cette édition reprise entre 1985 et 1986 par la maison Slatkine a donné lieu à une édition en fac-similé en 21 volumes.

Cette édition définitive a permis en quelque sorte de mettre sur le même plan toutes les œuvres et de leur donner la même chance d'être connues par le public. Ainsi, il a été possible de conserver des textes des Goncourt au moins deux états originaux : d'une part les textes qu'ils ont publiés, eux-mêmes, de leur vivant et les textes publiés pour la première fois ou réédités par l'Académie.

Un fait mérite d'être signalé. Les Goncourt, bibliophiles, ont tenté de leur vivant des éditions regroupées de leurs textes. Ainsi Edmond a publié un volume qu'il a appelé *Théâtre* dans lequel il a regroupé ses deux premières pièces : *La Patrie en Danger* et *Henriette Maréchal*. Devant l'impossibilité de faire jouer l'une et l'échec de l'autre sur scène, l'auteur s'est offert le plaisir de les éditer pour les préserver de l'oubli. Il écrit ainsi dans la préface à *La Patrie en Danger* :

Je me résigne, à peu près de la même manière qu'on se suicide, à imprimer cette pièce, un peu consolé cependant par un pressentiment vague, qui me dit qu'un jour, un jour que nous devons tous espérer, cette œuvre mort-née sera peut-être jugée digne d'être la voix avec laquelle un théâtre national fouettera le patriotisme de la France¹.

Une entreprise similaire concerne *l'Art du XVIII^{ème} siècle*. Des essais et biographies que les deux frères ont consacrés aux différents peintres de ce siècle, le survivant a publié trois volumes consacrés aux différentes écoles de peinture. Une troisième expé-

¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Préfaces et manifestes Littéraires*, Slatkine, 1980, p. 118

rience a été tentée à propos de la *Femme au XVII^{ème} siècle*. La publication en un volume de leurs *Préfaces et manifestes littéraires* a d'ailleurs été raillée par les contemporains.

1.1.3. Les Grands absents

Cet intérêt particulier n'a toutefois pas pu protéger quelques uns de ses textes de l'oubli et de grosses lacunes caractérisent l'édition des Goncourt.

Nous notons, ainsi, que le Théâtre n'a jamais été réédité à part les deux textes faisant partie du volume *Théâtre* signalé plus haut. Quelques réimpressions ont eu lieu, à savoir celle de *Germinie Lacerteux* en 1902.¹ Mais il n'existe, à ce jour, aucune édition critique. L'édition définitive ignore elle aussi les autres expériences dramatiques. Quant aux pièces adaptées par une tierce personne (*Renée Mauperin, Les Frères Zemganno* par exemple), elles n'ont fait l'objet d'aucune édition.

Il a fallu attendre les années quatre-vingt pour qu'une équipe de chercheurs commence à s'intéresser aux œuvres de Goncourt. Ce qui a donné lieu, en plus des études, à une multitude d'éditions critiques ainsi qu'à la publication d'inédits et de la correspondance des Goncourt.

Les *Cahiers Goncourt* ont, par ailleurs, contribué à la création de plusieurs bibliographies et à la constitution de plusieurs séquences épistolaires, qui seront par la suite publiés dans des volumes distincts.

L'œuvre des Goncourt a ainsi connu, pendant des décennies, le mépris des lecteurs et des chercheurs.

1.1.4. Le Retour à la mode

Il a fallu attendre l'édition critique du *Journal* par Robert Ricatte² pour « remettre à la mode » la lecture des Goncourt ; et ce n'est qu'aux alentours des années 70 et 80 que les chercheurs et les éditeurs ont commencé à s'intéresser aux textes goncour-

¹ Soulignons au passage que les trois textes exclus de notre corpus (*A bas le progrès, la Faustine et la nuit de la Saint sylvestre*) ont été récemment édités dans des revues spécialisées)

tiens. Ce n'est qu'alors qu'on a assisté à l'édition en poche de quelques romans, à la publication de quelques inédits, à la réédition de l'œuvre complète dans les années quatre-vingt et à la mise en disponibilité de la correspondance.

Deux autres dates ont en outre, relancé l'édition des Goncourt ; il s'agit de l'édition définitive de l'œuvre complète entreprise par l'Académie Goncourt dans les années vingt et la réédition en fac-similé de cette même édition chez Slatkine dans cette même période.

Signalons enfin que le *Journal* des Goncourt, publié par Robert Ricatte en trois volumes fait actuellement l'objet d'une édition estimée à une dizaine de volumes.¹

1.2. Les éditions électroniques

1.2.1. les Goncourt sur le web

1.2.1.1. Les textes

1.2.1.1.1. L'ABU

C'est une base de données textuelles qui offre le texte intégral du roman des Goncourt : [Germinie Lacerteux](#). Dans cette base, il est possible de procéder à des recherches sur les mots.

2.2.1.1.2. FRANTEXT

La base de données textuelles FRANTEXT offre le texte intégral du *Journal* ainsi que celui de trois romans *Charles Demailly*, *Madame Gervaisais* et *Renée Mauperrin*. Une source de données très enrichissante ; d'autant plus que le logiciel d'interrogation dispose de fonctions particulièrement précieuses (statistiques, comparaison d'index, voisinage d'un mot...). Cette base reste néanmoins payante et le lecteur ne peut accéder au texte intégral.

¹ Nous analysons, plus amplement, dans la dernière partie de ce travail, ces données bibliographiques ; voir notre chapitre consacré à la [réception](#).

2.2.1.1.3. GALLICA

La bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France a contribué à la mise en ligne de plusieurs textes des Goncourt. Nous établissons ici la liste des textes disponibles actuellement sur cette base. Mais il nous semble nécessaire de distinguer, en premier lieu, les ouvrages en mode image et ceux en mode Texte. Classification établie par les concepteurs du site mais qui est loin d'être claire. En effet, la BNF a procédé à la numérisation de plusieurs œuvres des Goncourt en utilisant des logiciels de Reconnaissance optique des caractères (OCR). Une notice attire d'ailleurs l'attention sur les risques d'erreurs engendrés par ce type de logiciels. Le pourcentage d'erreurs affiché de 92 ou 95 % peut paraître minime mais il est loin de rendre la consultation aisée. Voici à titre d'exemple une page de la pièce *Germinie Lacerteux*, dans laquelle nous avons mis en gras les mots erronés :

je parie... Allons, tourne un peu qu'on te voie tout

à fait **bieil**. (Mademoiselle **do Varandcuil** pose ses **deu*** mains sur les bras de son fauteuil, et croisant ses jambes l'une sur l'autre, en remuant le bout du pied, se met à inspecter Germinie et sa **loilelle**, puis au bout de quelques instants d'attention muette:) Que diable!

je n'ai donc jamais mis mes yeux pour le regarder...
Bon Dieu **do** bon Dieu, oh mais, oh mais,, où diantre as-tu pris ce museau de chatte amoureuse?... **Ali**, ces petits coquins de cheveux rebelles... ces yeux éveillés, où on dirait qu'il y a du phosphore... et ce nez avec ces **dialles** de narines ouvertes... Non, tu n'es pas belle, ma fille, mais **lu** as dans la physionomie je ne sais quoi...

LE SAINT-CYRIEN, sur une note rieuse.

Ah ! elle a du vice.

GERMINIE.

Oh, monsieur Paul, pouvez-vous dire ça !

LE SAINT-CYRIEN.

Allons... tu as seulement du chien. (Regardant montre.) Mais voilà l'heure... Adieu, ma cousine, (**n** rembrasse.) Et toi, Germinie, **danse,va**, ma fille!

MADAMOISELLE DE VARANDEUIL.

V

Adieu, mon cher enfant, je te suis reconnaissante de ta visite, mais ne te crois pas obligé de la recom-

mencer.

LE SAINT-CYRIEN.

Non, cousine, pas adieu, mais au revoir, (A Germinie.)
C'est bon, ne me reconduis pas, je connais le chemin.

La recherche en plein texte des occurrences du mot Varandeuil nom de l'un des personnages principaux peut s'avérer erronée puisque l'OCR a reconnu non la vraie orthographe mais le graphique « Varandcuil » dans l'un des contextes. Il est *donc nécessaire de distinguer deux types de numérisation*

En mode texte numérisation par OCR

- *Histoire de Marie-Antoinette*, Firmin Didot frères, fils (Paris), 1858.
- *Le Journal Vol. 2e édition*, Charpentier et E. Fasquelle, 1872.
- *La fille Elisa (7e éd.)*, G. Charpentier, 1877.
- *Madame de Pompadour*. (Nouvelle édition revue et augmentée de lettres et documents inédits...), G. Charpentier (Paris) – 1878.
- *Quelques Créatures de ce temps : (Nouv. éd.)*, Charpentier, 1878.
- *La maison d'un artiste. Tome 1*, G. Charpentier, 1881.
- *La maison d'un artiste. Tome 2*, G. Charpentier, 1881.
- *La Faustin*, G. Charpentier, 1882.
- *Pages retrouvées*, préface de Gustave Geffroy, G. Charpentier, 1886.
- *Romans d'Edmond et Jules de Goncourt.... Vol. 4* – Charpentier, 1889.
- *Germinie Lacerteux : romans d'Edmond et Jules de Goncourt (Nouv. éd.)*, G. Charpentier, 1889.
- *Histoire de la société française pendant la Révolution (Nouv. éd.)*, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1895.
- *Objets d'art Japonais et Chinois, peintures, estampes composant la collection des Goncourt, dont la Vente aura lieu... les... 8..., 9..., 10..., 11..., 12... et 13 mars 1897... - impr. Motteroz, 1897 .*
- *La Duchesse de Châteauroux et ses sœurs (Nouvelle édition, revue et augmentée de lettres et documents inédits...)*, G. Charpentier, 1906.
- *Houkousai : l'art japonais du XIIIème siècle*, Flammarion et Fasquelle, 1922.

En mode image

- *Mystères des théâtres*, numérisation BNF de l'édition Librairie Internationale, 1853.
- *La Fille Elisa*, numérisation BNF de l'édition Charpentier, 1877.
- *Quelques créatures de ce temps*, numérisation BNF de l'édition Charpentier 1878.
- *La Faustin*, numérisation BNF de l'édition Charpentier 1882.
- *Préfaces et manifestes littéraires*, numérisation BNF de l'édition Charpentier 1888.
- *Germinie Lacerteux*, numérisation BNF de l'édition Charpentier 1889.
- *Manette Salomon*, numérisation BNF de l'édition Charpentier 1889.
- *Renée Mauperin*, numérisation BNF de l'édition Charpentier 1890.
- *Gavarni, l'homme et l'œuvre / par Edmond & Jules Goncourt ; préf. de Gustave Geffroy,...* - E. Fasquelle (Paris) - 1926.
- *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire.... I. (1851-1861)*. - 1851 (La couv. porte en plus : "4e mille") - G. Charpentier et E. Fasquelle (Paris) - 1851-1896 .
- *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire.... II. (1862-1865)*. - 1865 (La couv. porte en plus : "6e mille") - G. Charpentier et E. Fasquelle (Paris) - 1851-1896.
- *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire.... III. (1866-1870)*. - 1866 (La couv. porte en plus : "5e mille") - G. Charpentier et E. Fasquelle (Paris) - 1851-1896.
- *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire.... IV. (1870-1871)*. 2e série. 1er volume. 5e mille. - 1871 - G. Charpentier et E. Fasquelle (Paris) - 1851-1896.
- *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire.... VI. (1878-1884)*. 2e série. 3e volume. 4e mille. - 1884 - G. Charpentier et E. Fasquelle (Paris) - 1851-1896.
- *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire.... VII. (1885-1888)*. 3e série. 1er volume. 3e mille. - 1885 - G. Charpentier et E. Fasquelle (Paris) - 1851-1896 .

- *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire....* VIII. (1889-1891). 3e série. 2e volume. 2e mille. - 1891 - G. Charpentier et E. Fasquelle (Paris) - 1851-1896.
- *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire....* IX. (1892-1895). 3e série. 3e volume. - 1896 (Suivi d'un index...) - G. Charpentier et E. Fasquelle (Paris) - 1851-1896.
- Préface d'Edmond au *Journal et mémoires de Wille*, numérisation BNF de l'édition Renouard, 1857.
- *La Saint-Huberty : d'après sa correspondance et ses papiers de famille* / par Edmond de Goncourt - E. Dentu (Paris) - 1882

2.2.1.2. Les sites consacrés aux Goncourt

2.2.1.2.1. Le site de la société des amis des frères Goncourt :

<http://www.goncourt.org/>

Ce site constitue la vitrine officielle de la Société des amis des frères Goncourt, du Séminaire Goncourt et des Cahiers Goncourt. Il offre ainsi une panoplie d'informations sur l'actualité des éditions, des recherches et des événements et les expositions touchant de près ou de loin aux Goncourt. Plusieurs bibliographies ainsi que des textes écrits par ou sur les Goncourt sont constamment intégrés.

2.2.1.2.2. Messieurs les Goncourt : <http://www.freres-goncourt.fr/>

Il s'agit du site animé par Paule Adamy et Alain Barbier Sainte Marie. Ce site offre principalement une bibliographie complète des Goncourt, la liste des textes goncourtiens disponibles actuellement en librairie. Il propose plusieurs textes et extraits des Goncourt ou consacrés à leur vie et œuvre. C'est également un espace de publication des nouveautés et maintes « curiosités ».

2.2.1.2.3. Edmond et Jules de Goncourt : <http://www.freres-goncourt.fr/>

Ce premier site est doublé par un autre, réalisé par les mêmes auteurs et utilisé comme archive. Il comprend plusieurs autres informations dont une bibliographie riche

et soigneusement établie ainsi que le texte intégral et quelques extraits de différentes œuvres.

2.2.1.3. Les sites évoquant les Goncourt

- Le site de [l'Académie Goncourt](#) offre à propos des deux frères une courte biographie.
- Le [site Flaubert](#) propose quelques [pages consacrées aux Goncourt](#) dans leur rapport avec l'auteur de Madame Bovary ;
- Le Site [Salons](#) consacré aux Salons littéraires évoque le [Grenier des Goncourt](#) ;
- L'encyclopédie en ligne Wikipédia, consacre un [article aux Goncourt](#) et renvoie vers quelques liens curieux.
- Le site [Terres d'écrivains](#) consacre une page aux deux frères

C'est le cas pour d'autres sites dont :

- Le [Centre d'études du 19e siècle français Joseph Sablé](#).
- ainsi que la maison d'édition [Le Boucher](#)

2.2.2. Bibliopolis et l'édition électronique des œuvres romanesques

Les éditions Bibliopolis ont été les premières à éditer les œuvres romanesques des Goncourt sur Cédérom.

Le projet initial, publié en 1995, comprend le texte intégral d'une dizaine de romans : *Chérie*, *Charles Demailly*, *Sœur Philomène*, *Renée Mauperin*, *Germinie Lacerteux*, *Manette Salomon*, *Madame Gervaisais*, *La Fille Elisa*, *Les frères Zemganno* et *La Faustin*. La seconde version, parue en 1999, ne comprend que des modifications techniques.

Quant aux romans, ils sont en texte intégral et en mode texte, il est ainsi possible d'explorer le Cédérom de trois manières :

- Naviguer dans le texte ; on y accède par titre puis par chapitre.

- Travailler le texte en le copiant (uniquement chapitre par chapitre ; aucun accès au texte intégral entier n'est possible), ou en annotant quelques pages sur un bloc- notes ;
- Effectuer des recherches dans les textes, les dates et les titres.

Le logiciel TREVI, développé par la maison d'édition BIBLIOPOLIS offre une facilité de manipulation extraordinaire ; fait extrêmement important lors de l'apparition du cédérom ; en effet, pendant les années 90, les littéraires étaient peu habitués à la manipulation du matériel informatique.

Quant aux choix éditoriaux, l'éditeur précise que « Les éditions retenues pour la conception de ce CÉDÉROM sont les éditions de poche courantes et les copies de la Bibliothèque Nationale de France »¹. La typographie et la pagination de quelques éditions originales ont été respectées mais il est difficile de vérifier les sources vu l'absence d'une bibliographie précise.

Cette expérience comprend néanmoins des lacunes. Le chercheur sera surpris de ne voir aucune indication sur l'édition originale. L'examen du texte nous permet de constater un certain respect de l'édition originale. Peu de coquilles ont été repérées. Mais le texte manque d'outils documentaires. Seules une courte biographie et une liste chronologique et alphabétique des romans sont disponibles.

Le projet de BIBLIOPOLIS s'intègre dans une entreprise plus grande, ce cédérom, ainsi que plusieurs autres parus dans la même époque (Proust, Balzac, Flaubert...), ont donné plus tard la matière à différents projets. D'une part, un Cédérom consacré aux romans naturalistes et réalistes et, d'autre part, une base de données consultable sur Internet comprenant les grands textes de la littérature française.

¹ Informations fournies dans le cédérom.

BIBLIOPOLIS avait, par ailleurs, tenté de publier à la fin des années quatre-vingt-dix une édition électronique et critique du *Journal des Goncourt*, un projet qui n'a pu être mené à terme pour des raisons financières et administratives.¹

¹ Une édition critique du *Journal des Goncourt* est, en effet en cours de réalisation au sein de l'équipe du centre de recherche pour le Naturalisme « unité Séminaire Goncourt ». Ce groupe de chercheurs prépare actuellement une édition prévue en une dizaine de volumes pour les éditions Champion.

Les Goncourt : L'Oeuvre Romanesque - Editions Bibliopolis

Recherche Quitter Aide Liste alphabétique Liste chronologique

Edmond et Jules de GONCOURT (1822 - 1896 et 1830 - 1870)



Témoins irrévérencieux du monde des lettres, dont leur célèbre *Journal* est une savoureuse chronique, les Goncourt seront célébrés comme des précurseurs par la jeune garde naturaliste. Héros fondateurs d'une esthétique qui triomphe autour de 1880, ils ont longtemps attendu un succès dont Jules ne connaît que les prémices. Le goût du vrai, au risque du sordide, fait de leurs romans de scandaleux manifestes d'un réalisme encore neuf, qui est d'abord très mal accueilli par la critique. Le public, quant à lui, ne leur réservera jamais qu'une estime discrète ; Edmond vieillissant ne verra pas sans une certaine amertume les livres de Zola atteindre des tirages énormes. Il est vrai que la mort de Jules, en laissant anéanti son aîné, a fait voler en éclats une écriture qui ne trouvait sa forme que dans l'équilibre de deux tempéraments. Moins expansif, Edmond s'était jusqu'alors concentré sur la construction romanesque, cependant que Jules travaillait le style. L'écriture *artiste*, se plaisant aux mots rares et aux expressions curieuses, légitime en quelque sorte la crudité ou la bassesse du sujet, en donnant à leurs romans écrits à quatre mains une couleur inimitable, qu'on ne retrouve pas dans les trois livres écrits par Edmond (*La Fille Elisa*, 1877, *Les Frères Zemganno*, 1879, et *La Faustin*, 1882). Prenant sa source dans l'historiographie et la critique d'art (*Histoire de la société française sous le Directoire*, 1855, *L'Art du dix-huitième siècle*, 1859-1875), l'écriture cherche ses modèles dans la peinture, dont les deux frères sont amateurs. Aussi la description l'emporte de beaucoup sur la narration, chez eux, contaminant le récit d'un imparfait quelquefois agaçant. L'architecture rigoureuse de leurs romans s'ordonne en tableaux successifs qui sont généralement autant d'étapes d'une dégradation : le réalisme des Goncourt est pessimiste, sans doute parce qu'il s'attache à explorer les zones obscures du monde de leur temps, interdites de littérature. Rien d'étonnant à ce que, comme chez Balzac quelques décennies auparavant, ce soit des figures de femmes qui dominent : après les moeurs journalistiques évoquées dans *Charles Demailly* (1860), les titres sont révélateurs : *Soeur Philomène* (1861), *Renée Mauperin* (1864), *Manette Salomon* (1867), et *Madame Gervaisais* (1869) dévoilent les turpitudes et tourments cachés d'une existence féminine multiforme que le Second Empire voudrait réduire à l'honnêteté matrimoniale et ménagère. Le réalisme romanesque s'inscrit jusque dans sa langue contre un discours dominant dont il fait éclater la logique. Toutefois, les Goncourt ne sont pas exempts d'une misogynie de finnoir, en laquelle ils se retrouvent avec Flaubert, lorsque celui-ci monte à Paris, et quelques autres. Le grenier d'Auteuil sera l'ancre d'un célibataire, avant de devenir un havre spirituel pour de nombreux écrivains ; il semblerait bien qu'Edmond en ait fait le quartier général de la sécession du *Manifeste des cinq*, en 1887 (il s'agissait d'attaquer Zola...). L'Académie Goncourt, pendant moderne de la française, y prit forme, en réunissant dès 1896 Léon Daudet, Descaves, Geoffroy, Hennique, Huysmans, Marguerite, Mirbeau, et les Rosny.

NUM

Start Bibliopolis... Les Gon... blague_G... Document... Justifier l... 14:03

Fig. 1 : Biographie des Goncourt sur le Cédérom Bibliopolis

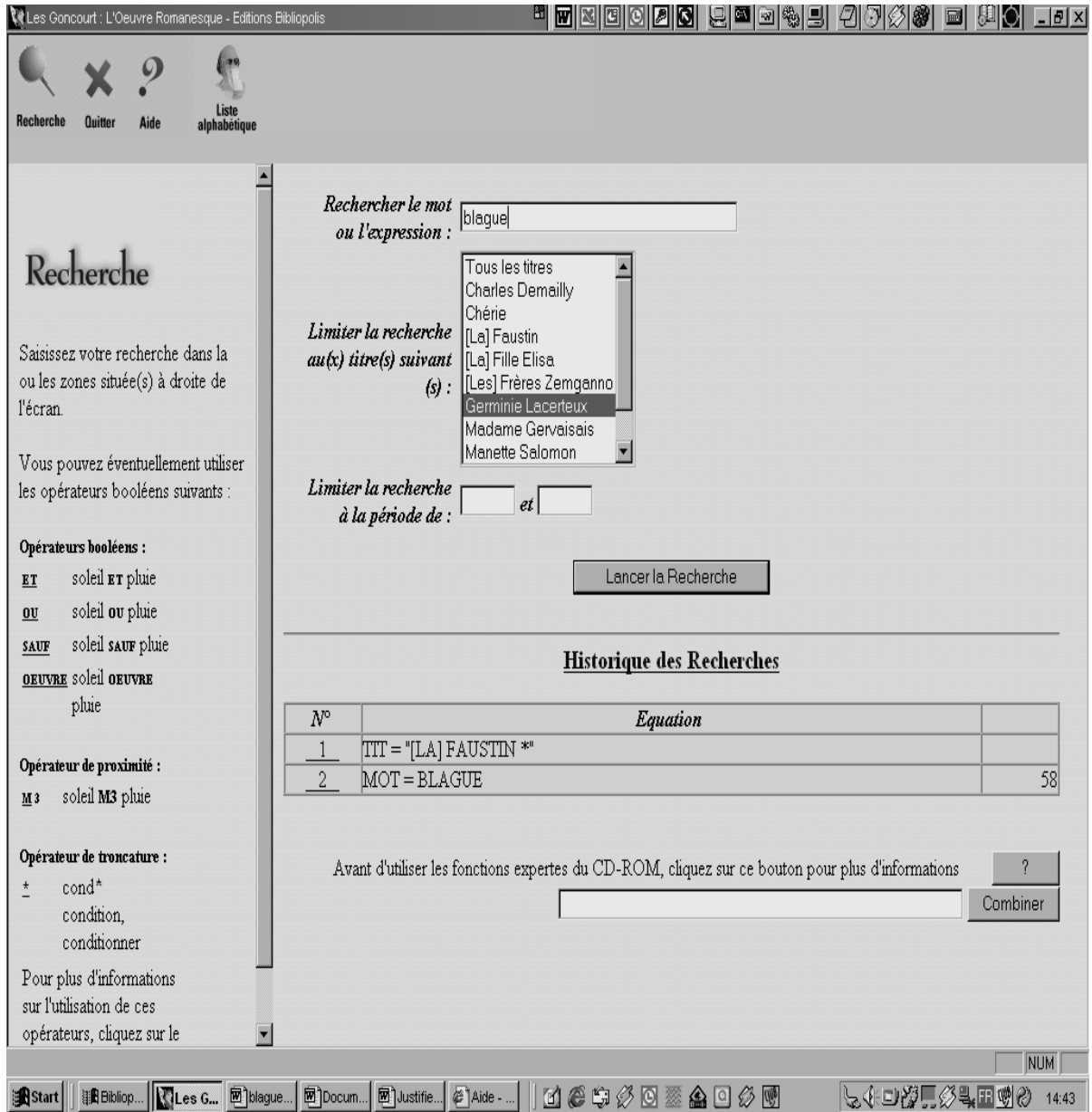


Fig. 2 : La Fonction Recherche sur le Cédérom Bibliopolis

Les Goncourt : L'Oeuvre Romanesque - Editions Bibliopolis

Recherche Quitter Aide Occurrence précédente suivante Retour résultat Liste alphabétique Impression

Table des matières

Germinie Lacerteux

Préface

1

2

3

4

5

6 1 occ.

7

8

9

10

11

12

13

14 1 occ.

15 1 occ.

16

17

18

19

20

21

22

23

24

mauvaises lectures. Une fois prise à la blague ► de ce malheur, Germinie ne put s'en détacher. Elle croyait entendre, là-bas, des cris d'enfants l'appeler. Elle s'enfonçait, s'absorbait dans la résolution et le projet de partir. Elle était poursuivie de cette idée et de ce mot d'Afrique qu'elle remuait et retournait sans cesse au fond d'elle, sans une parole. Mlle de Varandeuil, la voyant si rêveuse et si triste, lui demanda ce qu'elle avait, mais en vain: Germinie ne parla pas. Elle était tiraillée, torturée entre ce qui lui semblait un devoir et ce qui lui paraissait une ingratitude, entre sa maîtresse et le sang de ses soeurs. Elle pensait qu'elle ne pouvait pas quitter mademoiselle. Et puis elle se disait que Dieu ne voulait pas qu'elle abandonnât sa famille. Elle regardait l'appartement en se disant: - Il faut que je m'en aille! Et puis elle avait peur que mademoiselle ne fût malade quand elle ne serait plus là. Une autre bonne! A cette idée, elle était prise de jalousie, et elle croyait déjà voir quelqu'un lui voler sa maîtresse. A d'autres moments, ses idées de religion la jetant à des idées d'immolation, elle était toute prête à vouer son existence à celle de ce beau-frère. Elle voulait aller habiter avec cet homme qu'elle détestait, avec lequel elle avait toujours été mal,

- Page 65 -

Goncourt Germinie Lacerteux 1865

Done NUM

Start Bibli... Les ... blag... Doc... Aide... Justi...

14:49

Fig. 3 : Résultats de la recherche

Chapitre troisième : Public concerné

L'édition d'une œuvre, comme tout projet scientifique ou commercial ne peut être considérée que par rapport à un consommateur potentiel, à un lecteur type auquel elle est dédiée. Seule la prise en compte des caractéristiques de ce lecteur peut décider de la forme et du contenu d'un tel projet.

Le texte trouve sa signification dans la lecture que l'on en fait et Alberto MANGUEL écrit, d'ailleurs, dans son ouvrage *Une Histoire de la lecture* :

La signification d'un texte est amplifiée par les capacités et les désirs du lecteur. Face à un texte, le lecteur peut transformer les mots en message qui résout pour lui une question sans rapport historique avec le texte ni avec son auteur. Cette transmigration du sens peut enrichir ou appauvrir le texte ; invariablement, la situation du lecteur déteint sur le texte. Par ignorance, par conviction, par intelligence, par ruse et tricherie, par illumination, le lecteur réécrit le texte avec les mots de l'original mais sous un autre en-tête, il le recrée, en quelque sorte, du simple fait de lui donner une existence¹.

Ainsi il en est, nous semble-t-il, du travail de l'éditeur qui doit établir les mail-
lons entre le texte et son lecteur.

Il est donc nécessaire de définir le public cible de ce travail et ce en précisant ses caractéristiques et par conséquent les caractéristiques du produit qui lui est offert.

Le terme PUBLIC désigne, selon la définition de *Larousse* : « ensemble de la clientèle visée ou atteinte par un média, à qui s'adresse un écrit, un spectacle, etc., qui lit cet écrit, regarde ce spectacle, etc. »

1. Taxonomie des publics

L'édition d'un texte est un projet ayant pour finalité la mise à la disposition du lecteur d'un état du texte agrémenté ou non d'un ensemble plus ou moins important d'outils de lecture. La nature de ce lecteur doit être prise en considération lors de l'établissement de tous les choix éditoriaux.

¹ Alberto MANGUEL, *Une Histoire de la lecture*; (A History of Reading) essai trad. de l'Anglais par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1998, p.250

1.1.Le Public

1.1.1. Caractéristiques du public

Trois caractéristiques définissent ce public :

1.1.1.1. Ses acquis : ce qu'il sait déjà

Sur le plan du vocabulaire, les pédagogues définissent un seuil minimum de vocabulaire acquis. Il ne s'agit nullement d'une liste de mots mais d'une connaissance approximative du contenu d'un dictionnaire (le *Petit Larousse*, ou le *Petit Robert* par exemple). Les mots qu'il ignorerait ou dont il ignorerait le sens peuvent être, en cas de besoin recherchés dans ce dictionnaire (que le lecteur doit avoir à portée de main et est censé pouvoir et savoir s'en servir). L'utilisateur peut éventuellement comprendre le mot grâce à son contexte ou se passer du sens précis du mot sans que cela n'affecte la compréhension du texte dans sa globalité.

Sur le plan référentiel ; nous désignons par le terme « référentiel » tous les faits relevant du domaine culturel, civilisationnel, historique, social, politique, idéologique auxquels se réfère le texte. Cet ensemble varié est d'autant plus difficile à définir qu'il est impossible de l'évaluer ou de le quantifier ; il varie en fonction de ce qu'on appelle communément la culture ou la culture générale, elle-même variable selon les milieux, les pays ou les acquis culturels de chacun. Il est ainsi possible de constater que ce qui est évident pour un Parisien puisse être énigmatique pour un provincial ou un étranger.

1.1.1.2. Les besoins du public

Il s'agit de l'ensemble des informations que le réalisateur du projet se doit d'offrir à son lecteur afin de lui permettre une lecture confortable sinon aisée du texte.

Cette donnée est certes fortement liée aux acquis du lecteur : le produit ne doit pas lui redire ce qu'il sait déjà ; elle est aussi liée à ses attentes et aux objectifs mêmes de la lecture.

1.1.1.3. Les attentes du public

Il s'agit dans ce cas de répondre à la question : pourquoi le lecteur cible se procure-t-il le produit ? À cette question plusieurs réponses peuvent s'offrir et chacune suppose une identification différente du public :

Certains lecteurs se procurent le produit *par hasard* ; c'est le comportement d'un lecteur plus ou moins passionné par la lecture et qui n'est pas particulièrement attentif au type de texte qu'il lit. Il achèterait son livre chez le libraire du quartier, dans son supermarché, à la gare ou l'emprunterait à une bibliothèque généraliste (municipale, d'entreprise, scolaire...) ou familiale.

D'autres sont amenés à lire *par curiosité* ; ils auraient lu une belle quatrième de couverture, un résumé dans la presse ou une réclame à la radio. Le lecteur peut avoir apprécié auparavant d'autres livres du même auteur, du même genre ou traitant de la même thématique.

Certains, enfin, y vont *par besoin* : particulièrement le public scolaire. La lecture d'un titre peut être sanctionnée par un examen, le lecteur y chercherait des connaissances précises et approfondies ; il peut aussi lire un texte parmi d'autres pour compléter ou enrichir une connaissance dans un domaine ou un genre particulier (lire l'œuvre de Zola pour connaître les caractéristiques du Naturalisme).

1.1.2. Les publics

Si, comme l'affirme Alberto MANGUEL¹, « *la seule possession d'un livre implique une situation sociale et une certaine richesse* », la nature du livre distingue un lecteur d'un autre. Nous pouvons identifier trois grandes familles de publics.

¹ MANGUEL, *op. cit.* p. 253.

1.1.2.1. Le grand public

Le *Larousse* en donne la définition suivante : « *ensemble des lecteurs, des spectateurs, des acheteurs, etc., sans spécification sociale ou professionnelle, ou sans qualification particulière* ».

Ce manque de spécification en fait un ensemble hétérogène. Cette variété crée une difficulté particulière : comment satisfaire à la fois des lecteurs qui ont des connaissances et des besoins très variés ? La différence des acquis des lecteurs peut, en effet, entraîner chez les uns l'ennui de relire ce qu'ils savent déjà, et chez les autres le risque de ne pouvoir comprendre ce qu'on ne leur dit pas.

Le milieu social, la maîtrise ou non d'un jargon, d'un savoir culturel, religieux, le partage ou non avec l'auteur de religion ou de mœurs communes peuvent nécessiter, ou au contraire, se passer de clarifications. Ce public de non-spécialistes peut avoir une culture plus ou moins vaste et peut aussi bien ignorer que connaître des détails très significatifs lors de la compréhension d'une œuvre. La distance plus ou moins importante en temps et en espace entre l'auteur et lui peut entraîner selon les cas des correspondances ou des incompréhensions. Ainsi, ce qui peut paraître évident ou chargé de sens pour un Parisien (par exemple, indiquer qu'un personnage habite rue de la Paix) semble insignifiant pour un étranger.

Cette première classe de consommateurs, de par sa diversité, est à la fois la plus difficile à atteindre mais aussi la plus facile à satisfaire, du fait qu'elle n'a pas de besoins précis. Les efforts que l'on peut faire relèvent plus des soucis de marketing que de difficultés scientifiques. Tout produit ne peut, en aucun cas, satisfaire tous les goûts et assouvir tous les besoins ; l'objectif reste alors d'en intéresser le plus grand nombre.

1.1.2.2. Le public scolaire

Contrairement au premier groupe, celui-ci est beaucoup plus facile à cerner. Il appartient à une catégorie d'âge assez précise et peut être réparti, selon les besoins en sous-catégories.

Ses acquis et ses besoins sont, par ailleurs, bien définis par les programmes scolaires. Ses attentes sont précisées par des objectifs ponctuels et limités. Il est, enfin, souvent assisté dans son utilisation du texte d'un adulte (parent, enseignant) qui peut le diriger et, éventuellement, lui apporter de l'aide.

1.1.2.3. Le public universitaire et spécialiste

Ce public est le plus exigeant de tous ; il est néanmoins plus facile de cerner ses attentes que de les satisfaire.

Le lecteur spécialisé connaît souvent le texte, il peut en avoir des éditions différentes. Ce qui l'intéresse est la qualité de l'édition et l'apport qu'elle peut ajouter à ses propres attentes. Une nouvelle édition est pour lui un nouvel espace où l'on peut lire et discuter une vision critique différente du texte.

Le produit ne peut, dans ce cas, être réalisé que par un spécialiste, ou du moins par le recours à l'aide d'un spécialiste.

1.2. L'édition

Quand un auteur écrit un ouvrage, il vise, en principe, un public limité à sa propre époque. Le succès et la valeur du texte décident de son avenir. L'éditeur d'une œuvre originale peut donc faire confiance à ce choix, et son propre ajout sera limité à la question de marché. La réédition d'une œuvre nécessite en revanche une démarche différente ; l'éditeur se doit de recoudre les liens éventuellement rompus entre l'auteur et son public. Il s'agit alors de repérer tous les endroits où son intervention peut être nécessaire.

1.2.1. Caractéristiques de l'édition

1.2.1.1. Le texte

Le choix du texte est le plus important des éléments constitutifs d'une édition. Selon son époque, le texte peut avoir comme origine un manuscrit, une édition unique ou plusieurs éditions. Le choix parmi ces états du texte est géré par des critères plus ou moins stricts selon le public visé. La tradition qui veut que l'on choisisse, sauf cas parti-

culiers, la dernière édition du vivant de l'auteur comme source, est de rigueur. Mais les éditions de grand public (souvent pour échapper à des problèmes de droits d'édition ou d'auteur) ont tendance à non seulement ne pas la respecter, mais en plus à ne pas mentionner leur source.

L'orthographe originale peut être gardée pour quelques éditions savantes, mais semble peu utilisée dans la plupart des autres éditions.

1.2.1.2. Les documents annexes

Une édition contient le plus souvent des outils documentaires. Leur taille et leur contenu varient d'une édition à l'autre.

Les éditions de poche, par exemple, peuvent contenir :

- Une préface et/ ou une introduction,
- Une biographie de l'auteur,
- Un ou plusieurs index,
- Une bibliographie,
- Un dossier de presse,
- Une table des matières,
- Des annotations,
- Des documents (lettres, photos, autres textes, etc.).

1.2.1.3. Le support

La forme du livre est l'un des éléments les plus déterminants de son avenir ; elle décide à la fois de la place qu'il occupera (livre à emporter ou à consulter dans une bibliothèque), de l'usage qui en sera fait et du prix de vente du produit. Le support est, par conséquent, un facteur décisif du type de public auquel le livre est destiné.

1.2.2. A chaque public son édition

1.2.2.1. Le grand public

Exception faite du marché des beaux livres (il peut s'agir de livres à offrir ou de belles éditions illustrées ou de qualité pour bibliophiles), le grand public cherche le plus souvent des éditions bon marché.

Comme le coût de production de l'œuvre décide de son contenu et de sa qualité et compte tenu du fait que les lecteurs non spécialisés sont assez peu exigeants en scientificité, les éditeurs cherchent à produire des ouvrages dont la production est peu coûteuse en moyens et en temps.

Le sacrifice se manifeste souvent au niveau du texte lui-même. Rares sont ceux parmi le public qui chercheraient à vérifier l'édition source ou les variantes du texte. Ils peuvent, par ailleurs, pour un texte ancien, se passer de la langue originale et être satisfaits de toute modernisation de l'orthographe ou même du vocabulaire.

En ce qui concerne les outils documentaires, le grand public ne lirait souvent que ce qui lui est nécessaire ou ce qui lui est offert à portée de main. Nous appelons nécessaire ce qui contribue à la compréhension du texte et ce qui le situerait dans son contexte. La plupart des éditeurs placent ce type de documents en fin de volume ou les insèrent au centre du livre (il s'agit souvent de feuillets de couleurs et de qualité différente du reste du volume).

1.2.2.2. Le public scolaire

L'éditeur d'une œuvre littéraire destinée à un public scolaire tente souvent de répondre à des besoins très spécifiques ; l'œuvre fait souvent partie d'une collection à objectifs pédagogiques et cognitifs limités

Le texte doit être, en principe, dépouillé de tout ce qui empêche sa compréhension. L'éditeur peut selon les cas, et en fonction de la distance (dans le temps ou dans la culture) entre l'auteur et son lecteur, procéder à des retranchements ou choisir des extraits ; il peut remplacer un mot par un autre ou moderniser l'orthographe.

Les outils documentaires doivent prendre, contrairement au premier cas, une place importante. Ils contribuent d'une part à expliquer le texte (c'est le cas souvent des notes de bas de page) ils permettent, d'autre part, de le mettre dans son contexte (l'auteur, le genre, le mouvement littéraire, l'époque, etc.) ; ils offrent des éléments pour l'analyser (il peut s'agir, selon les collections et les niveaux scolaires, de fiches thématiques ou de présentation des personnages). On y trouve rarement, par contre une vraie bibliographie.

Les outils sont souvent nombreux mais sont de seconde main. L'éditeur donne rarement des textes sources et préfère plutôt faire appel à un auteur spécialisé pour rédiger, dans un français facile et un style claire, un dossier documentaire s'inscrivant dans une visée pédagogique précise.

1.2.2.3. Le public universitaire ou spécialisé

Il s'agit dans ce cas de ce qu'on appelle des éditions savantes. Celles-ci peuvent s'intégrer dans des collections plus ou moins prestigieuses (de la prestigieuse Pléiade, aux petites éditions spécialisées dans telle ou tel genre ou mouvement littéraire). Il s'agit de produits réalisés par des spécialistes pour des spécialistes.

Le coût exorbitant et le gain médiocre de ce type de produit poussent parfois les petits éditeurs à sacrifier l'esthétique, la forme pour le contenu. En effet, ce type d'édition est caractérisé par une scientificité extrême, une rigueur dans l'établissement du texte doublée d'une érudition dans la réalisation du dossier documentaire.

L'éditeur, qui doit prendre en considération la nature de son public, se trouve ainsi, obligé de répondre à certaines exigences : Il est, tout d'abord, important de justifier et d'expliquer le choix du texte, de respecter l'édition originale en signalant, par exemple, toutes les variantes (si elles sont disponibles et significatives) et de conserver, ou du moins identifier et signaler, les caractéristiques orthographiques ou grammaticales propres au texte.

Il est nécessaire, ensuite, d'établir les outils documentaires en fonction des besoins du public. Celui-ci, connaissant souvent le texte, s'attend à trouver dans l'annexe, des éléments nouveaux et enrichissants. Ces outils, réalisés par des spécialistes, doivent

apporter en eux-mêmes une vision critique de l'œuvre. Le lecteur les utiliserait comme une partie de sa bibliographie critique et chercheraient à y trouver non un résumé de ce qu'il a déjà lu mais une lecture particulière à son auteur, témoignant le plus souvent d'un choix critique et d'une préférence méthodologique pouvant, d'ailleurs, s'intégrer dans un courant ou une école critique précise.

En outre, étant donné que le public visé est considéré comme demandeur de l'information et capable de la déchiffrer, une place importante doit être laissée aux documents bruts (correspondance, autres textes, extraits de commentaire, etc.) qui seront choisis en fonction de leur utilité, mais surtout, de leur rareté ou de leur indisponibilité. Il faudra donner de l'importance, aussi, à la bibliographie ainsi qu'aux notices biographiques qui dépasseront le simple récit des faits pour aller vers une recherche plus innovante et une analyse de la vie de l'auteur mise en perspective avec son œuvre.

Il faudra signaler, enfin, que les explications du vocabulaire ou l'identification des noms ne seront établies que dans la mesure qu'elles apporteraient une information originale ou que son usage témoignerait d'une particularité.

Bref l'éditeur ne doit pas perdre de vue que son public a les moyens et la motivation nécessaires pour aller vers une information qui est à sa disposition. Il faudrait donc se limiter à fournir des connaissances utiles ou inaccessibles.

2. Public de cette édition

Il découle de cette analyse des caractéristiques des publics et des éditions, que tout travail d'éditeur suppose la désignation préalable d'un public cible. Il est nécessaire donc, et avant de présenter le projet lui-même, d'identifier ce lecteur supposé, ses compétences et ses attentes.

Il s'agit d'un public d'universitaires francophones, ou plus précisément d'étudiants de lettres françaises dans les départements de français des pays francophones. Le choix de ce public est certes fortement lié à des raisons personnelles, relevant de notre parcours universitaire passé et à venir. Il peut être, par ailleurs, justifié par des raisons plus liées au corpus et à la méthode choisie.

Le public, ci-dessus désigné a pendant son parcours universitaire une occasion unique de connaître profondément un auteur français. Cette lecture est souvent conçue dans le but de produire un échantillon significatif d'un genre ou d'un courant littéraire. Le choix des Goncourt, de leur théâtre et d'un corpus ayant pour thématique générale la vie parisienne, a pour but de présenter à ces lecteurs à la fois une approche du texte théâtral, du Naturalisme au théâtre (mais aussi dans le roman, puisque deux des quatre pièces du corpus sont des adaptations dramatiques des romans du même nom), et de plusieurs images clés de la vie politique, sociale artistique à Paris lors de l'époque de la Terreur et pendant la seconde moitié du Dix-neuvième siècle.

Ainsi, Jacques LEENHARDT et Pierre JÒZSA constatent-ils, à l'issue d'une enquête confrontant les stratégies de lecture d'un roman français (*Les Choses* de Georges Perec) en France et en Hongrie, que les lecteurs hongrois ont plus tendance à juger l'histoire « à travers des individus-personnages qui en sont à tout moment les porteurs et les garants »¹ et de là de constater que pour que soient réunies les conditions d'identification, les lecteurs doivent disposer « d'un système de valeurs évident auquel ils font spontanément référence »².

2.1. Caractéristiques du public

Il s'agit donc d'un public universitaire. On suppose qu'il a des besoins identiques à ceux du public de spécialistes mais des acquis différents qui se rapprocheraient plus de ceux du public scolaire. Il semble dans ce cas aisé de créer une catégorie intermédiaire où l'on ajouterait aux exigences de la première catégorie les réponses aux questions que se poserait la seconde. Or ceci se ferait aux dépens de la qualité et amènerait à ignorer la complexité de la question.

En effet, le public francophone se caractérise par une connaissance particulière du français. La langue, et particulièrement le langage écrit et livresque, est son outil principal d'apprentissage. Il a des lacunes, néanmoins dans tout ce qui relève de l'usage courant de la langue. Comme tout universitaire, il a, certes, les moyens de consulter des

¹ Jacques LEENHARDT et Pierre JÒZSA, *Lire la lecture : essais de sociologie de la lecture* avec la collaboration de Martine Burgos, Paris, l'Harmattan, 1999, coll. Logiques sociales, p. 210

² *Idem*, p. 207.

dictionnaires mais a parfois du mal à localiser les sources de l'information ou à distinguer dans les différentes définitions celle qui se rapproche le mieux à son texte et à son contexte. Ce lecteur éventuel manque donc de ce qu'on appellerait la *finesse de la langue*.

C'est néanmoins, au niveau culturel que se manifestent la plupart de ses difficultés ; ce public est beaucoup plus souvent formé pour apprendre la langue que la culture française, et les méthodes les plus innovantes en la matière ne semblent pouvoir détourner étudiants et enseignants de la majestueuse place qu'occupe la langue et la littérature dans leur processus d'apprentissage.

La tâche semble encore moins aisée quand, à la distance géographique, s'ajoute une distance temporelle. La lecture d'un texte littéraire non contemporain (dans notre cas de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle), suppose de la part du lecteur à la fois :

2.1.1. *Une connaissance de la langue :*

Si celle-ci est canonique, elle ne pose pas de problème puisque l'apprentissage de la langue se fait souvent par l'intermédiaire de ces textes cultes. Le cas est différent s'il s'agit d'un emploi particulier à une région ou un jargon professionnel. Bref, les difficultés seraient pareilles à celles que rencontrerait un étudiant français du même niveau,

2.1.2. *Une connaissance des conditions sociales et politiques dans lesquels est produit le texte.*

Ces facteurs sont particulièrement importants pour la compréhension du texte et sa mise en contexte. Ainsi, la structure sociale de la France est la clé de la compréhension de la *Comédie Humaine* de Balzac. Si le lecteur ne connaît pas la signification de telle ou telle désignation sociale, il ne peut assimiler ni la logique d'évolution des personnages, ni la complexité du point de vue de l'auteur ou du narrateur. Il s'agit donc d'une connaissance vaste de tout ce qui relève de l'histoire et de la société dans lesquels sont créés et évoluent les personnages, bref du cadre immédiat du texte et de l'auteur, de ce que les éditeurs et critiques appellent l'époque. Ce savoir est, pour le lecteur français véhiculé par un ensemble d'outils souvent scolaires. Les cours d'histoire s'attardent

souvent sur les détails de chaque époque de l'histoire nationale, elle ne s'arrête, par contre, que sur les dates et les faits clés de celle des autres. Ainsi un bachelier tunisien, par exemple, ne connaît (du moins par les ouvrages scolaires) de l'histoire de la France que deux ou trois épisodes : dans son cours sur les Croisades il aurait entendu parler de Charles X, aurait compris les raisons et les événements qui ont entouré la Révolution française lors d'un cours « détaillé » sur cette date clé de l'histoire de l'Humanité ; il aurait certainement connu Napoléon Bonaparte comme un guerrier envahisseur et enfin aurait retenu dans sa propre histoire des première et seconde guerres mondiales quelques noms tels que le Maréchal Pétain et le Général de Gaulle. Bref, une connaissance maigre et ne pouvant créer dans son esprit une ambiance accueillante du texte.

2.1.3. *Une connaissance du patrimoine culturel et civilisationnel*

Le texte littéraire, et particulièrement fictionnel, engendre chez le lecteur un processus d'identification. Le lecteur se trouve intégré dans un univers familier aux personnages et l'auteur se force de le rendre aussi vraisemblable que possible pour le lecteur. Situer, par exemple, l'action d'un roman ou de toute autre fiction dans une ville ou un quartier particulier suppose que le lecteur puisse imaginer les personnages en train d'évoluer dans cette ville. Quand ce cadre référentiel semble peu clair, l'auteur fournit des indices qui permettent la réalisation du processus d'identification (se rappeler des scènes d'exposition du théâtre classique ou des longs chapitres balzacien). Si par contre, le texte littéraire évolue en dehors de ce système de médiation, l'interprétation risque de ne pas se produire ou être faussée. Il y a alors un effet de rupture entre le lecteur et le texte.

Ce fait ne se limite pas au cadre spatial mais le dépasse pour toute autre circonstance où évoluent les personnages. Ainsi, l'attribution d'un simple prénom peut avoir une connotation particulière que ne saurait saisir un étranger, il en est de même du nom d'une rue ou de son emplacement dans un quartier. De ce fait, l'humour macabre d'un auteur donnant la mort à un personnage en faillite rue du Banquier a autant de chance d'être compris par un étranger que par un parisien du Vème arrondissement ; contrairement aux déplacements d'un personnage tel que Swann entre les salons aristocratiques d'une rive vers des salons bourgeois de l'autre.

Il semble donc possible que « le fait que l'univers référentiel soit connu ou inconnu agit de manière déterminante sur la lecture du texte. Si le roman national, (...) contraint le lecteur (...) à l'identification, le roman lointain libère d'autres potentialités de lecture »¹.

Umberto ECO, dans *Lector in fabula*, évoque la nécessité pour le lecteur de combler « les trous des messages »², ce qui exige un ensemble de « compétences encyclopédiques » ; Or, cet ensemble de connaissances est différent d'un lecteur à l'autre, et certains parmi ces lecteurs ont besoin de plus que ce que la consultation d'une encyclopédie courante pourrait donner.

Henri BÉHAR, donne ainsi, dans un article intitulé « L'Analyse culturelle des textes », l'exemple d'une phrase d'Alphonse ALLAIS dans *Un Drame bien parisien*. A la lecture du passage où les protagonistes rentrent chez eux en coupé, le lecteur doit, implicitement ou explicitement savoir (ou chercher à savoir) ce qu'est un *coupé* (courte voiture fermée, à quatre roues, avec un siège intérieur pour deux personnes et un siège à l'avant pour le conducteur), et établir, à partir de ce savoir un ensemble d'implicites (mode de locomotion bourgeois, par opposition à omnibus, tiré par des chevaux, fermé, pour permettre une discussion –ou une dispute –privée. Information que les dictionnaires consultés ne donnent pas et qui requiert un savoir culturel et historique). Il conclut que « la compétence encyclopédique requise du lecteur exige davantage que la compréhension exacte de chaque lexème. D'autres procédures, encore plus complexes, interviennent dans la lecture de la phrase »³.

¹Nous empruntons l'expression, utilisée d'ailleurs dans un contexte différent à Jacques LEENHARDT et Pierre JÒZSA, (1999), p.323.

² cité par Henri BÉHAR dans « L'analyse culturelle des textes », BÉHAR et FAYOLLLE, 1990, p. 152.

³ *Idem*, p. 153.

2.2. Caractéristiques de l'édition offerte

Il ensuit de l'examen de ces spécificités que l'édition d'un texte littéraire pour un public d'étudiants francophones, nécessite le repérage des endroits où l'intervention de l'éditeur est souhaitable, et ce sans trop charger le paratexte de peur de transformer l'œuvre en un simple prétexte pour entasser des extraits de dictionnaires ou d'encyclopédies.

2.2.1. Le texte

Il va de soi, et comme nous l'avons précisé plus haut, que ce public a les mêmes exigences de qualité que le public universitaire « standard ». L'éditeur se doit donc de lui fournir un texte d'une qualité éditoriale convenable. Fournir les variantes et des indications sur les différents états du texte est d'autant plus justifié par la distance et l'inaccessibilité des sources primaires.

2.2.2. Le dossier documentaire

Pour les raisons que nous avons signalées plus haut, l'éditeur doit fournir à son public :

2.2.2.1. Une large mise en contexte de l'œuvre

En effet, pour ce lecteur, l'auteur ainsi que l'œuvre sont des échantillons. Il est donc important de préciser le plus possible l'étendue et les limites de cet échantillon. Ainsi, les Goncourt, auteurs dramatiques sont l'exemple du naturalisme au théâtre, mais un naturalisme différent (du moins selon eux) de celui de Zola. Cette nuance est d'autant plus importante que cette mise en contexte doit s'intégrer dans un projet de théorisation de la littérature. Une œuvre est représentative d'un genre, d'une pensée, d'un courant littéraire ou d'une époque mais dans la mesure où elle peut être confrontée à d'autres textes semblables. Le rôle de l'éditeur semble être de répondre ou de fournir les éléments de réponse aux deux questions suivantes : de quelle littérature elle est représentative ? Et en quoi elle est différente ?

2.3.2.2. Un ensemble de documents annexes

Il semble utile de fournir au lecteur étranger d'une œuvre littéraire un ensemble de textes qui peuvent favoriser la compréhension et l'interprétation du texte. Il peut s'agir d'extraits d'autres textes de l'auteur : la correspondance, les mémoires, des morceaux choisis de ses écrits littéraires. Il peut s'agir aussi de documents sur le texte tel que le dossier de presse ou les réactions de l'époque. On peut enfin y ajouter des extraits de textes similaires (sur le plan thématique, référentiel ou stylistiques) écrits par d'autres auteurs.

2.3.2.3. Une bibliographie

La bibliographie tient pour ce public une place particulière. Elle permet une ouverture à tout ce que suggère le texte. Elle devrait permettre au lecteur d'aller chercher des informations qui lui permettent de comprendre ou d'interpréter le texte. Pour ce, elle doit être à la fois large et bien structurée.

Vu que ce public peut avoir des difficultés d'accès aux documents signalés, particulièrement à cause de son prix élevé, la bibliographie gagne à être critique, dans le sens où elle décrirait clairement ce que pourrait trouver le lecteur.

2.3.2.4. Une biographie

La biographie de l'auteur est un élément important dans la définition de ce qu'on a appelé le contexte de l'œuvre. Elle doit être ciblée et structurée plus comme une chronologie où seront établis les liens entre la vie de l'auteur, son œuvre et l'actualité littéraire, artistique, idéologique et historique de l'époque. L'accent sera donc particulièrement mis sur l'éventuelle interaction entre ces trois pôles.

2.3.2.5. Les notes, glossaire et différents dictionnaires

C'est la partie qui nous paraît la plus difficile à réaliser. Il s'agit d'établir la médiation entre ce qui est illicite dans le message textuel et le lecteur et d'intervenir d'une manière concise et claire chaque fois que le texte semble le nécessiter.

Ces différentes rubriques, quels que soient leur emplacement et leur présentation dans le texte, doivent traditionnellement donner des informations dont le lecteur (en fonction de la catégorie à laquelle il appartient et au type d'édition qu'on lui offre) a besoin ; lesquelles informations sont difficilement accessibles, ou ayant nécessité une recherche ou un savoir particulier de la part de l'éditeur. Il peut s'agir de l'explication d'un mot ou d'un usage lexical particulier, d'une notice biographique ou géographique. Cela peut concerner aussi l'établissement d'un lien entre le texte et la vie, l'œuvre ou la correspondance de l'auteur. Cela pourrait être le cas, enfin, d'une notice bibliographique ou d'un renvoi à un document annexe ou à une iconographie.

En effet, nous avons signalé que ce public a des lacunes certaines dans tout ce qui relève du référentiel, de ce qui est tellement ancré dans la culture d'un écrivain qu'il ne juge pas nécessaire d'expliquer à son lecteur.

Or, donner toutes ces informations peut non seulement occuper une place disproportionnée à la taille du texte, mais risque surtout de faire oublier le texte et sa compréhension au profit d'une documentation, ou d'une enquête sur chaque paragraphe ou chaque nom cité, ceci reviendrait à considérer le texte comme un document dépourvu de toute littéarité ou richesse spécifique.

La solution que nous proposons est donc de limiter ces interventions de sortes qu'elles ne puissent avoir lieu que dans l'un des cas suivants : Le mot, ou le sens du mot, ne figure pas dans un dictionnaire que posséderait ou pourrait consulter le lecteur, à savoir *Le Petit Robert* ou *Le Petit Larousse* ou le nom propre ne figure pas dans le *Petit Robert* ou le fait signalé n'y est pas mentionné.

Ainsi, dans le prologue de *Manette Salomon*, le lecteur qui ne connaît pas de vue le bâtiment du Panthéon ne pourra apprécier l'humour d'Anatole : « le Panthéon, milady, bâti par Soufflot, pâtissier... C'est, de l'aveu de tous ceux qui le voient, un des plus grands gâteaux de Savoie du monde »

La compréhension globale de la séquence textuelle peut être affectée si le lecteur ne peut déchiffrer l'allusion de l'auteur.

D'autre part, l'ensemble des notes et explications doit être finalisé. L'éditeur, ayant conçu son projet dans un but pédagogique particulier (dans notre cas la vie à Paris à la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle), ne doit s'attarder que sur les détails susceptibles d'éclaircir la vision qu'aurait le lecteur dans ce cadre particulier. Ainsi, se trouve-t-on obligés d'expliquer plusieurs indications spatiales dans le prologue de *Manette Salomon* pour la place centrale que consacrent les Goncourt à la ville de Paris décrite par l'humour bohème d'Anatole. On n'hésitera pas, non plus, à analyser tout ce qui, dans l'acte du Bal Masqué d'*Henriette Maréchal*, a été jugé par la presse comme immorale ou irrespectueux.

2.3.2.6. Fiches thématiques, index et données statistiques

Nous avons tenté dans notre Cédérom de produire un ensemble de documents obtenus à la suite d'une lecture du texte.

Dans notre perspective pédagogique nous avons essayé de produire un ensemble de fiches thématiques obtenues grâce aux concordances des mots clés (notamment la base de données textuelles FRANTEXT). Une place est réservée dans le cédérom à l'intégration future de données chiffrées, des statistiques, des concordances ou des index.

Ceci permettrait, comme dans le cadre d'une édition scolaire, d'obtenir le noyau d'une recherche particulière et permettrait spécialement à l'utilisateur d'apprécier quelques exemples de ce que cette édition numérique peut lui permettre de réaliser.

2.3.3. Le support

Nous avons, plus haut, exposé amplement les raisons liées à la nature du corpus, qui nous ont poussés à choisir le support électronique. Nous apporterons, ici, un argument supplémentaire concernant le public-cible.

Nous avons précisé que l'enseignement du français, langue étrangère ou seconde en milieu universitaire se fait en utilisant le texte littéraire comme support principal pour accéder à la fois à la littérature, à la langue et à la civilisation française. Il s'agit, aussi, d'un apprentissage méthodique grâce auquel l'étudiant francisant, futur enseignant ou chercheur, acquiert la manière d'étudier les textes, d'effectuer des recherches

littéraires, d'établir des bibliographies ou de produire des dissertations ou des mémoires à propos de la littérature.

Or, l'utilisation de l'informatique dans la recherche littéraire reste pour grand nombre de ces usagers un domaine sinon inconnu du moins inexploité. Notre objectif est donc de montrer à ce public, texte à l'appui, l'usage qu'il peut faire de l'outil informatique, ce qui nous pousse à lui présenter le texte sous forme numérique, accompagné de quelques exemples de manipulations de différents types de produits qui peuvent l'aider à étudier le texte littéraire. Les fiches thématiques et les données statistiques sont fournies comme exemples de produits pouvant être obtenus via les logiciels d'analyse textuelle ; une manière de promouvoir l'usage de ce média pour la recherche en littérature.

DEUXIEME PARTIE :

PRESENTATION ET EXPLORATION DU

CEDEROM

Chapitre premier : Présentation

1. Le support

Ce cédérom est équipé d'une fonction d'auto-exécution et, est censé se lancer automatiquement lors de l'insertion du cédérom dans le lecteur. Si ce n'est pas le cas, il faudrait ouvrir dans la fenêtre du poste de travail le fichier lecteur de cédérom, puis, double-cliquer sur le document *index.htm*. On peut effectuer la même opération à partir de la fenêtre du navigateur (Internet Explorer ou Netscape, Google chrome ou autre) en indiquant dans l'adresse de la page celle du lecteur de cédérom (souvent `c:\index.htm`).

Le cédérom ne nécessite aucune installation préalable. Il est possible de le consulter à partir de son support ou de le copier sur le disque dur. Dans ce dernier cas de figure, l'utilisateur peut apporter ajouts, annotations, modifications ou corrections à sa propre version.

2. Le contenu

Cet hypertexte s'articule autour de deux axes, constamment liés l'un à l'autre, mais conçus de sorte qu'ils demeurent parfaitement indépendants : le TEXTE et le PARATEXTE.

2.1. Le Texte

2.1.1. Corpus

Nous avons placé dans cette rubrique les textes de notre corpus, à savoir les quatre pièces de théâtre :

- *Henriette Maréchal*. Drame en 3 actes, en prose, précédé d'un prologue en vers de Théophile Gautier. La pièce est écrite en 1863 par les deux frères puis représentée au Théâtre Français le 5 décembre 1865. Une cabale célèbre la fait disparaître de la scène après six représentations. Elle est éditée en 1866 chez La Librairie internationale Lacroix et Verboeckhoven ; d'autres éditions suivent dont

une en un volume « Théâtre » en 1879. C'est cette dernière qui est incluse dans l'œuvre complète des auteurs (Slatkine 1986)¹.

- *La Patrie en Danger*. Drame historique en cinq actes, en prose, paru pour la première fois chez E. Dentu en 1873 (après la mort de Jules). Le texte est écrit par les deux frères dès 1867 mais est refusé par le comité de lecture du Théâtre-Français. Seule la préface (datée de mars 1873) est signée par le seul survivant. La pièce ne sera jouée que le 19 mars 1889 au Théâtre-Libre. Elle est intégrée en 1879 à un Volume THÉÂTRE publié chez le même éditeur et comprenant aussi *Henriette Maréchal*. La dernière édition est celle de l'œuvre complète citée ci-dessus.
- *Germinie Lacerteux*. Pièce en dix tableaux, précédée d'un prologue et suivie d'un épilogue, d'Edmond de Goncourt. Elle est adaptée du roman du même nom écrit par les deux frères en 1865. La pièce est représentée pour la première fois à Paris au Théâtre National de l'Odéon le 19 décembre 1888 et publiée chez Charpentier la même année. Il convient de noter que nous avons repéré l'existence dans la Bibliothèque Gaston Baty (Université de Paris III centre Censier) d'une édition Charpentier datée de 1904 et identique à celle de 1888. Celle-ci n'est mentionnée dans aucune des bibliographies générales et spécialisées que nous avons consultées.
- *Manette Salomon*. Pièce en neuf tableaux, précédée d'un prologue d'Edmond de Goncourt, tirée du roman des deux frères publié en 1867. Elle est représentée pour la première fois au Vaudeville le 29 février 1896 et éditée la même année. Il s'agit de l'édition unique de ce texte.

Nous avons exclu de ce corpus :

- Les pièces détruites et disparues, comme la pièce *Hommes de Lettres*, version originale du roman *Charles Demailly*.
- Des pièces et actes jamais mis en scène ou édités en volume. C'est le cas de *La Nuit de la Saint-sylvestre*, un proverbe en un acte refusé au Théâtre-Français et au Gymnase et publié dans *l'Eclair* le 17 janvier 1852.

¹ Il s'agit d'une réimpression de l'édition dite définitive et réalisée sous la direction de l'académie Goncourt.

- Une adaptation réalisée par Edmond de son roman *La Faustine* réalisée en 1893. Cette pièce ne sera ni publiée ni représentée du vivant d'Edmond de Goncourt. Un projet de représentation était en cours en 1896. Mais la pièce ne sera publiée qu'en 1910.
- Les adaptations des romans des Goncourt entreprises par un tiers ; c'est le cas de : *Charles Demailly*, de *Renée Mauperin*, de *La Fille Elisa* et d'autres.

Les textes de notre corpus sont présentés sous différentes formes :

- Une version à lire. Pour en rendre l'affichage ainsi que la navigation plus rapide et plus agréable, nous avons établi pour chaque texte une version découpée en scènes ; chacune d'entre elles est présentée sur une page indépendante. Des liens vers d'autres parties du texte permettent de s'y rendre. C'est à cette version que nous avons attaché nos notes et liens vers le paratexte (dictionnaires, albums, extraits...)
- Des versions à télécharger. Nous avons prévu d'intégrer de chaque texte une version balisée pour HYPERTEXT, une autre pour LEXICO. Bien que le balisage pour ces deux logiciels soit simple, nous avons préféré faire gagner du temps à nos lecteurs en leur proposant ces versions que nous avons nous-mêmes réalisées pour le traitement lexicométrique. Il s'agit par ailleurs – et dans le volet pédagogique de ce travail – de présenter aux usagers non familiers à l'utilisation des logiciels de lexicométrie un échantillon de ce qu'est un texte balisé.

C'est notamment dans cette partie que sera intégrée l'option « RECHERCHER » : il s'agit de la possibilité de chercher dans la totalité des quatre œuvres -ainsi que dans les deux romans- une forme, un mot ou une expression. Les logiciels de lexicométrie permettent certes des opérations similaires et poussées. Mais il s'agit là d'une utilisation du navigateur comme celle autorisée par un simple traitement de texte ; une utilisation simple et ne nécessitant aucune manipulation ni installation de logiciels supplémentaires.

2.1.2. Le texte des deux romans

Nous avons ajouté à ce corpus le texte des deux romans desquels sont inspirées *Manette Salomon* et *Germinie Lacerteux*. Il nous semble utile de présenter constamment

au lecteur un lien entre la scène dramatisée et sa version originale pour y repérer les procédés de réécriture.

2.1.3. Éditions choisies

Nous avons admis comme édition de référence la dernière publiée du vivant de l'auteur. Cette règle a néanmoins été légèrement dérogée pour ce qui est de *Henriette Maréchal* et *La Patrie en Danger*.

En effet, *Henriette Maréchal* a été éditée une première fois lors de son adaptation au théâtre. Il y a eu par la suite d'autres éditions mais la plus importante reste celle où elle est incluse au volume intitulé *Théâtre* par Edmond. C'est celle-là qui sera reprise dans l'édition de l'œuvre complète, édition dite définitive et entreprise par l'Académie Goncourt.

Précisons néanmoins qu'il n'y a que peu de variantes entre les différentes éditions et qu'Edmond de Goncourt, ou ses imprimeurs, n'ont entrepris que quelques corrections des coquilles (que nous avons d'ailleurs soulignées). Les rares vraies corrections interviennent dans le paratexte à savoir dans les préfaces ou appendices.

Le dossier de presse proposé dans le cédérom permet par ailleurs de repérer ce qui constitue dans le théâtre les vraies variantes à savoir l'adaptation de l'œuvre sur scène. La presse et les extraits du *Journal* constituent alors une source de documentation importante.

2.2. Le paratexte

Gérard GENETTE considère dans *Palimpsestes, la littérature au second degré* que « l'objet de la poétique n'est pas le texte (...) dans sa singularité mais l'architexte »¹². Il propose de dépasser cette définition pour évoquer un champ plus large qu'il nomme la « transtextualité ou la transcendance textuelle »³ et qui englobe

¹ Gérard GENETTE, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 257, 1982, p. 7

² Idem

³ Idem

selon lui l'architextualité (définie comme « *l'ensemble des catégories générales ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier et quelques autres types de relations transtextuelles* ». Le paratexte est l'une de ces relations. Genette le définit comme l'ensemble de « *signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend* »¹.

Nous utilisons donc le terme paratexte dans cette acception et nous y intégrons à la fois les textes écrits par les Goncourt, par leurs contemporains et par nous-même.

2.2.1. Préfaces et manifestes littéraires

Nous avons introduit dans cette rubrique l'ensemble des préfaces du théâtre des Goncourt, disponibles dans les différentes éditions :

2.2.1.1. Histoire de la Pièce

Il s'agit du texte daté du 12 décembre 1865. Il sert de préface à *Henriette Maréchal* dans sa seconde édition parue quelques jours après la première (1866). Dans cette préface, les Goncourt expliquent la genèse de la mise en scène de cette pièce et ce qui s'est passé lors et après la première. Par une série de documents et de témoignages, ils visent à prouver que leur œuvre est victime d'une série de préjugés et de calomnies. Ils écrivent:

« *Qu'y a-t-il maintenant au fond de toutes ces colères, au fond de toutes ces passions ennemies et jalousie ?
il y a trois questions :
La question littéraire ;
La question politique ;
La question personnelle, - ou plutôt la question sociale.* »²

¹ GENETTE (1982), *op. cit.* p. 10.

² *Préfaces et Manifestes littéraires*, p.86

2.2.1.2. Préface à *Henriette Maréchal* de 1885

Dans cette préface datée du 15 mars 1885, Edmond de Goncourt revient sur les différents éléments de sa première préface (*Histoire de la Pièce*) pour les éclaircir ou les rectifier. Il reprend par ailleurs les reproches de la critique en montrant l'injustice qu'ont subi les deux jeunes dramaturges « *débutant au théâtre, et désireux d'être joués* » :

« (...) nous avons essayé de faire une pièce jouable, une pièce cherchée parmi les combinaisons théâtrales ordinaires, trouvant déjà assez brave d'avoir risqué l'acte du *Bal masqué*, et d'un esprit original, avant que cet esprit fût devenu l'esprit de tout le monde, avant qu'il eût servi, tout un hiver, aux engueulements des bals de l'Opéra de la rue Le Peletier. »¹

2.2.1.3. La Préface au Théâtre

Ce texte est écrit par Edmond le 11 mai 1879 pour servir de préface à l'édition du théâtre des Goncourt chez Charpentier (édition regroupée de *Henriette Maréchal* et de *La Patrie en Danger*). Edmond de Goncourt y raconte l'aventure que son frère et lui ont eu avec le théâtre. Il établit une chronologie où figurent projets avortés et pièces brûlées. On comprendra donc toute l'importance de ce document dans lequel il analyse les raisons de leur échec au théâtre. Après avoir affirmé que *La Patrie en danger* était « *incontestablement la meilleure pièce qu[ils ont] faite, et [qu'elle] a cela, qu[il] ne trouve nulle part, dans aucun drame du passé : une documentation historique qui n'a pas encore été tentée au théâtre.* »², Edmond de Goncourt justifie leur échec au théâtre par leur acharnement à utiliser dans la peinture du réel un mode d'expression qui ne s'y prête pas.

Le mot de la fin résume le mieux l'esprit de ce texte: «*Dans cinquante ans, le livre aura tué le théâtre*»³.

Cette préface a par ailleurs une portée théorique. Edmond, en décidant de rééditer en un seul volume, deux œuvres dramatiques, se revendique (entre autres pour con-

¹ *Idem*, p.106

² *Idem*, p.133

³ *Idem*, p.141

trer Zola qui prend la place de leader des Naturalistes) comme théoricien du nouveau théâtre.

2.2.1.4. Préface de la première édition de la Patrie en danger

Cette préface parue lors de la première édition (Dentu, 1873) est reprise dans l'édition du THEATRE. Elle est signée par Edmond et sert à introduire une œuvre qu'il a écrite avec son frère. Il précise que contrairement aux représentations (dictées par différentes censures) :

« la pièce ici imprimée, je la donne, telle qu'elle a été écrite par mon frère et moi, telle qu'elle a été lue par mon frère au comité de la Comédie-Française, le 7 mars 1868, je la donne sans changer un mot »¹

Puis, d'un ton mélancolique et pessimiste, il déclare son désespoir d'être applaudi par un public qui manque de goût ou d'être accepté par une censure encore trop fermée à l'ouverture d'esprit que nécessite la compréhension de son œuvre. Il finit par écrire: *« obligé de reconnaître que le brutal aphorisme a du vrai pour aujourd'hui comme il en avait pour hier, et que la République n'a pas encore beaucoup fait pour la régénération du goût public, je me résigne, à peu près de la même manière que je me suicide, à imprimer cette pièce, un peu consolé cependant par un pressentiment vague, qui me dit qu'un jour, un jour que nous devons tous espérer, cette œuvre mort-née sera peut-être jugée digne d'être la voix avec laquelle un théâtre national fouettera le patriotisme à la France »².*

2.2.1.5. Préface à Germinie Lacerteux

Cette préface datée de 1888 est postérieure à la publication du THÉÂTRE. Edmond y revient sur quelques détails en soulignant qu'avec l'âge et l'exercice, il a pu modifier ses réflexions sur le théâtre. Deux changements majeurs sont signalés : d'une part, il accepte d'effectuer avec l'aide de Porel une adaptation de son œuvre romanesque, pratique qu'il s'est auparavant refusé puisque toute son œuvre théâtrale antérieure était originale. *« Le théâtre que j'ai jusqu'à présent fait, je ne l'ai pas tiré de mes*

¹ *Op.cit.*, p.115

² *Idem.*p.118

livres (...) entre nous, je trouve cette double mouture médiocre. »¹. Entreprise difficile qu'il pourra mener à terme grâce à -pense-t-il - une innovation technique : le tableau remplaçant l'acte.

Ce procédé lui permet de revenir sur l'une des anciennes affirmations des deux frères : l'impossibilité de reproduire la réalité sur scène, tentative qu'il pense pouvoir réaliser grâce à cette technique shakespearienne. Ceci lui permettrait de donner «*un morceau de l'action dans toute sa brièveté : fût-il composé de trois scènes, de deux scènes, même d'une seule et unique scène* ».²

Cette préface a donc le mérite de montrer cette approche réfléchie que permet (et nécessite) la préface par rapport à d'autres types d'écrit (principalement le *Journal* et la *Correspondance*).

2.2.1.6. Deuxième préface de Germinie Lacerteux

Ce document est annexé à la Préface de *Germinie Lacerteux* dès sa seconde édition. Il s'agit du rapport du comité de censure publié par Edmond dans la presse³ et censé montrer au lecteur l'injustice des censures dont il serait victime. Il s'agit là d'un document de portée historique qui permet de voir les critères de la censure et des convenances de l'époque.

2.2.1.7. La Préface de Manette Salomon

Cette préface s'attarde sur la critique qu'a suscité la pièce de la part des Israélites. Comme dans la préface d'*Henriette Maréchal* et dans le *Journal*, Edmond considère que la critique n'est pas fiable puisque dictée -cette fois-ci- par les Juifs au pouvoir. Il cite une interview qu'il a donnée à Gaston MARY dans la *Libre Parole*, dans laquelle il justifie sa haine pour les Juifs : «*non qu'en tant d'individus mais en tant que race.* » Il ajoute «*j'ai lieu de croire que ma pièce n'aurait pas été trouvée par une partie de la critique, tellement mal faite, tellement dénudée de toute composition, tellement*

¹ Préface à *Germinie Lacerteux* (1888)

² *Idem.*

³ *L'écho de Paris* du 24 décembre 1888.

ennuyeuse, _ ennuyeuse, cette pièce où tout le temps le jeu de Galipaux amène le rire, si la pièce n'était pas une pièce antisémique»¹.

Cette préface met en avant le caractère antisémite de l'œuvre. Les différents autres thèmes qui constituaient la charpente du roman y sont quasiment absents. C'est comme si Edmond de Goncourt cherchait à confirmer que l'art dramatique, art forcément mineure, ne pouvait *dire qu'une seule chose à la fois*.

2.2.2. Préfaces des romans

Nous avons ajouté à cette liste de préfaces les deux préfaces du roman *Germinie Lacerteux* et les textes introductifs de *Manette Salomon* le roman. Ces textes nous semblent contribuer à la mise en contexte de l'œuvre et de sa réception. La confrontation entre ce qui y est noté par les Goncourt et ce qui le sera lors de l'adaptation nous permettrait de déceler à la fois ce qui est propre au théâtre et ce qui est resté de l'œuvre lors de sa mise en scène.

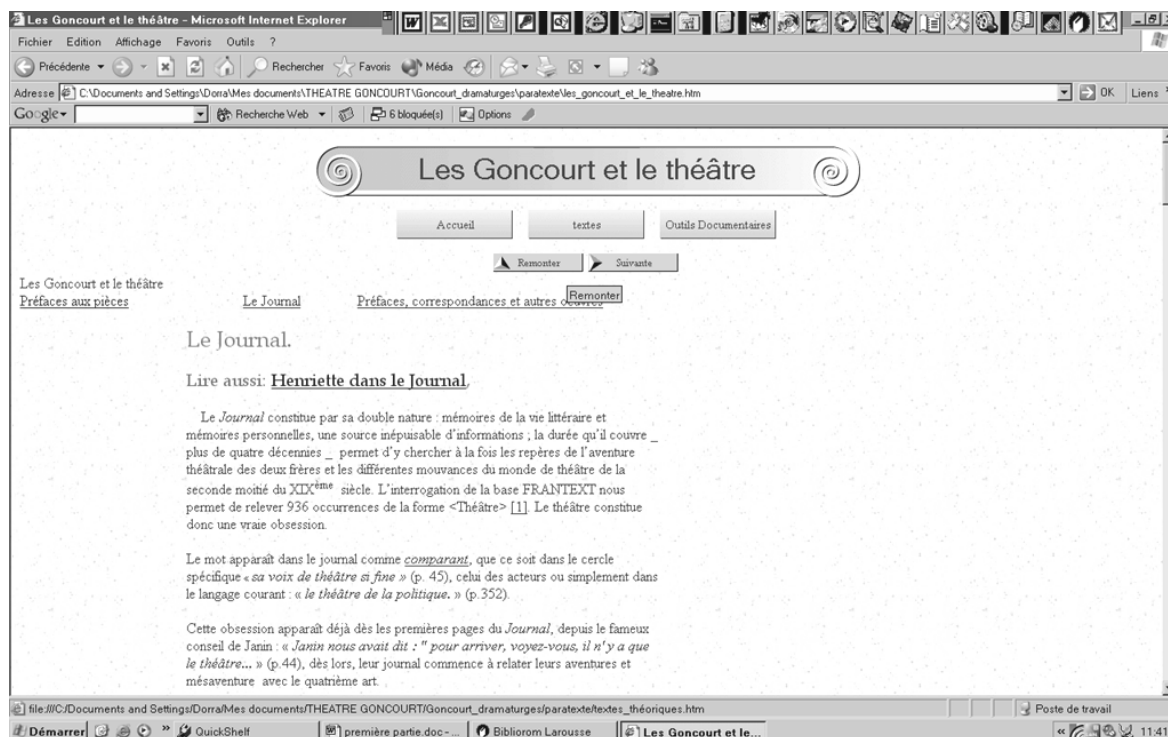
2.2.3. Extraits du Journal

Nous avons, à différents endroits de notre cédérom, introduit des extraits du *Journal*. Nous les avons obtenus grâce à la recherche des occurrences de formes ou de listes de mots dans la base de données FRANTEXT². Cette recherche nous a permis d'établir trois types de fiches :

Une Fiche « Théâtre », dans laquelle nous avons reproduit tous les contextes où apparaît la forme « théâtre » (nous nous sommes limité à cette forme, ce qui nous a donné un corpus déjà très volumineux, étant par ailleurs conscient qu'elle ne couvre qu'une partie du champ lexical du théâtre.)

¹ Préface à *Manette Salomon*, (1896)

² Fonction disponible dans cette base.



Les Goncourt et le théâtre : fiche rédigée à partir des occurrences du Journal relevées dans FRANTEXT.

- Des fiches relevant toutes les occurrences de chacune des quatre pièces du corpus. Ces extraits sont intégrés à la liste des outils documentaires relatifs à chacune de ces œuvres. Ils tentent de mettre à la disposition du lecteur tout ce qu'en pensent et en disent les Goncourt dans leur *Journal*. Rappelons à ce propos qu'Edmond lui-même s'est servi du même procédé pour une édition de son roman *Germinie Lacerteux* : il a relevé les pages évoquant leur bonne Rose et les a publiés sous le titre « préface à la deuxième édition de *Germinie Lacerteux* ». La lecture de ces extraits nous permettra par exemple de suivre toutes les étapes de la mise en scène (les propositions, la censure, le choix des interprètes, les répétitions et plus tard une lecture détaillée et quotidienne de la presse et de la réception), bref des coulisses de ces adaptations.
- Enfin, quelques fiches thématiques plus ou moins longues. Elles sont regroupées dans une rubrique appelée « liens vers le *Journal* » mais leur utilisation la plus importante reste liée au texte. Elles constituent ainsi des notes attachées à des mots clés (la blague dans *Manette Salomon* par exemple), à des concepts (une fiche sur la peinture attachée à ce même texte) ou plus succinctement à un type

(le portrait de Gavroche appelle une note sur les recherches effectuées par l'acteur pour rendre au mieux la mimique de ce personnage).

2.2.4. Extraits de quelques romans ou de la correspondance

Ces extraits ponctuels (intégrés souvent à une note) constituent ce que les éditeurs appellent familièrement des « accroches ». Il s'agit de notes relatives à un personnage, une notion ou un fait évoqué autrement dans un autre texte. Il nous semble, par exemple, suggestif de mettre à la disposition du lecteur de *La Patrie en Danger* quelques extraits des essais des Goncourt sur la société et la femme au XVIII^{ème} siècle.

2.2.5. Textes contemporains

2.2.5.1. Dossier de presse

Nous avons établi pour chaque pièce un dossier de presse que nous avons voulu large. Nous nous sommes ainsi efforcé à reproduire tous les articles soulignés dans le *Journal* ou les préfaces. Nous avons résumé quelques autres articles (jugés longs ou récurrents) et nous avons retranché de quelques uns les parties répétitives (principalement le récit de la pièce ou le détail de la distribution des rôles). Plusieurs classifications de ces articles sont prévues : par pièce, par ordre chronologique, par auteur et par quotidien.

Il est à signaler qu'au début de la réalisation de ce travail, peu des textes de la presse du XIX^{ème} siècle étaient disponibles sur Gallica. Ceux-ci ont été numérisés et mis en ligne au court de la dernière décennie et nous avons intégré, alors, des liens vers cette base textuelle, chaque fois que l'article était disponible.

Nous considérons cette partie comme la plus importante dans cette version parce qu'elle semble nous permettre, sans limite d'espace, de situer les pièces dans leur contexte et de créer, par là même, une ambiance et une explication de la réception souvent hostile réservée au théâtre goncourtien.

La ville et le théâtre - Microsoft Internet Explorer

Fichier Edition Affichage Favoris Outils ?

Précédente Rechercher Favoris Média

Adresse C:\Documents and Settings\Dora\Mes documents\THEATRE GONCOURT\Goncourt_diamaluges\paratexte\ParatexteGerminie\dossier de presse\echos_25-12-88.htm

Google Recherche Web 6 bloqué(s) Options

Accueil textes Outils Documentaires

Précédente Ramonter Suivante

Temps 24-12-88
 Petit Journal 22-12-88
 Petit Journal 21-12-88
 Petit Journal 28-12-88
 Le Sénat 28-12-88
 Sarcey 21-3-921892
 Figaro 20-12-88
 FigaroII 20-12-88
 Figaro 2ème de Germinie
 Gazette 24-12-88
 Gazette 27-12-88
 Débats 20-12-88
 Débats 24-12-88
 Débats Sénat du 26-12-88
 Les Echos 22-12-88
 Les Echos 22-12-88
 Les Echos du 23-12-88
 poème de Gavroche
 chronique de Colombine
 La ville et le théâtre
 Extraits du Figaro

L'Écho de Paris du 25 décembre 1888

Source	L'Écho de Paris	Voir aussi
Titre	La ville et le théâtre. La Vérité au théâtre.	Réaction à l'article de Caliban dans le Figaro du 21 décembre 1888, intitulé, « le théâtre et la vérité »
Auteur	Henry BAUER	
Date	25 décembre 1888	
Idées principales	<ul style="list-style-type: none"> ▼ Ce qu'il y a de plus attrayant dans le théâtre ce n'est pas l'artifice mais la réalité ▼ Bauer défend et prend le parti d'Antoine 	

La Ville et le Théâtre[1]
 La vérité au théâtre

Il y avait grande joie, l'autre soir à l'Odéon, dans le camp des vaudevillistes, des industriels de la scène, de tous les ennemis de la littérature. Tout le gibier à poil et à plume, gnonnant, encroûté dans la terreur du vieux mélo, tous les charretiers de la machine dramatique embourbés dans les fondrières des formules surannées battaient leurs ailes malingreuses de geais parés de plumes de paon ou faisaient claquer leur fouet allègrement. J'en sais qui grossissent de leurs voies cassées la meute de roquets aboyant en couple aux morceaux hardis de *Germinie Lacerteux*.

Démarrer QuickShelf première partie.doc... Bibliorum Larousse La ville et le théâtr... Poste de travail 11:55

Dossier de presse : fiche au début de chaque article cité

2.2.5.2. Correspondance et autres extraits

La correspondance des Goncourt constitue une source d'informations importante que justifie encore plus la publication par Edmond des lettres de Jules à titre posthume. Des chercheurs publient depuis quelques années la correspondance des Goncourt avec leurs contemporains. Il nous semble important, bien que cette version du cédérom n'en contienne que de courts extraits, d'établir un inventaire de ce que disent les lettres envoyées par et pour les Goncourt à propos des œuvres de notre corpus.

La lecture des mémoires ou de la correspondance des contemporains des Goncourt nous permet d'apporter une vision externe. Le lecteur pourrait par exemple confronter les lettres élogieuses que leur a envoyées Flaubert avec la note plus critique qu'il écrit à sa nièce à propos de *Germinie Lacerteux*.

L'introduction éventuelle de textes théoriques sur le théâtre, (par exemple des extraits du *Naturalisme au théâtre* de Zola) ou même des préfaces aux pièces de Dumas,

permettrait de constituer une sorte de confrontation virtuelle entre ces auteurs dramatiques.

2.2.6. Nos commentaires

Nous mettons sous cette rubrique tout ce qui est introduit dans le cédérom et écrit par son concepteur. Il s'agit de l'ensemble des notes ponctuelles et des annexes que comprend cette édition critique. Ces commentaires peuvent être classés sous différentes catégories. Il nous semble nécessaire de rappeler à ce niveau de l'exposé les éléments suivants.

La constitution du glossaire de notre corpus s'est faite de différentes manières. La nature expérimentale et illustrative de notre projet nous a poussée à délivrer ces glossaires de manière à rendre compte des différentes méthodes exploratrices de leurs constructions. En effet, la première démarche (suivie dans le glossaire de *la Patrie en Danger*) consistait à se fier en premier à l'outil informatique : ainsi la liste des noms soulignés par le correcteur orthographique a été extraite et remise aux dictionnaires numériques disponibles. Ceci nous a permis de séparer deux listes : d'un côté les noms propres (séparés en personnages fictifs et personnages et lieux historiques) et les noms communs considérés comme néologismes, anachronismes, marques d'oralités, etc.

La seconde démarche est celle utilisée dans *Germinie Lacerteux* : nous avons doublé l'approche « mécanique » par une « auscultation humaine » : sous le titre « notes » nous avons mis par ordre d'apparition les différentes notes qu'une édition savante nécessite, s'y mêlent les commentaires lexicaux, les particularités éditoriales et variantes (rares certes), les liens vers d'autres textes et les notices biographiques.

La troisième démarche est celle utilisée dans *Manette Salomon*. Le principe de conjuguer l'outil informatique avec l'intuition du lecteur est conservé mais le mode de présentation n'est pas le même.

Il est à rappeler, enfin que ces index et glossaires prennent souvent l'aspect de titres. L'éditeur propose une liste de noms, de mots ou de lieu et laisse aux usagers le soin de la compléter. S'il est vrai que cette manière de procéder donne au cédérom un aspect d'inachevé, il demeure important de rappeler que l'objectif de cette édition n'est

nullement de présenter un produit fini ou fermé mais une édition qui, une fois mise en ligne, serait ouverte aux contributions de la communauté scientifique.

2.2.6.1. Les notes linguistiques

Nous appelons notes linguistiques celles relevant du vocabulaire et de la compréhension de l'œuvre. Selon une règle implicite établie par le directeur de la Collection « La Pléiade », les mots figurant dans *Le Petit Larousse*, sauf cas particuliers, ne nécessitent pas d'explication.

Or, cette règle, très pratique pour la collection La « Pléiade », ne peut être reprise telle qu'elle pour notre cédérom.

En effet, notre public virtuel est foncièrement différent du lecteur potentiel de cette collection savante¹. Il nous semble donc nécessaire, tout en retenant cette référence au dictionnaire grand public *Le Petit Larousse*, de l'adapter aux besoins et aux acquis de notre public.

Puisque nous nous adressons principalement à un étudiant de l'enseignement supérieur, nous supposons que ce lecteur ait acquis un savoir linguistique minimum équivalent au baccalauréat. Nous sommes bien loin, heureusement de la liste de 1300 mots arrêtée par une commission désignée en 1951 par le Ministère de l'éducation nationale, et dirigée par Georges Gougenheim pour établir un Français élémentaire servant de savoir minimum pour les nouveaux francophones.²

Dans le cas d'un étudiant tunisien par exemple, celui-ci aurait fait onze années de français, l'équivalent, en quantité, en tout cas, au nombre d'années qu'aurait suivi un élève de seconde dans le système scolaire français.

¹ Voir à ce propos notre chapitre sur le public dans la première partie de ce travail.

² G. GOUGENHEIM publie en 1956 un ouvrage intitulé *L'Élaboration du français élémentaire : étude sur l'établissement d'un vocabulaire et d'une grammaire de base*. Dans cet ouvrage, il expose la méthode suivie pour établir un vocabulaire française de base servant de support pour l'apprentissage du français par les étrangers (principalement par les peuples étrangers et les nouveaux immigrants)

Nous partons donc du principe que notre lecteur ait un niveau de seconde. Or, la collection Cap'Aggeg s'adresse justement au même public. Les ouvrages de cette collection, servant de support aux agrégatifs, se fixe comme repère le niveau de Seconde, étant donné que la leçon figurant dans l'épreuve de français de l'Agrégation de Lettres Modernes implique l'explication de mots qu'un élève de Seconde peut ne pas connaître.

Nous pouvons donc tester la méthode utilisée par l'équipe Hubert de Phalèse¹, en apportant, si nécessaire, des modifications se rapportant à notre corpus ou à notre public.

Nous avons ainsi, lors de l'étude de *Germinie Lacerteux*, procédé de la manière suivante :

En un premier temps, nous avons soumis le texte au **correcteur orthographique** de notre traitement de texte. Cet instrument « *est fort utile, comme le fait remarquer Henri BÉHAR, pour repérer les coquilles (de l'édition de référence ou de la saisie informatique, qu'il convient alors de corriger), les variantes typographiques d'une édition à l'autre, en quelque sorte. Il est irremplaçable pour signaler les particularités graphiques témoignant du caractère fluctuant de notre orthographe, des hésitations des protes, plutôt que d'une volonté d'un romancier.* »² Nous le préférons donc, en un premier temps, à un dictionnaire électronique de référence (nous disposons aujourd'hui à la fois de dictionnaires de référence pour le grand public comme le *Robert électronique* ou le *Larousse*, et de dictionnaires plus savants comme le *Littre* ou le *Trésor de la Langue Française*) parce qu'il permet une lecture automatique du texte, contrairement aux autres dictionnaires qui nécessitent une recherche mot par mot.

La seconde étape consiste à faire passer cette liste sous les « yeux » du *Petit Larousse*. En effet, le cédérom *Biblirom* regroupant plusieurs dictionnaires, permet de soumettre le texte à l'examen du dictionnaire *Petit Larousse* dans sa version électro-

¹ Cette méthode est celle appliquée dans l'élaboration des « glossaires-concordances » figurant dans la totalité des volumes de la collection (voir bibliographie). La méthode est expliquée dans l'article d'Henri BÉHAR, « Les mots difficiles » in *Les Mots en liberté*, mélange offert à Maurice Tournier, ENS édition, 1998, tome 2, pp. 323-334.

² BÉHAR (1998), p. 324.

nique¹. Nous disposons alors d'une liste corrigée constituant le noyau de notre dictionnaire et comprenant les mots non reconnus par le *Petit Larousse*.

Or, cette liste est constituée en vue d'expliquer les mots difficiles considérés en tant que tels par le lecteur d'aujourd'hui ; la définition que nous proposons sert donc à rendre plus explicite et plus lisible le texte. Elle ne rend néanmoins pas compte de l'aspect philologique de ce dernier.

En effet, l'œuvre littéraire ne peut être perçue en dehors de son contexte social et culturel. La dimension lexicale se traduit par ce qu'Hubert de Phalèse appelle « *l'horizon d'attente lexicale du lecteur contemporain de l'œuvre* ». La langue (le vocabulaire, la syntaxe et la typographie) d'une œuvre doit être comparée à celle utilisée dans les œuvres qui lui sont contemporaines. Il est donc nécessaire d'effectuer cet examen en procédant de deux manières.

- Nous relevons à l'aide d'un logiciel de lexicométrie (nous avons utilisé pour cela HYPERBASE) la liste des HAPAX. Le logiciel compare les formes utilisées dans le corpus étudié à celles constituant un corpus contemporain issu des œuvres figurant dans FRANTEXT. Il relève la liste des mots ne figurant que dans l'œuvre étudiée. Ces formes appelées HAPAX constituent donc une liste supplémentaire comprenant les mots qu'un lecteur de l'époque n'est pas habitué à rencontrer dans une œuvre littéraire.²
- Enfin, nous devons soumettre cette liste à un dictionnaire de l'époque. Il semble important en effet de vérifier l'existence et le statut des mots ou expressions à l'époque de production de l'œuvre. Nous avons donc procédé à cet examen en étant particulièrement attentifs aux niveaux de langue et à ce qui semble issu de langage spécifique ou régional.

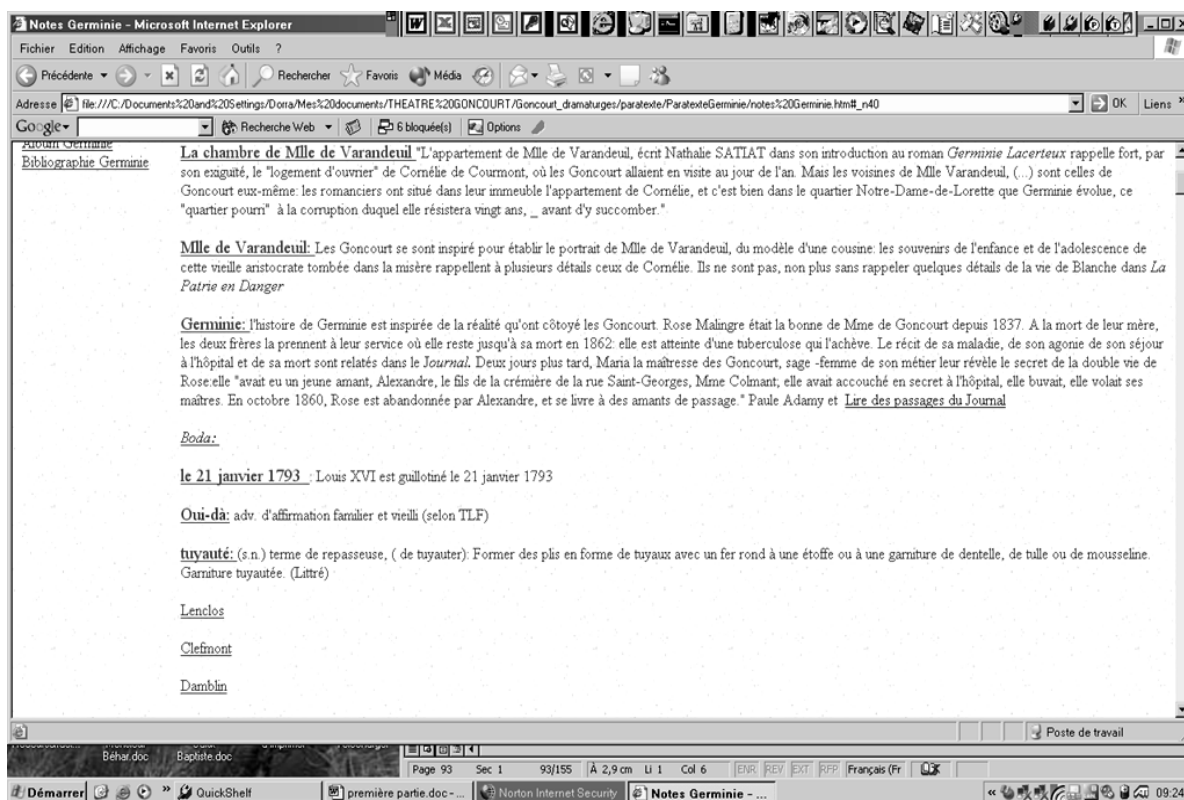
¹ La manipulation est simple : lorsque le cédérom est installé et paramétré de sorte qu'il n'utilise que le Petit Larousse (un choix de dictionnaire peut être établi très facilement), un simple clic du bouton droit de la souris permet de « définir » le mot. Ceci permet lors de l'analyse de la liste de vérifier rapidement si le mot possède une entrée dans ce dictionnaire.

² Il semble plus judicieux d'utiliser un corpus de référence du même genre que l'œuvre étudiée (théâtre) mais ceci semble difficile avec les moyens disponibles.

Soulignons enfin que cet examen automatique, s'il établit une liste conséquente de termes à définir ne peut se suffire à lui-même. Nous devons le compléter par une lecture attentive du texte en vue de relever ce que l'outil informatique ne permet pas de relever; à savoir :

- Les suites de mots. L'automate ne peut reconnaître que des formes, les mots composés et les expressions figées ne peuvent être repérés par les logiciels cités. Nous pouvons mettre sous cette catégorie (bien que des outils de correction grammaticale soient disponibles) les constructions de phrase.
- L'emploi figuré. Le mot utilisé dans un sens figuré ne peut être repéré par l'automate comme particularité du langage. S'il possède une entrée dans le dictionnaire, il ne subira aucun traitement particulier quelque soit sa place et son usage dans le contexte.
- Les régionalismes, néologismes et autres types d'emprunts peuvent échapper à cet examen automatique selon leur niveau de lexicalisation. Il semble évident que le commentateur du texte se doit de s'arrêter sur ces cas chaque fois que le contexte le nécessite.

Pour résumer, nous dirons que, pour l'établissement du dictionnaire de notre œuvre, nous nous sommes servi à la fois de l'automate et de l'instinct en respectant à la fois les règles implicitement établies pour les éditions de références et les besoins et les limites de notre propre travail éditorial ; l'objectif principal de notre annotation étant, d'une part, de marquer les particularités de la langue d'un auteur et d'un texte et d'autre part, de rendre le texte explicite et lisible pour le lecteur actuel.



Extrait de la page de notes relative à Germinie Lacerteux

2.2.6.2. Les dictionnaires des noms propres

Nous distinguons sous cette rubrique les index des vrais dictionnaires.

Nous avons d'un côté établi un index de tous les noms de personnes et un autre des noms de lieux évoqués dans les quatre pièces du corpus.

Nous avons par ailleurs intégré parmi les notes, chaque fois que nécessaire, une note biographique ou une indication géographique des noms des personnes ou des lieux rencontrés lors de la lecture. Le projet prévoit d'établir des liens entre ces deux index et des liens vers le texte.

2.2.6.3. Des notes ponctuelles et liens

Nous avons établi dans le contexte chaque fois que nécessaire un lien vers une fiche, un article ou un extrait ainsi que des notes bibliographiques. Ceci permet d'offrir

au lecteur différents types d'informations supplémentaires. Il s'agit donc d'un méga texte virtuel auquel peuvent s'ajouter différents extraits ou citations.

3. Des fiches

A côté de la fiche « Théâtre » que nous avons indiquée plus haut, nous avons réalisé quelques autres fiches et établi une liste de fiches relatives à quelques thèmes importants dans l'œuvre. Il s'agit soit d'une fiche rédigée soit d'un ensemble d'extraits du *Journal* ou des autres œuvres, soit, enfin d'un simple lien suggérant la réalisation d'un article ou d'une fiche. Ainsi le lecteur en cliquant dans *Manette Salomon* sur le mot « Blague » se verra offrir la possibilité de lire une page où sont intégrés des extraits du *Journal* et de *Charles Demailly* relatifs à ce thème. Les fiches relatives à chacun des titres de notre corpus et relevant les occurrences de ce texte dans le *Journal* peuvent être classées dans la même catégorie.

2.2.7. L'album

Nous avons intégré à cette rubrique à la fois des iconographies rares et de simples illustrations et ce pour permettre au lecteur de compléter sa vision.

Ces illustrations sont relatives à des thèmes clés du corpus. Ainsi, considérant que les thèmes de la peinture et de la ville de Paris sont parmi les plus importants dans *Manette Salomon*, nous avons tenté de créer un album de cette œuvre axé sur ces deux thèmes. L'existence par ailleurs d'illustrations relatives à *Germinie Lacerteux* nous a poussé à les reproduire et à les accrocher aux différentes scènes de la pièce.

2.2.8. La bibliographie

Nous avons établi un projet de base de données bibliographiques portant sur les Goncourt. Ce projet de base de données réalisée sous ACCESS (Système de gestion de bases de données relationnelles produit et commercialisé par Microsoft corporation), part d'un principe à priori simple : il s'agit de réaliser une bibliographie exhaustive des Goncourt et de la rendre disponible de sorte que l'utilisateur puisse y exécuter des filtres et des tris différents. L'objectif est donc de fournir une bibliographie spécialisée disposant des fonctionnalités d'un catalogue moderne de bibliothèque.

Pour ce nous avons testé les logiciels de bibliographies disponibles sur le marché. Ceux-ci offrent des fonctionnalités très variées et se caractérisent par leur capacité à traiter une bibliographie en tant que telle. Ces logiciels arrivent en effet facilement à reconnaître et à rendre compte des différentes informations contenues dans une fiche bibliographique. Or, ils nous semblent plus adaptés à l'usage personnel qu'à la consultation par une tierce personne.

Nous avons opté donc pour l'utilisation du logiciel ACCESS pour principalement deux raisons :

La première est liée au principe de création de ce cédérom. Celui-ci est conçu sous FrontPage, un autre produit de la firme Microsoft. Conscient de la primauté de cette marque (il ne s'agit certes pas là de légitimer le monopole qu'elle impose mais de le constater) et de sa large distribution, nous avons opté pour ce logiciel, intégré très souvent d'office dans plusieurs ordinateurs. Ceci permettrait au public de non-informaticiens que nous visons de ne pas se charger de l'installation d'un nouveau produit.

La seconde raison découle de celle déjà citée. En effet le logiciel ACCESS dispose d'une interface particulièrement accueillante. Si sa manipulation côté « serveur » (créateur de base de données) nécessite beaucoup de patience et une certaine technicité, en plus du temps que demande l'insertion des données dans la base, son utilisation par un « client » est néanmoins très aisée.

2.2.9 Une chronologie

Nous avons préféré le terme « chronologie » à celui de « biographie ». Il ne s'agit pas en effet de relater systématiquement les événements qui ont marqué la vie des deux frères, mais de chercher dans cet espace de soixante quinze ans, les moments clés qui, d'une certaine manière, ont contribué à faire d'Edmond et de Jules de Goncourt les célèbres hommes de lettres que nous connaissons aujourd'hui.

Nous avons choisi la structure tabulaire qui nous paraît la mieux appropriée à une présentation claire et méthodique.

Nous nous sommes largement inspiré de la *Chronologie* proposée par Robert Kopp dans *Le Journal des Goncourt*¹. Nous avons complété les données concernant l'activité théâtrale du Dix-neuvième siècle par la chronologie exhaustive proposée par Jacqueline de Jomaron², par la liste des pièces de théâtre sélectionnée par la Banque de Données d'Histoire Littéraire et par les données du *Journal* et des différentes préfaces au théâtre des Goncourt.

The screenshot shows a web browser window titled 'Chronologie - Microsoft Internet Explorer'. The page content is a table with the following structure:

Chronologie	Dates	Politique. Littérature. Théâtre. Art	Vie et oeuvre des Goncourt	Théâtre des Goncourt	Citations
1841-1850	1822	Mars: Lois sur la presse rétablissant le régime de l'autocensure préalable	26 mai: Naissance d'Edmond, à Nancy		
1851-1860	1823		Les Goncourt viennent habiter Paris, au 22, rue Finon (actuellement rue Rossini)		
1861-1870	1824	16 septembre: mort de Louis XVIII. Charles X lui succède.			
1871-1880	1827	Juin: rétablissement de la censure			
1881-1890	1828	Juillet: abolition de la censure Scène et Rougement: <i>Avant, pendant, après.</i>			
1891-1896	1829	Fondation de <i>La Revue des Deux Mondes</i> et <i>La Revue de Paris</i> . Constitution de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Interdiction de <i>Marion Delorme</i> de Hugo. Vigny: <i>Lettre à Lord... sur la soirée du 24 octobre 1829</i> et sur un nouveau système dramatique. <i>Préface à Mort de Venise</i>			
	1830	25 juillet: quatre ordonnances signifiant la fin de la liberté de la presse, le rétablissement de la censure et de l'autocensure préalable. dissolution de la Chambre. 27-29 juillet: Les Trois Glorieuses 9 août: Louis-Philippe roi des Français. Hugo: <i>Hernani</i>	17 décembre: naissance de Jules à Paris		
	1832	Musset: <i>Un spectacle dans un fauteuil</i> . Hugo: <i>Le Roi s'amuse</i> au théâtre-français, interdiction après la première représentation.			
	1834	Musset: <i>seconde livraison d'Un spectacle dans un fauteuil, qui comprend Lorenzaccio</i> . Dumas, <i>début de la publication des oeuvres complètes, et du théâtre</i> chez Charpentier. Delacroix: <i>Femmes d'Alger</i> . Ministère Thiérs puis Molet	7 janvier: Mort de Marc-Pierre de Goncourt, père d'Edmond et Jules.		
	1836	30 octobre: Louis-Napoléon Bonaparte tente de soulever la garnison de Strasbourg. 6 novembre: Mort de Charles X à Gontz	Difficultés financières chez les Goncourt. Mme Goncourt passe l'hiver chez sa cousine: Néphélisse de Coumouët (modèle de Mme Gervaisais), c'est elle qui donne à		

Extrait de la page chronologie des Goncourt

Les données sont donc classées dans quatre catégories :

1. dans la première colonne, nous avons mentionné les faits politiques, artistiques, littéraires et théâtraux marquants. Sans s'arrêter chaque fois sur les raisons de présence ou d'absence d'un fait, nous avons pris le parti de retenir :

¹ *Journal des Goncourt*, Édition Laffont (1956) ; la préface et la chronologie sont reprises dans l'édition « Bouquin » (Laffont 1989)

² Jacqueline de JOMARON, (éd.) *Le Théâtre en France*. Paris : Armand Colin, 2 vol. 1989.

- *les faits politiques* marquant l'histoire de France : il nous semble en effet important de dresser un schéma, une sorte d'axe historique dont les points saillants seraient les grands évènements qui ont marqué le siècle ; rappelons que le public de notre édition n'est pas censé avoir connu l'histoire mouvementée du Dix-neuvième siècle dans son cours d'histoire. Nous nous devons donc de lui indiquer les grandes dates de passage d'un régime à l'autre, les différents mouvements de protestations qui ont bouleversé la vie parisienne et la guerre opposant la France à la Prusse. Nous passerons néanmoins sous silence les évènements explicatifs ou les conséquences indirectes de ces évènements, ainsi que les faits internationaux n'ayant pas d'effet décisif sur les Goncourt et leur environnement direct.
- *Les faits littéraires.* Parmi les faits relevés par Robert Kopp nous avons systématiquement effacé ceux relevant de la naissance et du décès de telle ou telle personnalité. Nous pensons que la consultation d'une base de données d'histoire littéraire en ligne comme la BDHL offre au lecteur plus de clarté et d'exhaustivité¹. Nous avons en revanche retenu un grand nombre de publications littéraires. Le choix assez arbitraire a été établi d'une manière instinctive (les œuvres célèbres) mais aussi justifié par les raisons suivantes :
 - Nous avons essayé de citer, quand ceci est possible au moins une œuvre célèbre parue la même année que celle des Goncourt. Ceci nous permet d'une certaine manière de visualiser le champ littéraire et éditorial de l'œuvre des deux frères.
 - Nous avons été plus attentifs aux œuvres et aux auteurs qui ont d'une certaine manière intéressé les Goncourt dramaturges, ceux avec qui ils ont eu un rapport privilégié. Le même traitement a été réservé aux auteurs et aux textes ayant une thématique ou un accueil du public ou de la presse semblables à ceux qu'ont eus les deux frères.
- Nous avons enfin essayé de pointer les événements qui ont marqué l'histoire littéraire du Dix-neuvième siècle ; nous nous sommes ainsi arrêtés sur les procès littéraires (ceux réservés à Baudelaire et à Flaubert), les manifestes et textes théo-

¹ voir la BDHL sur le site d'Hubert de Phalèse.

riques (Préface de *Cromwell*) et les rencontres célèbres (le Dîner Magny). L'objectif étant de relever les différentes mouvances littéraires de l'époque.

Il semble ainsi enrichissant de constater que dans cette seconde moitié du Dix-neuvième siècle, placée sous la triple étiquette : Réalisme _ Naturalisme _ Symbolisme, des auteurs réputés vieillissants publiaient encore quelques unes de leurs œuvres les plus célèbres : Hugo publiait en 1853 *les Misérables* et en 1862 *les Châtiments*. D'autres, plutôt classés comme des écrivains du XX^{ème} siècle, commençaient déjà à publier leurs œuvres : Proust publiait *Les Plaisirs et les Jours* en 1896 et André Gide, *Les Paludes* en 1895.

- *Les Faits artistiques*. Nous nous sommes inspirés de la chronologie de Robert Kopp pour établir la liste des faits artistiques marquant les deux frères. Les expositions et les tableaux mentionnés dans cette chronologie ont certes marqué les Goncourt critiques d'art et chroniqueurs mais beaucoup moins les Goncourt dramaturges ; exception faite de *Manette Salomon*. À part la présence dans cette pièce de personnages et de discours fortement liés à ce milieu, cette chronologie des faits artistiques nous semble particulièrement enrichissante dans la mesure où elle souligne l'écart entre la réalité du fait artistique en 1896 (date de la production et de la représentation de la pièce) et le tableau décrit se référant à un Paris artistique des années 1860.

Nous avons d'autre part effacé sciemment toute référence à la musique, étant donné le mépris que semble lui réserver les Goncourt.

- *Les Faits théâtraux*. Comme nous l'avons souligné plus haut, nous nous sommes inspiré à la fois de la chronologie de Robert Kopp et de celle de Jacqueline Jomaron¹. Nous avons ainsi tenté de mentionner abondamment les différents faits marquant la vie théâtrale au Dix-neuvième siècle. Ces faits concernent :
 - Les décisions politiques et institutionnelles ayant un rapport avec le théâtre, comme l'établissement de la censure, l'ouverture ou la destruction d'un théâtre, etc.

¹ Voir bibliographie.

- Les représentations théâtrales. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons souligné les grandes dates marquant le théâtre tout en mentionnant les œuvres des différents auteurs dramatiques et courants littéraires de l'époque. Nous nous sommes particulièrement attardé sur les périodes de production dramatique des deux frères et sur les pièces qui ont suscité, d'une certaine manière débats ou scandales.
 - Les publications ; qu'elles soient celles de pièces, d'œuvres complètes ou de manifestes. Les publications ayant un rapport avec le milieu théâtral semblent en effet constituer une étape importante dans la théâtralisation et la consécration de l'œuvre théâtrale. Nous avons là aussi tenté l'exhaustivité, dans les périodes de production dramatique des Goncourt.
2. Dans la seconde colonne nous avons mentionné les faits marquant dans la vie et l'œuvre des Goncourt. Nous avons néanmoins passé sous silence un nombre important d'événements relevés par Robert Kopp. Nous nous sommes arrêté uniquement aux faits « incontournables » dans leur vie : (naissance, déménagements décès ou rencontres décisives) et à l'activité littéraire dans sa globalité. (Ainsi ont été retenues les dates des publications de toutes leurs œuvres).
 3. Dans la troisième colonne, nous avons isolé, pour plus de lisibilité, parmi les faits relatifs à la vie et à l'œuvre d'Edmond et de Jules de Goncourt, ceux concernant l'activité dramatique. Les sources principales pour dater ces faits sont le *Journal* et les préfaces des œuvres théâtrales.
 4. Dans la dernière colonne, nous avons établi des liens vers des extraits du Journal, de la correspondance ou de ces préfaces, ayant un rapport avec les faits mentionnés dans l'une des trois premières colonnes. L'accent a été mis sur les faits relatifs au théâtre.

3. La conception et le système de navigation

3.1. Les principes

3.1.1. Clarté

La clarté est un concept général qui se traduit par différents procédés ; le premier étant l’affichage. Nous avons choisi un affichage simple et clair de manière à ce que l’utilisateur puisse directement accéder, et sans surcharge, à toutes les informations dont il aurait besoin.

Dans un cédérom de type textuel ceci passe principalement par des pages faciles à lire et peu chargées en textes. Aussi avons-nous choisi de découper l’œuvre en petites unités textuelles (une scène pour les pièces, un chapitre pour les romans et des paragraphes pour les fiches et les annotations). Celles-ci peuvent tenir, dans la majorité des cas, sur l’espace d’un écran. L’unité textuelle a été préférée quand nécessaire à cette contrainte « spatiale » mais ceci reste au service de la clarté.

Nous avons par ailleurs banni de ce cédérom toute image ou tout graphisme inutiles. Ce produit s’adresse en effet à un public particulier qui n’a pas besoin ni envie de se voir submergé par des écrans publicitaires ou des surcharges de tout type.

3.1.2. Liberté

Nous avons précisé plus haut que la liberté est un principe important dans tout hypertexte : il s’agit de mettre en œuvre différents procédés qui laissent à l’usager le choix et la liberté de cliquer ou non sur un lien.

Dans ce cédérom, nous avons tenté de mettre en œuvre trois types de procédés :

- *Différentes classifications des notes, des images et des index.* Selon ses besoins, l’utilisateur choisirait l’ordre alphabétique ou la classification par œuvre. Des classifications de type thématique peuvent être également intégrées.
- *Des cadres différents pour chaque type d’annotation.* Ainsi le lecteur sait qu’en cliquant sur un mot ou une expression soulignés dans le texte, il aura accès à la page de notes. Le code est différent quand il est renvoyé à l’album ou à des extraits du roman. Dans ce cas une fenêtre bleue apparaît en indiquant le type d’annotation proposée.
- *Des notes plus longues ou plus détaillées sont classées en « tiroirs » :* on lit en un premier temps une note abrégée. Si besoin est, ou si envie est de plus

d'information, le lecteur peut cliquer sur une fenêtre pour compléter ses informations.

3.1.3. Hypertextualité

Si nous avons précisé plus haut que l'un de nos critères de choix du corpus est sa non disponibilité, il est nécessaire néanmoins de préciser que ce cédérom ne se propose pas comme un substitut au livre classique, du moins dans la fonction de lecture linéaire. La lecture sur écran reste, à notre avis, et ce malgré l'évolution des techniques d'affichage moins confortable que la lecture sur papier, exception faite de l'usage qu'en feraient les mal voyants et d'autres cas particuliers.

Ce qu'offre de plus l'écran, c'est surtout la possibilité de changer l'axe de lecture au grès des désirs et des besoins : le lecteur peut circuler dans le texte de manière diagonale à la recherche d'un mot ou à la poursuite d'un personnage.

L'utilisation de l'hypertexte offre par ailleurs, dans une édition critique la possibilité de circuler facilement entre les différents outils documentaires proposés. Ainsi, il est aisé dans *Germinie Lacerteux*, par exemple de passer facilement de la pièce au rapport de la censure ou d'un article de presse à celui auquel se réfère le journaliste.

3.2. Les trois axes de navigation

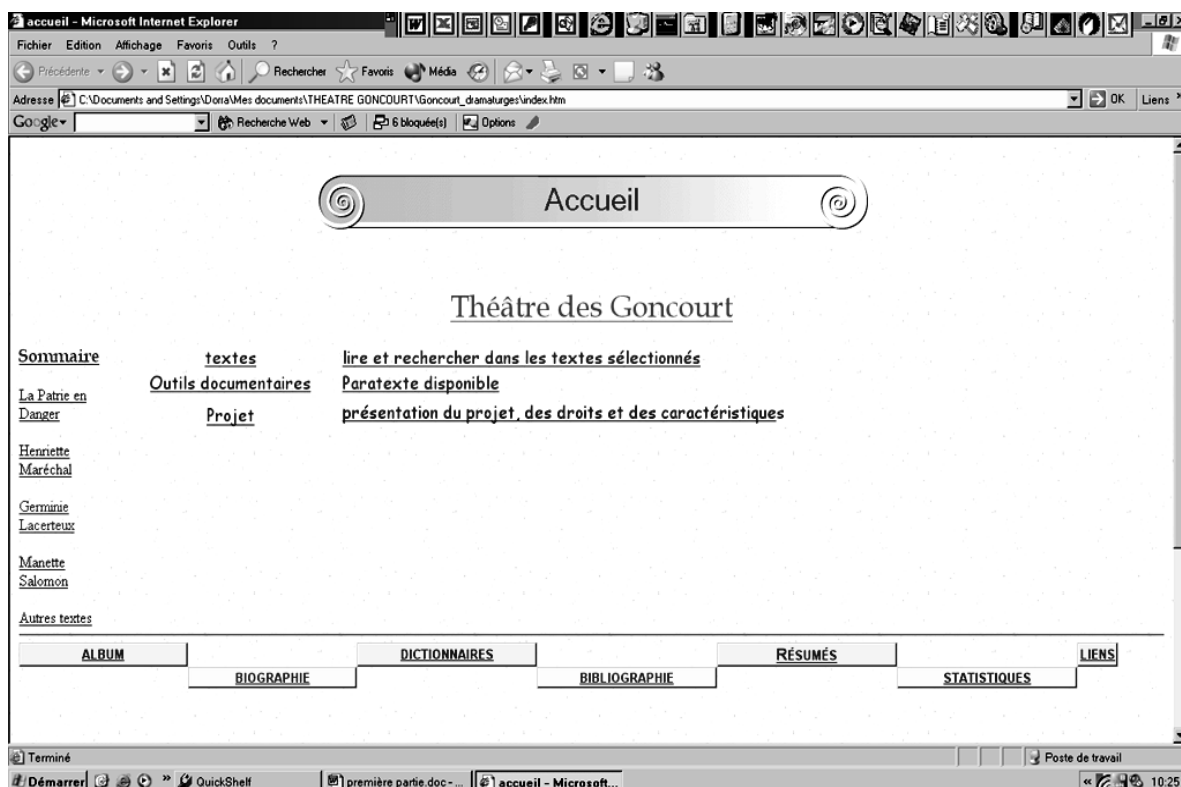
3.2.1. La barre horizontale

Elle permet à l'utilisateur de revenir à l'accueil, au niveau le plus haut, au niveau plus haut et aux pages « précédente » et « suivante ». Ceci contribue à la clarté de la présentation. Le titre de la page est souvent court (nous avons parfois procédé à des abréviations) mais reste lisible et suggestif.

3.2.2. La barre verticale

Elle permet, dans les pages de texte de circuler vers d'autres chapitres ou scènes. Dans les outils documentaires, elle permet de visualiser la liste des documents ou des

dossiers disponibles. Là encore, nous avons opté, pour plus de lisibilité, pour l'attribution de titres courts et suggestifs.



Page d'accueil : apparaît dès la première page la distribution de l'écran en trois espaces.

3.2.3. Le texte

Des liens hypertextes permettent d'accéder à des informations supplémentaires ou à d'autres textes.

Pour des raisons techniques nous avons opté, dans la totalité du cédérom pour un système d'unifenêtrage¹. Le bouton « précédent » du navigateur permet de revenir sur la page précédente.

3.3. Les deux grands volets de lecture

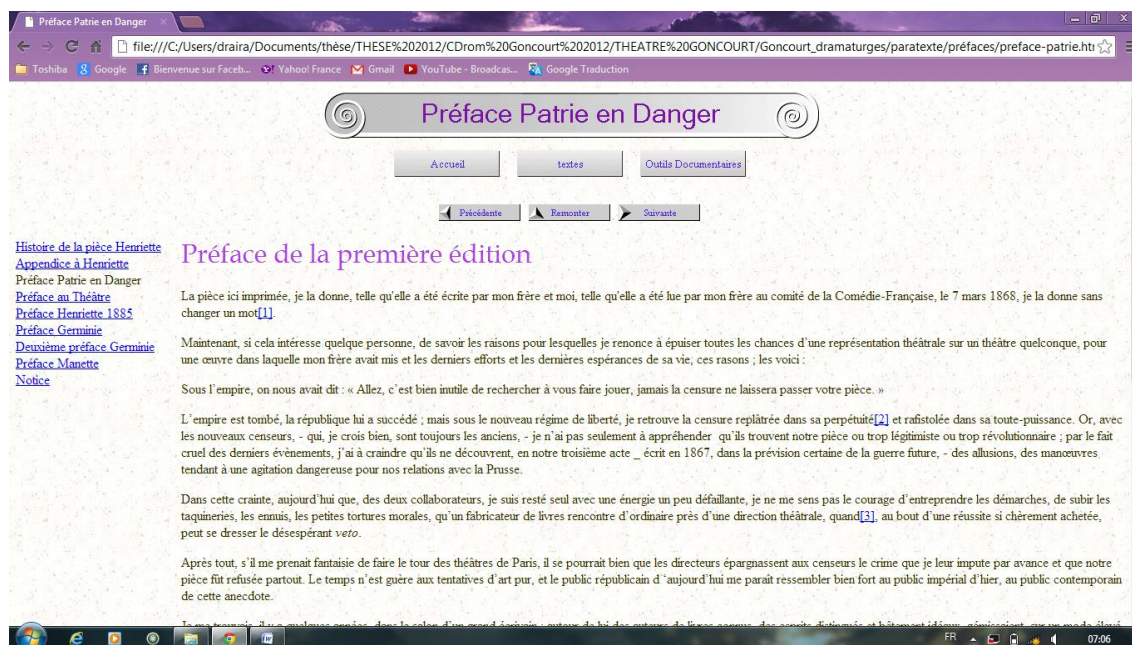
Le texte et le paratexte constituent deux paradigmes à la fois séparés et unis par des liens internes. Il s'agit d'une séparation qui vise à mettre en évidence la différence entre le corps du texte, considéré comme objet de recherche et source de questionnement, et l'appareil critique mis à la disposition du lecteur et appelé par les besoins de lecture.

Pour répondre à la charte signalée plus haut (clarté_ liberté_ hypertextualité), nous avons tenu:

- à ce que le lecteur sache à tout moment dans quelle partie il se situe ;
- à ce qu'il y ait accès, de n'importe quelle page, à l'arborescence de l'une des deux parties (à travers les boutons : TEXTES et OUTILS DOCUMENTAIRES),
- à ce que le lecteur soit ramené, par le bouton PRÉCÉDENT du navigateur à la page sur laquelle il était.

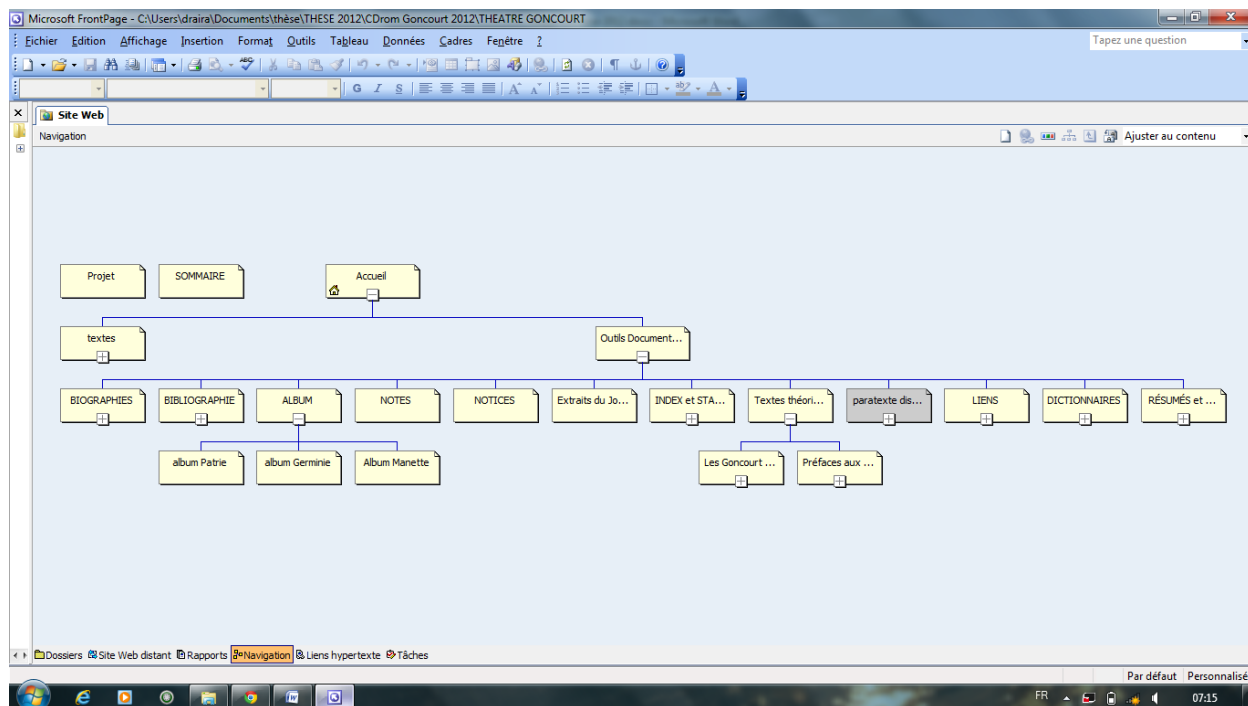
Il est cependant important de souligner que la liberté de la navigation chez l'utilisateur peut parfois se heurter à des choix structurels au niveau de la conception. Nous avons ainsi longuement hésité sur quelques choix au niveau de la hiérarchisation et du tri des données. C'est principalement le cas de la classification des notes en dossiers thématiques ou en dossiers par œuvre, notamment dans les dossiers de presse, la bibliographie et la liste des dictionnaires. Il est certes toujours possible, chez l'utilisateur de retrouver « un peu plus loin » sa recherche mais il ne pourra pas la sélectionner dans la barre horizontale ou utiliser le bouton suivant.

¹ Seules les pages de l'album (en . jpeg), et selon l'usage courant dans la plupart des sites, sont ouverte en « nouvelle fenêtre ». La règle d'homogénéité est là délaissée pour répondre à l'usage le plus courant : l'utilisateur doit fermer cette page d'image pour revenir à la page précédente.



Page : Première préface de *Patrie en danger*

Ainsi, l'utilisateur du cédérom, intéressé uniquement par *La Patrie en danger* trouve beaucoup plus accessibles les autres préfaces des Goncourt que les autres textes théoriques portant sur cette pièce précisément. Ceci émane d'ailleurs d'un choix structural primordial qui consiste à créer, rappelons-le, deux blocs de données distincts : le texte et le paratexte. Un choix dont l'illustration suivante, montrant la fenêtre de navigation du logiciel de conception, rend compte :



La fenêtre navigation

Chapitre second : Exemples d'exploitations du cédérom

Nous avons précisé plus haut que cette thèse se fixe comme objectifs, à la fois, l'établissement d'une édition électronique du théâtre des Goncourt et l'illustration de l'apport de l'informatique à l'édition des textes littéraires. Or, tout travail éditorial se doit de refléter une vision critique et de dégager un aspect particulier d'une œuvre. Ainsi le profil biographique et bibliographique des Goncourt, la nature complexe du théâtre comme texte et contexte, la capacité du support électronique à contenir et indexer un nombre important de documents annexes ainsi que la question que nous nous sommes posés dès le début de la recherche sur les raisons de l'échec du théâtre goncourtien nous ont rapidement dirigé vers les approches sociologiques et les théories critiques plaçant le lecteur spectateur comme objet d'étude.

Nous partons d'une réflexion de Roland BARTHES ¹ qui, en traitant un exemple de Proust, nous semble résumer la tâche du critique mais surtout s'appliquer le mieux au cas hybride d'éditeur et de chercheur. Barthes oppose le travail de l'écrivain à celui du critique. Il écrit : « *les règles qui assujettissent le langage littéraire ne concernent pas la conformité de ce langage au réel (quelles que soient les prétentions des écoles réalistes), mais seulement sa soumission au système des signes fixés par l'auteur (et il faut, bien entendu, donner ici un sens très fort au mot système).* » Le rôle de la critique, ajoute-t-il, est « *uniquement d'élaborer elle-même un langage dont la cohérence, la logique, et pour tout dire la systématique, puisse recueillir, ou mieux encore « intégrer » (au sens mathématique du terme) la plus grande quantité possible de langage proustien. (...).* Et Barthes de conclure : « *On peut dire que la tâche critique (c'est la seule garantie de son universalité) est purement formelle : ce n'est pas de « découvrir », dans l'œuvre ou l'auteur observés, quelque chose de « caché », de « profond », de « secret » qui aurait passé inaperçu jusque-là (...), mais seulement d'ajuster, comme un bon menuisier qui rapproche en tâtonnant « intelligemment », deux pièces d'un meuble compliqué, le langage que lui fournit son époque (existentialisme, marxisme, psychanalyse) au langage, c'est-à-dire au système formel de contraintes logiques élaboré par l'auteur selon sa propre époque ».* Il ajoute plus loin : « *la critique n'est pas un « hommage » à la vérité du passé, ou à la vérité de l'« autre », elle est construction de l'intelligible de notre temps »*²

Nous préciserons plus loin les choix méthodologiques et terminologiques que nous établirons pour traiter la réception de notre corpus. Mais nous devons de prime abord expliquer le rapport entre le texte et son paratexte et les différentes articulations entre ces deux grands ensembles de notre cédérom.

Nous partons de ces principaux points :

- *Le rapport entre la linguistique et la littérature* : Lors d'une traduction de l'allemand au français de deux de ses ouvrages en un même volume, Harald Weinrich écrit en 1989 :

¹ Roland BARTHES, " Qu'est-ce que la critique ? ", in *Essais critiques*, Éditions du Seuil, 1964, p. 265.

² *Ibidem.* p. 257

« Est-ce un inconvénient que de réunir dans un volume unique des études qui relèvent de la linguistique et des essais de critique littéraire ? Je ne le pense pas, car la perspective dans laquelle j'ai écrit tous ces textes reste la même. La linguistique est bien d'essence textuelle et la littérature faite de mots – mais de mots chargés d'histoire et de culture. »¹

En effet, Harald Weinrich explique dans son essai le lien important et indissociable entre l'étude littéraire et l'étude linguistique et en déduit un double constat : on ne peut faire d'histoire littéraire sans faire l'« *histoire littéraire du lecteur* », titre qu'il donne d'ailleurs à l'un de ses chapitres ; par ailleurs, toute étude littéraire n'a qu'à gagner d'une approche linguistique qui traite le texte comme un message transmis d'un émetteur (l'auteur) vers un récepteur (le lecteur). L'examen que nous avons tenté de l'apport de l'informatique aux études littéraires dans la première partie de ce travail ne fait que prouver le rapport étroit entre la linguistique et la littérature.

- *La lecture culturelle du texte littéraire* : Le débat sur les outils et la place de l'histoire littéraire n'a pas cessé de se positionner comme un débat toujours renouvelé permettant chaque fois de rendre compte de l'évolution de la critique littéraire et du déplacement de ses enjeux et objets d'étude. Qu'elle aie une visée didactique et forme des canaux dans lesquels on classe une œuvre et son auteur, qu'elle aie une base sociologique et tente de trouver dans les textes des « informations » et une explication du monde qui lui a donnée naissance ou qu'elle cherche à « servir » le texte et à l'expliquer à la lumière de données historiques, toute approche mettant le texte littéraire dans son contexte se pose certainement la question de la modernité ou de la littérarité d'une œuvre.
- *Poétique et esthétique de la réception* : Au moins deux des composantes de la poétique aristotélicienne accordent au lecteur une place privilégiée : la *mimesis* est « en partie une esthétique de la réception »², comme le montre Philippe Hamon dans « le Discours contraint »³, cette imitation du réel, qu'elle soit revendiquée ou rejetée demeure pendant longtemps l'une des problématiques clés de la littérature et de la critique littéraire. Le deuxième principe est la *catharsis* qui

¹ Harald WEINRICH, *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1989, p.41.

² *Idem*, p.41

³ Philippe HAMON, (1982).

fait de « la poétique aristotélicienne une esthétique de l'effet »¹, selon l'expression de WEINRICH. Ce dernier montre d'ailleurs que les attentes du public sont au cœur de la création artistique et que la rhétorique ancienne plaçait elle aussi le public comme un actant important dans l'art.

Nous traitons l'esthétique de la réception comme « une réflexion méthodologique partielle »² qui prend en considération plusieurs autres approches comme l'approche structuraliste et toute méthode faisant du texte le noyau central de l'étude littéraire et l'approche thématique (beaucoup plus dans son versant bachelardien que dans ses fondements psychanalytiques) ainsi que toutes les méthodes mettant dans son contexte l'œuvre artistique.

Toute étude littéraire qui se veut moderne et qui tente de prendre en considération l'évolution et la richesse des nouvelles technologies et des nouveaux outils disponibles en critique littéraire doit donc :

- *Partir du texte*, ce qui suppose en un premier lieu une étude lexicologique, linguistique, rhétorique qui sache éclater le sens et en faire dégager toute la litté- ralité.
- *Le mettre dans son contexte* et donc accorder de l'importance au sujet –auteur et l'horizon d'attente dans lequel il est produit ; d'où l'importance d'une lecture culturelle du texte ainsi qu'une mise en œuvre des outils de l'histoire littéraire. Ceci implique aussi un questionnement sur le rapport que l'œuvre entretient avec le réel et avec le monde qu'elle décrit.
- *Une prise en considération du lecteur* (dans notre cas du lecteur et du spectateur) en le plaçant comme objet d'étude.

Nous tentons, donc, dans cette seconde partie, d'explorer cette édition du théâtre des Goncourt à travers les outils que nous avons mis à la disposition du lecteur. Nous

¹ WEINRICH, (1989), *op.cit.*, p. 4.

² JAUSS (1975) : cité par Manon Brunet dans « Pour une esthétique de la production de la réception », in *Etudes françaises*, vol 19, n°3, 1983, p. 65-82 document numérique consulté le 26 juin 2012 sur <http://id.erudit.org/iderudit/036803ar>

visons ainsi à montrer à l'utilisateur ce qu'offre une édition électronique de particulier à la lecture d'un texte ou d'un ensemble de textes.

Dans la collection Cap'Aggreg, nous avons eu l'occasion, en tant que membre de l'équipe Hubert de Phalèse, de proposer aux candidats au concours d'agrégation de lettres modernes, un ensemble de résultats d'investigation des textes à travers les outils informatiques. Notre propos ici est semblable et vise à mettre côte à côte d'une part, le texte et l'ensemble des outils et de l'autre, les pistes ou les résultats d'approches utilisant l'informatique.

Cette étude tente cependant de traiter le corpus dans sa globalité et d'en faire un méga-texte uni à travers trois axes qui nous semblent représenter, non l'essentiel, mais un exemple de trois approches critiques.

D'une part, une étude approfondie du texte nous permet grâce aux outils lexicographiques et lexicométriques d'étudier le **VOCABULAIRE** et la **STRUCTURE** des pièces du corpus.

D'autre part, parmi les thèmes les plus récurrents dans cet ensemble, nous avons repéré **PARIS** comme espace et actant unifiant les quatre textes : il s'agit d'une tentative de relever les différentes incarnations du Paris goncourtien à travers l'univers dramatique des quatre pièces.

Nous avons, enfin, cherché à visionner le théâtre des Goncourt à travers la **RÉCEPTION DE L'ŒUVRE**: une réception contemporaine puis ultérieure à sa production. Nous nous sommes servi, pour y arriver de trois éléments: une base de données bibliographiques, une base de données factuelles et un dossier de presse que nous avons voulu volumineux.

Il nous semble néanmoins nécessaire avant d'aborder le texte de commencer par une mise en contexte de l'œuvre. Cette approche textuelle n'exclut certainement pas le recours au contexte et l'utilisation de références extérieures. En effet, nous ne pouvons décrire une œuvre littéraire que par rapport à celle qui lui est contemporaine, à celle qui lui est semblable, à celle produite dans le même but ou dans les mêmes conditions. On ne peut pas non plus décrire un fait littéraire sans avoir recours à des termes et des no-

tions que l'institution ou la tradition ont imposées. Un premier chapitre sera donc consacré à la description de l'ambiance dans laquelle les Goncourt ont écrit leurs pièces.

1. Situer l'œuvre dans son contexte

1.1. Le théâtre à l'époque naturaliste

Nous avons introduit au sein de notre cédérom trois produits pouvant servir de sources pour établir un état des lieux de l'activité théâtrale de l'époque :

- La première de ces sources est certainement *le Journal*. Nous expliquerons plus loin comment les Goncourt utilisent ce support pour rendre compte de la vie mondaine et artistique autour des théâtres. Les deux frères multiplient les rôles et passent de celui de soiriste relatant, lors d'une soirée au théâtre à la fois ce qui se passe sur scène et dans la salle, à celui de critique expliquant en termes de connaisseurs ce qui fait le succès ou l'échec d'une pièce. Nous avons donc exploré le *Journal* des Goncourt, grâce aux outils d'interrogations disponibles sur FRANTEXT pour établir quelques fiches. Celles-ci sont tantôt rédigées, tantôt mises dans un état brut de corpus d'extraits, présentés en tant que tel.
- *La chronologie* offre, par ailleurs, un document structuré mettant en avant la proximité de l'effervescence politique, artistique, dramatique et littéraire avec les événements les plus importants dans la vie des Goncourt ainsi que les dates clés de leur carrière littéraire.
- *Les extraits du texte d'Antoine*, annexés à ce théâtre des Goncourt, tentent d'offrir au lecteur un document contemporain dont l'existence même témoigne de l'importance du théâtre à l'époque. Ces extraits de l'ouvrage d'Antoine¹, relatifs aux dates de production et de représentation des pièces de notre corpus permettent d'établir le contexte dans lequel apparaissent ces œuvres.

Nous avons par ailleurs utilisé la base de données FRANTEXT sans nous passer des documents d'histoire littéraire afin de dresser le contexte de notre corpus.

¹ Antoine, *Le théâtre par Antoine*, Les Éditions de France, 1932-1933, coll : « la Troisième république de 1870 à nos jours, Tomes 1 et 2, 515-511.

1.1.1. Zola, Antoine et les adaptations du naturalisme à la scène

L'échec des *Burgaves*¹ signe la mort du drame romantique. Suit alors une longue période de stérilité théâtrale d'autant plus intrigante que le climat socio-politique était plutôt favorable à l'épanouissement du genre dramatique.

Le Second Empire a en effet favorisé l'ascension de la bourgeoisie et a activé la vie mondaine. Le Paris haussmannien, en détruisant beaucoup de théâtres a consacré une place importante à de nouveaux espaces de spectacles bien organisés et spécialisés. Or, le bilan de l'activité théâtrale de cette époque semble plutôt négatif. Dans son ouvrage consacré à l'étude des rapports entre le théâtre et la ville sous le Second Empire, Catherine NAUGRETTE-CHRISTOPHE résume :

« Au total, plus de disparitions que d'apparitions. Plus de nostalgie et de luttes que de plaisirs tranquilles. Le Second Empire a davantage marqué les mémoires et le destin des gens de théâtre par le bilan de ses bouleversements que par l'apport de ses modernisations. C'est contre lui et son ouvrage en matière d'art dramatique et d'architecture théâtrale que se construira l'avant-garde théâtrale, à l'orée du XXe siècle. Contre le centre et l'édifice, on ira vers la périphérie et l'abri. En créant le manque, en suscitant par ses choix catégoriques une réaction et une action, le Second Empire a sans doute fait davantage progresser, a posteriori, le théâtre dans ses rapports avec la ville que tous les attermoissements de la Restauration. La rudesse de ses décisions, les destructions, les déménagements, les reconstructions et autres édifications, ont provoqué à compter des années 1870 une prise de conscience et une mobilisation des esprits, précipitant ainsi le passage de l'art théâtral à un art nouveau.²

Cette époque connaît le succès de deux types de comédies: d'une part la comédie légère représentée par Eugène Labiche, Victorien Sardou et d'autres, d'autre part la comédie de mœurs dont les grands noms sont Alexandre Dumas Fils et Émile Augier. Mais le théâtre sérieux est totalement absent.

Pourquoi ?

Les Goncourt et Zola semblent avoir répondu à la question en accusant à la fois le public, demandeur de mensonges et de ficelles et refusant l'innovation, le genre mineur incapable d'exprimer l'analyse psychologique et de représenter la réalité et le natu-

¹ *Les Burgraves*, drame de Victor HUGO fut présenté en 1843. Son échec signe, dans l'histoire littéraire la fin du Romantisme au théâtre.

² Catherine NAUGRETTE-CHRISTOPHE, (1998), op.cit. p. 229.

ralisme, et enfin les directeurs des théâtres à la fois ignorants et peureux, refusant de contrer le goût du public.

C'est dans ce contexte qu'est né le besoin de créer un théâtre naturaliste, un théâtre amené à exister par les besoins de l'époque, pense Zola.

La première pièce dite naturaliste en France (il faut d'ailleurs chercher l'origine du théâtre naturaliste ailleurs, en Allemagne et en Russie) est *Mademoiselle Julie* d'Auguste Strindberg (1888). L'auteur sous-titre son œuvre : « tragédie naturaliste » et déclare s'inspirer des principes des romans des Frères Goncourt en ébauchant « *une nouvelle dramaturgie fondée sur la multiplicité des explications, sur la complexité des motivations des personnages, et, sur le plan formel, sur un dialogue qui, selon lui, « va au hasard » parce que, dans une conversation réelle, « on n'épuise jamais tout à fait un sujet, mais un cerveau se voit offrir par un autre un rouage où il peut s'accrocher »*. »¹

Le nom des Goncourt est fortement lié à l'histoire du Naturalisme. Les deux frères ont contribué largement à la fois à la théorisation et à la production d'œuvres naturalistes, aussi bien dans le roman que dans le théâtre. Mais le théâtre naturaliste doit une grande partie de sa présence (il nous semble hélas impossible de parler de succès) à deux autres noms : Zola et Antoine.

1.1.2. Place du théâtre

Le spectacle constitue dans cette seconde moitié du XIX^{ème} siècle un phénomène culturel et social qui touche toutes les tranches de la société française et particulièrement parisienne et se manifeste sous les formes les plus diverses. Dans des statistiques publiées dans *l'Eclair*, on dénombrait « à Paris en 1851 20 théâtres où furent jouées 263 pièces nouvelles et 646 reprises ». ²Le sujet semble d'ailleurs attirer aujourd'hui l'attention des critiques et des éditeurs qui, durant la dernière décennie, ont multiplié les ouvrages consacrés à l'art dramatique au XIX^{ème} siècle principalement sous l'angle sociologique ou celui de la réception. Il s'agit dans la plupart de ces ouvrages de la place, de l'effet et l'accueil réservé au fait théâtral.

¹ CHEVREL (Yves), « Naturalisme » dans Dictionnaire des Genres et Notions littéraires, p. 489.

² Pierre-Jean DUFIEF, « Le « Sceptre » de la chronique dramatique, Cahiers, pp. 11-22, p.12

Dans ce cadre, l'ouvrage de Catherine Naugerette-Chrisophe *Paris sous le Second-Empire : Le Théâtre et la ville*, constitue un document précieux qui permet de comprendre le changement qu'a subi la ville de Paris sur le plan architectural, économique et social et l'effet de ce changement sur l'activité théâtrale de l'époque.

En effet, le théâtre était avant 1852 accessible à tous mais cette accessibilité n'était pas l'équivalent d'une consommation équilibrée d'un théâtre unique : selon les quartiers, les tarifs variaient le public et le répertoire. A chacun était réservé un théâtre particulier. Les grands travaux entrepris par le Baron Haussmann en modifiant Paris ont rasé la plupart des espaces dramatiques populaires en les remplaçant par des espaces extra-muraux ou par des théâtres plus chers donc accessibles à une catégorie sociale plus élevée.

Le théâtre de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle est donc devenu dans sa grande majorité un théâtre bourgeois ou aristocratique. Les Parisiens appartenant à l'une de ces deux classes y trouvaient une distraction familiale ou mondaine.

L'activité journalistique qui connaît à l'époque une vraie effervescence trouve dans cet espace matière servant à noircir des pages appelées selon le Journal ou le journaliste : chronique, feuilleton, écho, ou causerie¹. Les comptes rendus des pièces occupaient parfois la première page des quotidiens, la troisième page contenait souvent une étude plus longue rédigée par le « journaliste-phare » décrivant dans ses menus détails le déroulement d'une pièce produisant tantôt une critique de l'œuvre ou de son interprétation tantôt un compte rendu des conditions de la réception. Le « soiriste » ou « écho-tier » trouve la matière même de son métier dans ce récit plus anecdotique que critique qu'il offre au spectateur. Le *Journal*, tel un vulgaire journal « *people* » de nos jours sonde et trace par là-même la réception que réserve le public à une pièce, et fait son succès ou sa chute². Les journalistes deviennent petit à petit des types pour les romans de l'époque et les auteurs tel que les Goncourt ou Maupassant en font le portrait dans leur roman. Cette impression semble confirmée lorsque nous nous approchons des

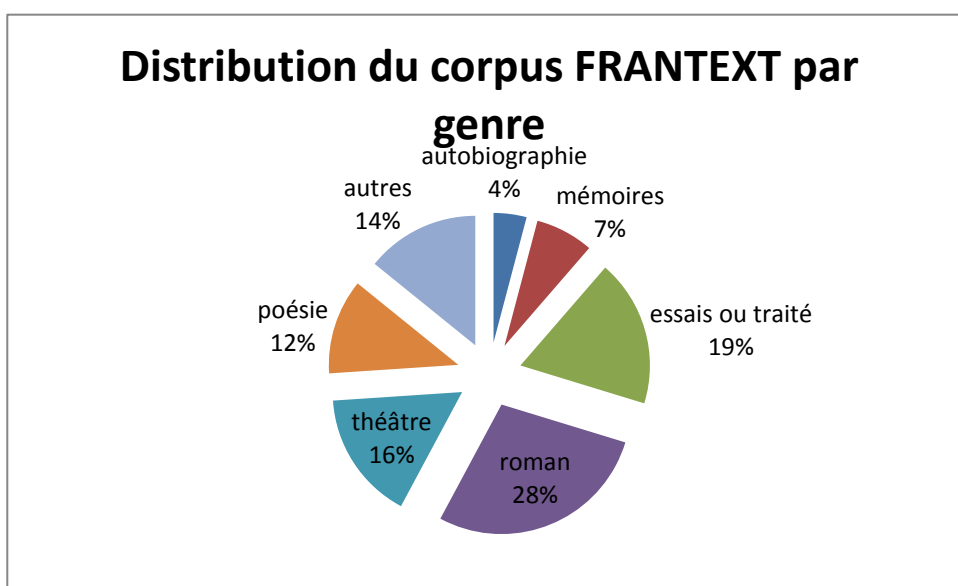
¹ PAGES (1989) consacre un chapitre aux « formes de l'article critique », p. 124-136

² Voir dans le cédérom les articles consacrées à la réception de l'œuvre (principalement *Henriette Marechal*).

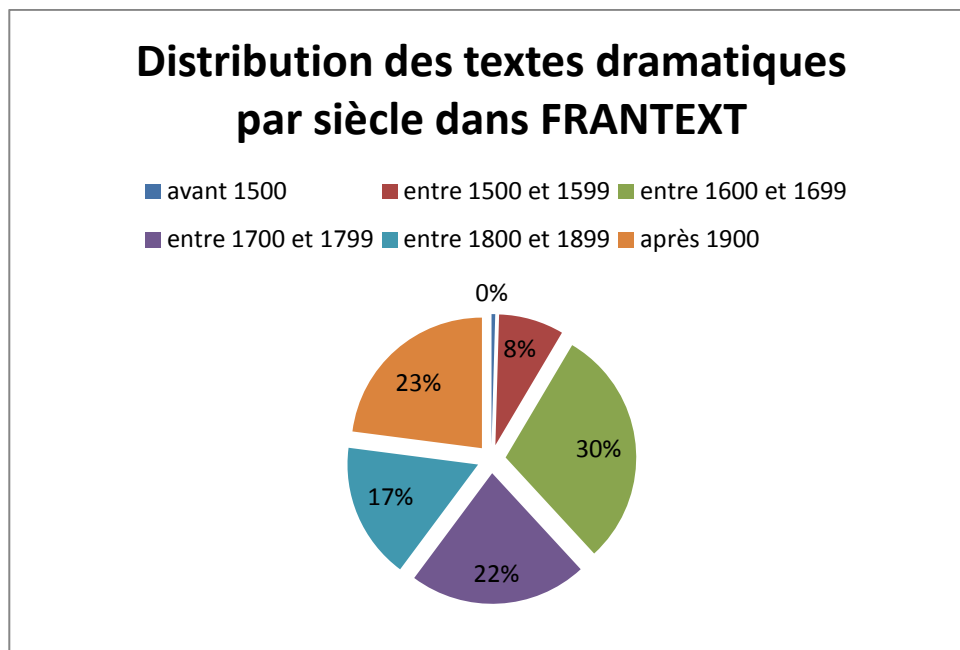
textes de l'époque. Nous avons ainsi interrogé la base de données FRANTEXT pour répondre à deux questions :

Peut-on parler, à cette époque d'une présence particulièrement élevée du fait théâtral ? et à quoi est associé le fait théâtral dans les ouvrages de l'époque ?

Le premier constat, lors de la consultation de la base textuelle FRANTEXT est le pourcentage des textes dramatiques dans la base. Ceux-ci représentent 16 % des textes de FRANTEXT ce qui constitue une bonne moyenne (beaucoup moins que le roman mais autant que la poésie et les essais).



L'examen d'un corpus réduit aux textes dramatiques de la base nous montre par contre la part maigre réservée au théâtre au XIX^{ème} siècle. Celui-ci ne dépasse pas les 17% loin derrière le XVII^e mais aussi beaucoup moins que le XX^{ème}.



Il est ainsi intéressant de voir quels sont les auteurs dramatiques choisis par les concepteurs de FRANTEXT :

Nous avons ainsi tenté d'établir l'ébauche d'une étude du thème du théâtre en procédant de la manière suivante :

- Nous avons créé une liste de mots relatifs au théâtre. Cette liste, établie d'une manière instinctive et n'ayant rien de « scientifique » est composée de dix-sept graphies, qui sont les suivantes : *acteur, acteurs, actrice, actrices, dramatique, dramatiques, pièce, pièces, répétition, répétitions, scène, scènes, théâtral, théâtrale, théâtrales, théâtre, théâtres*.
- Nous avons recherché dans le *Journal* des Goncourt le voisinage de cette liste, en considérant comme voisinage l'univers constitué par la phrase où est le mot, la phrase d'avant et la phrase d'après ; donc dans une suite de trois phrases. Le logiciel permet alors de relever la liste des mots appartenant à ce mini corpus et propose de les classer de différentes manières (ordre alphabétique, ordre croissant ou décroissant des fréquences). Nous avons choisi le dernier de ces classements et nous avons retenu les cents mots les plus utilisés dans ce contexte.

- Nous avons créé, ensuite, un corpus de référence constitué par l'ensemble des mémoires entre 1850 et 1899, disponibles et classés en tant que tels dans la base de données FRANTEXT¹. Nous avons établi la même recherche du voisinage.
- Nous avons recherché le voisinage de cette liste dans le corpus ci-dessus présenté.
- Nous avons enfin effectué la même recherche sur un corpus plus élargi : il s'agit de l'ensemble des mémoires sur la totalité de la base et nous avons demandé à la machine de calculer les mots les plus courants dans le voisinage de la liste.

Pour une meilleure visibilité, nous avons établi chaque fois un tableau en trois colonnes : dans la première, nous classons *le Journal* des Goncourt, dans la seconde, le corpus de référence, constitué par l'ensemble des mémoires entre 1850 et 1899, et enfin, dans la troisième colonne, le corpus élargi des mémoires disponible dans la totalité de la base FRANTEXT².

¹ Pour la liste des *ouvrages*, voir annexe n° 1.

² Voir annexe n°2.

Chez les Goncourt		Dans les Mémoires de l'époque		Dans les mémoires de FRANTEXT	
Nombre d'occurrences	Occurrences	Nombre d'occurrences	Nombre d'occurrences	Nombre d'occurrences	Nombre d'occurrences
3087	pièce	3583	Pièce	5033	pièce
2178	théâtre	2995	théâtre	3813	théâtre
1132	scène	1639	Scène	2490	scène
744	*daudet	954	pièces	1858	pièces
686	femme	756	femme	948	homme
551	pièces	744	*daudet	918	femme
542	homme	676	homme	808	acteurs
441	soir	587	temps	806	temps
420	temps	528	Soir	756	*daudet
409	moment	521	monde	721	grand
401	monde	514	acteurs	720	monde
397	acteurs	498	Grand	713	vie
384	vie	490	moment	678	soir
364	*porel	487	Vie	627	jour
356	répétition	486	Jour	627	scènes
355	succès	456	répétition	598	répétition
338	dramatique	439	dramatique	596	moment
334	grand	434	public	577	dramatique
325	salle	412	Salle	560	français
323	trouve	401	français	555	Voir
322	vraiment	397	succès	543	Public
320	dîner	384	Petit	516	Petit
320	jour	384	première	513	Acteur
311	petit	382	scènes	508	première
302	actrice	364	*porel	501	Faut
302	première	352	Jouer	499	grande
298	acte	351	trouve	497	Petite
296	jouer	344	Acte	491	Jouer
296	public	343	vraiment	474	Succès
295	français	341	actrice	472	Auteur
290	fond	337	Va	468	Salle
284	parle	333	francs	468	Trouve
283	va	332	Gens	461	jours
278	francs	331	Jours	458	*paris
274	roman	327	Dîner	456	gens
270	tête	327	Fond	455	actrice
265	fille	322	Voir	453	hommes
264	gens	319	grande	442	acte
258	argent	319	Jeune	433	va
257	petite	316	Tête	432	fond
255	*zola	315	rôle	419	esprit
255	rôle	314	petite	418	tête
254	femmes	311	femmes	415	jeune
253	jeune	307	parle	414	rôle
252	jours	299	roman	406	vu
247	grande	298	faut	397	femmes
244	matin	297	matin	395	premier
240	scènes	297	voix	394	père
234	vient	295	fille	385	matin
228	livre	291	représentation	382	dîner
225	représentation	285	argent	377	parle
224	voir	280	*zola	377	vraiment
222	auteur	280	hommes	376	choses

218	lettre	278	acteur	372	représentation
214	ah	277	auteur	369	filles
209	*paris	272	lettre	368	*porel
208	hier	271	vient	358	francs
204	actrices	265	mère	358	mort
202	maison	263	mort	354	lettre
201	propos	262	presque	350	heures
200	choses	261	livre	349	argent
197	fin	256	choses	349	fort
197	voix	251	idée	349	idée
196	acteur	251	père	346	vient
193	*germinie	250	côté	343	mère
192	heure	250	heure	342	bon
191	idée	250	premier	342	mal
190	mort	248	air	339	ans
189	presque	247	esprit	333	livre
189	père	246	*paris	330	maison
187	article	244	vu	329	presque
186	janvier	242	fin	326	roman
185	esprit	241	maison	322	état
185	heures	240	heures	321	mot
184	milieu	237	voilà	320	hier
182	dimanche	236	hier	319	air
182	hommes	231	ah	316	côté
182	vieux	225	donner	311	voilà
182	voilà	224	propos	309	effet
181	décembre	223	actrices	308	porte
180	côté	223	Répétitions	307	donner
178	*antoine	223	Veut	307	voix
177	coup	222	Coup	306	veut
175	princesse	221	Orchestre	304	coup
174	dessus	221	Théâtres	302	seul
174	jeudi	220	Ans	297	fin
173	faut	220	Milieu	295	donne
173	février	219	Directeur	295	roi
173	loge	218	Mot	289	vrai
173	mari	215	Bon	286	belle
172	air	214	Vieux	286	général
172	fil	212	Dessus	284	yeux
171	donne	212	Donne	282	*zola
171	mot	210	Pauvre	282	lecture
171	veut	209	Opéra	280	fil
169	pauvre	209	Seul	279	heure
168	jouée	207	Porte	276	ah
166	mère	206	Mal	275	coeur
166	premier	206	Yeux	275	lieu

Tableau : Voisinage de la liste THEATRE dans les trois corpus

Le premier constat est que c'est dans la période 1850 –1899 que l'on parle le plus de théâtre. Quant à la production théâtrale, elle est placée au début de la liste, certainement derrière le XVIIème siècle, période typiquement dramatique.

Parmi les 29 ouvrages classés sous la rubrique « mémoires » de la base entre 1850 et 1899, le *Journal* des Goncourt est classé second après les Mémoires de Berlioz.

Dans un article consacré à la bibliométrie, Alain VAILLANT, confirme cette tendance à la hausse. En comparant, à partir du dépouillement des bibliographies et des données statistiques disponibles, la production théâtrale (il s'agit d'ouvrages publiés à l'époque qu'ils soient des inédits ou des rééditions) au reste des produits culturels, il constate que le théâtre « *divertissement bourgeois par excellence et rite de reconnaissance sociale, (...) se montre florissant pendant le Second Empire, puis connaît, autour de 1885, un déclin, qui correspond, probablement à l'épuisement des formes traditionnelles du théâtre bourgeois.* »¹

Le logiciel intégré à la base de données FRANTEXT nous permet de procéder à l'étude systématique des mots existants dans l'environnement plus ou moins rapproché d'un mot ou d'une liste de mots donnés. Les résultats obtenus grâce à ce logiciel sont constitués de la liste des mots trouvés au voisinage du mot donné, triés au choix par ordre alphabétique, par ordre croissant ou par ordre décroissant des fréquences.

Nous avons ainsi pu établir un tableau comportant les premières occurrences.

¹ Alain VAILLANT, « L'Un et le multiple : éléments de bibliométrie littéraire », dans *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, H. BEHAR et R. FAYOLLE, éd., Paris, Armand Colin, . 1990, p. 89.

Vocabulaire dans le voisinage des occurrences d'un mot : théâtre				Vocabulaire dans le voisinage des d'une Liste de mots (thème théâtre)				
	Nombre d'occurrences du pivot : 936 Taille des voisinages explorés : 92904 occurrences. Nombre de graphies trouvées dans ces voisinages : 8589		Nombre d'occurrences du pivot : 2021 Taille des voisinages explorés : 177229 occurrences. Nombre de graphies trouvées dans ces voisinages : 13885		Nombre d'occurrences du pivot : 4091 Taille des voisinages explorés : 403443 occurrences. Nombre de graphies trouvées dans ces voisinages : 17049		Nombre d'occurrences du pivot : 10001 (limité par le programme) Taille des voisinages explorés : 874771 occurrences. Nombre de graphies trouvées dans ces voisinages : 30143	
	CHEZ LES GONCOURT		DANS LE CORPUS		CHEZ LES GONCOURT		DANS LE CORPUS	
1	1323	théâtre	1963	théâtre	306	pièce	5654	pièce
					5			
2	353	pièce	366	pièce	215	théâtre	3877	théâtre
					7			
3	168	*daudet	184	français	111	scène	2104	pièces
					3			
4	141	femme	168	*daudet			2000	scène
5	128	français	162	scène			862	femme
6	124	homme	156	femme	548	pièces	860	temps
7	114	scène	148	homme	531	homme	852	homme
8	110	vie	135	vie	427	soir	804	acteurs
9	104	moment	132	monde	402	temps	751	Daudet
10	102	monde	132	temps	397	moment	683	monde
11	94	soir	131	grand	393	acteurs	680	vie
12	92	succès	125	soir	393	monde	649	soir
13	86	gens	124	moment	372	vie	637	faut
14	86	temps	117	jour	355	répétition	626	grand
15	85	libre	116	public			600	jour
16	84	pièces	105	succès	348	succès	594	moment
17	82	parle	100	gens	334	dramatique	594	répétition
18	82	petit	99	petit	318	grand	587	jours
19	76	grand	95	pièces	317	salle	585	dramatique
20	76	trouve	93	représentation	311	jour	566	français
21	73	femmes	88	parle	311	vraiment	561	succès

22	72	public	87	salle	310	trouve	560	voir
23	71	jour	86	directeur	309	dîner	556	jouer
24	71	représenta- tion	85	libre	304	petit	546	public
25	69	argent	82	femmes	298	actrice	526	première
26	65	dîner	82	trouve	297	première	514	scènes
27	65	roman	81	jouer	295	acte	510	acte
28	63	*zola	78	opéra	293	jouer	504	trouve
29	63	francs	77	hommes	291	français	500	va
30	63	petite	76	acteurs	290	public	484	petit
31	63	va	76	argent	280	fond	481	rôle
32	63	vraiment	76	francs	275	va	453	grande
33	60	filles	76	jours			448	francs
34	59	salle	75	côté	270	parle	447	Paris
35	58	*porel	75	petite	260	roman	447	argent
36	57	directeur	75	va	258	gens	422	auteur
37	57	hommes	73	orchestre	255	filles	421	gens
38	57	littérature	72	donner	254	rôle	421	petite
39	57	livre	72	voir	254	tête	419	bon
40	56	première	71	faut	252	Zola	412	choses
41	55	tête	71	première	252	petite	412	lettre
42	54	heure	69	roman			409	fond

Le *Journal* des Goncourt constitue à peu près 1/6^{ème} de ce corpus (près de 2000000 occurrences sur un total de 12000000 occurrences dans le corpus de référence). Or le nombre d'occurrences de la forme pivot : THÉÂTRE dans le *Journal* constitue la moitié du nombre des occurrences de la même forme dans le corpus global, c'est dire de prime abord la place de choix qu'occupe ce genre et cet espace chez les Goncourt.

L'examen des détails du tableau nous permet de constater la place importante qu'occupe Daudet (Alphonse ou le couple) : toutes les occurrences sont celles repérées dans le *Journal*, ce qui se justifie par les rapports intimes qu'Edmond a eu avec le couple avec qui il se rendait le plus souvent au théâtre. D'autres « surprésentations » sont remarquables : Zola et Porel apparaissant parmi les 50 premières occurrences. Dans

le reste du corpus on peut constater le même nombre d'occurrences de Porel (donc les Goncourt sont les seuls à l'associer dans leur *Journal* à l'univers immédiat du théâtre) ; d'autre part, parmi les 68 occurrences de Zola, 63 sont dans le *Journal*.

Une dernière remarque concerne le rapport établi entre le théâtre et l'argent (les formes ARGENT et FRANCS), les Goncourt ont particulièrement tendance à relier ces deux thèmes : le théâtre doit rapporter de l'argent, n'en rapporte pas assez ou coûte cher selon le contexte. Ce phénomène s'intégrerait-t-il dans une tendance, chez les écrivains de l'époque, à accorder à l'aspect pécuniaire une importance particulière ? Ceci peut inviter à une exploration plus vaste des textes naturalistes et des mémoires de l'époque.¹

Ce rapprochement entre la place qu'occupe le théâtre dans la pensée et l'écrit des Goncourt et celle de leurs contemporains nous invite à nous interroger sur le statut et la fonction qu'occupe l'art dramatique à l'époque naturaliste. Le recours à l'histoire littéraire et aux ouvrages théoriques s'impose pour éclairer notre propos.

1.1.3. Zola et le « Naturalisme au théâtre »

Dans une thèse consacrée au théâtre naturaliste, André FEJES considère que la théorie de cette école peut être ramenée à un principe unique : la suppression des conventions. Il résume la théorie des contemporains de Zola et des Goncourt dans les points suivants :

- « Choix de sujets ordinaires et réels ;
- Simplification de l'intrigue, des expositions et des dénouements ; suppression des procédés, trucs et ficelles ;
- Importance prépondérante accordée aux caractères ;
- Emploi de la physiologie ;
- Objectivité et impartialité de l'artiste ;
- Distinction des genres ;
- Peinture des milieux ;

¹ Michel Bernard intègre parmi les éléments constitutifs de sa BDHL le métier, la profession ou les types de ressource des auteurs. On peut y constater que Les contemporains des Goncourt ayant vécu de leurs rentes sont, selon la BDHL, François de Curel, Gustave le Rouge, Francis James, André Gide et Marcel Proust

- Exactitude de la mise en scène, des costumes et des décors ; emploi de la langue parlée. »¹

Les principes du théâtre naturaliste ont été largement exposés dans deux ouvrages de Zola : *Nos Auteurs dramatiques* et *le Naturalisme au théâtre*. Selon lui, le théâtre doit se libérer des conventions et le public s'habituer à y trouver la réalité.

Après avoir rappelé dans *Le Naturalisme au théâtre* les principes du naturalisme : « *le naturalisme, dans les lettres, c'est (...) le retour à la nature et à l'homme, l'observation directe, l'anatomie exacte, l'acceptation et la peinture de ce qui est* »², il tente de réfuter la considération des genres romanesque et dramatique comme deux littératures « *dissemblables en toutes choses* ». Il admet que, comme « *l'évolution de chaque siècle s'incarne forcément dans un genre littéraire particulier* »³, le Dix-neuvième siècle sera celui du roman, « *tandis que le théâtre ne fera que le suivre et en compléter l'action* »⁴.

Au théâtre romantique, idéaliste et moralisant, Zola préfère le théâtre classique, qui accorde plus d'intérêt à l'analyse des personnages qu'à l'intrigue. Aussi l'adopte-t-il en déclarant : « *au lieu d'abstraire l'homme, je voudrais qu'on le replaçât dans la nature, dans son milieu propre, en étendant l'analyse à toutes les causes physiques et sociales qui le déterminent. En un mot, la formule classique me paraît bonne, à condition qu'on y emploiera la méthode scientifique pour étudier la société actuelle, comme la chimie étudie les corps et leurs propriétés.* »⁵

Les dramaturges naturalistes auront ainsi pour tâche d'habituer le public, petit à petit aux principes de réalité. Lorsque les « *amusettes de l'intrigue* » seraient remplacées par un déroulement logique de l'action qui prendrait en considération « *la double influence des personnages sur les faits et des faits sur les personnages* »⁶, lorsque la langue théâtrale saurait rendre compte des différents parlers et cesserait d'être parfaite et

¹ André FEJES, *Le Théâtre naturaliste*, Lausanne, 1925. p. 81

² Émile ZOLA, *Face aux romantiques*, recueil d'articles préfacé par Henri Mitterrand, Éditions Complexe, 1989, p. 152.

³ *ibidem*, p.190.

⁴ *Ibid.*, p. 196.

⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁶ *Ibid.*, p.197

uniquement parisienne, lorsque les personnages seraient humains, le théâtre serait naturaliste. Les décors pourraient par ailleurs, rendre compte des descriptions romanesques.

Le théâtre pourrait ainsi obéir aux mêmes principes que le roman naturaliste et les spectateurs, déjà réceptifs de ce dernier, accepteraient progressivement ces modifications.

Aussi Zola oppose-t-il deux formules : « la formule naturaliste qui fait du théâtre l'étude et la peinture de la vie, et la formule conventionnelle, qui en fait un pur amusement de l'esprit, une spéculation intellectuelle, un art d'équilibre et de symétrie, réglé d'après un certain code. »¹. Il aspire enfin à un théâtre d'observation qui remplacerait le théâtre de fabrication.

Partant du principe que le théâtre et le roman ne constituent point deux mondes différents mais plutôt deux manières de rendre compte d'une même réalité, Zola déduit qu'il n'y a ni thème proprement théâtral ni langue spécifiquement dramatique. Il considère qu'il est légitime d'adapter au théâtre des textes issus d'autres genres.

Certes Zola s'est largement attardé sur la définition de ce que peut être un théâtre naturaliste, en le présentant comme « *une réaction contre le réalisme et le romantisme, et un retour au classicisme* »², il demeure néanmoins plus une évolution qu'une révolution contre le théâtre réaliste de Dumas fils et d'Augier. Ce qui fait la vraie innovation du théâtre naturaliste est, en effet, la mise en scène.

1.1.4. Antoine et l'avènement de la mise en scène

Ainsi, pour mettre en application ces principes, il fallait le génie et le courage d'un homme de théâtre : André Antoine. Directeur du Théâtre-Libre (de 1887 à 1896), du théâtre Antoine (de 1897 jusqu'à 1906) puis de l'Odéon, c'est en effet lui qui a instauré les principes du théâtre moderne en rompant définitivement avec les conventions des siècles précédents.

¹ *Ibid.*, p. 205

² FEJES (1925), *op. cit.* p. 81

Antoine est avant tout le metteur en scène des chefs d'œuvre du naturalisme. Il a cherché à reproduire sur scène le réel. Pour ce, il s'est efforcé de créer des décors mimétiques en utilisant les prouesses techniques de l'époque et principalement l'électricité ; il est resté célèbre pour avoir poussé le réalisme jusqu'à mettre sur scène de la viande fraîche ou de vrais animaux, c'est celui qui « introduisit les boutons de porte dans la littérature dramatique », selon l'expression de Cocteau.

Au-delà de ces détails parfois anecdotiques, Antoine a surtout osé instaurer de nouvelles traditions et principes du théâtre. Partant du principe qu'une pièce de théâtre constitue une représentation de moments réels de la vie et de l'action des personnages, il a introduit la distribution de la pièce en tableaux. Ceux-ci étant des scènes extraites de la vie, il a dans la même perspective mis le principe du quatrième mur : la scène est un espace fermé dans lequel se passe quelque chose, l'acteur ne doit pas se soucier de la salle mais doit être attentif et réceptif de ce qui se passe dans son monde : la scène ; ceci l'a amené à mettre en scène des acteurs regardant le public de dos, ce qui pour la critique et le public de l'époque était inconcevable.

Antoine restera surtout, et c'est là nous semble-t-il son génie, le premier metteur en scène, et l'inventeur de cet art de la mise en scène qui doit, selon lui « non seulement fournir son juste cadre à l'action mais en déterminer le caractère véritable et en constituer l'atmosphère ».

Antoine a donc su servir le naturalisme sans en rester l'esclave¹ ; son génie est dans sa capacité à distinguer, contrairement à Zola et aux Goncourt, représentation du réel et illusion du réel. Sa volonté de rendre compte du réel ne donne point chez lui une illusion de produire de vrais documentaires. Antoine, en vrai homme de théâtre a compris que le spectateur, en entrant en salle, a laissé la vie réelle à la porte. Il est donc impossible de le tromper, mais il faut chercher à produire chez une illusion, un soupçon d'incertitude.

¹ Bernard DORT, évoquant Antoine dans son article de *l'Encyclopaedia Universalis* remarque que « dès le second spectacle du Théâtre-Libre, il fait appel à Émile BERGERAT, un irréductible adversaire du naturalisme, et monte sa *Nuit bergamasque*, une pièce en vers »

1.2. Les Goncourt et le théâtre

1.2.1. Sources

L'essentiel de la pensée gongcourtienne concernant le théâtre figure dans deux catégories de textes.

D'une part les différents textes et préfaces théoriques annexés aux pièces. Ils rendent compte de l'aventure théâtrale des Goncourt et de leurs choix esthétiques. La lecture de ces textes, numérisés dans ce cédérom, permet de comprendre l'évolution de la pensée gongcourtienne ; il est d'autant plus enrichissant de circuler d'un texte à l'autre pour observer de près la continuité ou, au contraire, les contradictions que l'on peut rencontrer.

D'autre part, le *Journal* constitue par sa double nature : mémoires de la vie littéraire et mémoires personnels, une source inépuisable d'informations ; la durée qu'il couvre _ plus de quatre décennies _ permet d'y chercher à la fois les repères de l'aventure théâtrale des deux frères et les différentes mouvances du monde du théâtre de la seconde moitié du Dix-neuvième siècle.¹

1.2.2. Attributs

L'interrogation de la base FRANTEXT nous permet de relever 936 occurrences de la forme THEATRE² dans le *Journal* des Goncourt. Le théâtre constitue donc une vraie obsession.

1.2.2.1. Récits des aventures et mésaventures avec le quatrième art.

¹ Nous ne prenons pas en considération ici les articles de presse publiés par les Goncourt au début de leur carrière dans *L'Éclair* et *Le Paris* et regroupés sous le titre *Mystères des théâtres* en 1853. Ces articles ne nous semblent pas exprimer, en effet, de vision théorique générale et se contentent de comptes rendus des pièces et de l'activité dramatique de l'époque.

² Nous avons limité la recherche à cette forme. Le noyau textuel issu de cette recherche étant déjà assez large, nous l'avons parfois élargi, en fonction du contexte, à des occurrences d'autres termes du même champ lexical.

Aussi, le *Journal*, est-il utilisé par les Goncourt pendant les premières années, comme support regroupant des morceaux appelés « théorie sur le théâtre », (janvier 1852), « Théâtre » (mai 1854). Ils songent même à produire un roman sur le théâtre ou une pièce mettant en scène un auteur dramatique : « Type charmant, pour le théâtre, d'un homme remplissant les théâtres sans faire aucune pièce, en promettant un feuilleton de Saint-Victor, en allant beaucoup au café, en tutoyant tous les vaudevillistes »¹; Les deux frères vont jusqu'à noter une tirade pour le théâtre.² Il est ainsi l'espace où se trace l'histoire de leur création théâtrale, de la simple idée non formulée, à la datation des débuts et des fins de composition, ainsi peut-on lire dans une note de juillet 1879 : « J'ai publié mon théâtre avec une préface contenant des idées qui méritent une discussion.»³

Aux angoisses liées aux représentations se mêlent tantôt l'enthousiasme tantôt la déception et le récit des succès ou (beaucoup plus souvent) des échecs qui les suivent. Le *Journal* constitue « entre autres, la chronique de leurs malchances. On y trouve plus de renseignements sur le mauvais accueil fait à leurs œuvres que sur la genèse de celles-ci »⁴.

Les Goncourt y reproduisent par ailleurs les critiques qu'ils ont pu lire ou entendre et s'en défendent aussitôt. Ils y précisent leurs genres et auteurs préférés et y notent leurs préférences.

Il semble donc que, malgré leur acharnement, n'ayant pu réaliser pour la scène les mêmes succès que dans le roman, l'histoire et la critique littéraire, les frères Goncourt aient gardé pour le théâtre une amertume que la réussite des autres n'a pu que raviver. Le théâtre, moyen d'ascension sociale et d'enrichissement ne leur réussit pas ; et ce n'est, -pensent-ils- certainement pas dû à leur incompetence mais à l'imperfection de ce moyen d'expression artistique et à la mauvaise ambiance qui y règne.

¹ Le 17 octobre 1860, *Journal*, Tome 1, p. 624.

² Le 5 mars 1858, *Journal*, Tome 1, p. 333. Nous pensons voir dans ce « type » le modèle d'Anatole, le peintre bohème de *Manette Salomon*

³ Le 15 juillet 1879, *Journal*, Tome 2, p. 835.

⁴ Robert KOPP dans la préface du *Journal* des Goncourt, p. XXII

*Curieuse, la perpétuité de ces haines littéraires ! Elles nous ont jetés à la porte du théâtre, où, certainement, nous aurions fait quelque chose et quelque chose de neuf, elles ont tué mon frère... et ces haines ne sont pas désarmées*¹

On peut également lire dans une note du 19 novembre :

*Ce matin, presse exécration. Au fond, le débat est au-dessus de la pièce. On ne veut pas de faiseurs de livres au théâtre et il y a une espèce de rage, chez les journalistes affiliés aux gens de théâtre, de voir les romanciers prendre possession de l'Odéon... et cette pauvre Renée, je la crois décidément assassinée.*²

1.2.2.2. L'actualité théâtrale

L'actualité théâtrale apparaît ainsi comme l'autre occupation des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire, leur œuvre abonde en comptes rendus de pièces auxquelles ils ont assisté ou en ont été témoins de la création ou des répétitions : (le *Retour du mari* d'Uchard). Ils reproduisent aussi craintes et rumeurs et ultérieurement critique mondaine ou journalistique. Ils agissent ainsi en chroniqueurs ou soiristes, peu objectifs certes (on peut ainsi lire la critique acharnée qu'Edmond réserve à Zola, son « ami », quand il sent qu'il est en train de prendre la voie pour être précurseur dans la théorisation pour un nouveau théâtre) :

*(A propos de Zola) Fouetté par la pièce de Daudet sans collaboration, par l'annonce de Germinie Lacerteux mise au théâtre par moi seul, le voilà qui a déclaré qu'il veut écrire une pièce tout seul ; et tout en déclarant que les temps ne sont pas arrivés pour accoucher du théâtre original qu'il veut faire, qu'il se réserve, il s'annonce comme le messie du théâtre, -et cela, le jour où il fait jouer ce *Ventre de Paris*, ce vieux mélo, tout plein des effets d'un Dennery gaga et au succès volé grâce à la scène de la petite fille avec sa boîte à musique dans le ventre³ ».*

« (...) Becque qui se met de la partie et m'attaque en compagnie de Zola, proclamant que toute ma carrière dramatique se borne à une gloire et un rêve : la gloire d'avoir mis au théâtre le bal de l'opéra et le rêve d'y mettre le bal de la boule-noire. Ah ! Le petit méchant et le terrible ironique !... oui, il prétend être le seul, l'unique rénovateur du théâtre ! Saperlotte, il lui faudra pour cela une autre langue que celle de Michel Pauper !⁴

Quant à son vrai ami, Daudet, il ne tarit d'éloges à son égard au sujet de son adaptation de *Sapho*, en tachant de signaler, au passage, que ses propres conseils y étaient pour grand chose.

¹ Le 3 mars 1885, *Journal*, Tome 2, p. 1138.

² Le 19 novembre 1886, *Journal*, Tome 2, p. 1281

³ Le 18 février 1887, *Journal*, Tome 3, p. 16.

⁴ Le 29 août 1887, *Journal*, tome 3, p. 55.

Le *Journal* permet ainsi de dessiner de l'actualité théâtrale une réalité subjective et simpliste qui distingue le bon du mauvais théâtre et qui préfère catégoriquement les classiques aux modernes.

1.2.2.3. Le théâtre : espace de mondanité

Le théâtre est aussi dans cette société de la seconde moitié du Dix-neuvième siècle un espace de mondanité. C'est le lieu où l'on se rend souvent ; source d'ennui pour Edmond :

*Un symptôme curieux de l'ennui que me fait le théâtre, c'est que tout cela ne me semble pas vivant ; ça m'a l'air de tableaux peints, plats et vivants qu'on déroule, comme ces écrans qu'on dévidait*¹

Il reste une obligation sociale puisqu'il s'y rend souvent invité par des amis ou des collègues. Un homme de lettres est obligé de connaître ce qui se joue dans les salles parisiennes les plus célèbres. On se rend au théâtre aussi pour rencontrer et être vu par les gens de la société, comme on irait au restaurant ou au salon de la Princesse Mathilde. C'est l'espace parisien par excellence, par opposition aux villes où il n'y a même pas de théâtre. C'est aussi, notent ironiquement les Goncourt, une caricature de cette société qui fait de tout une mode.

Ainsi les Goncourt sont-ils à la fois attirés et dégoûtés par cet endroit auquel ils réservent un intérêt mais aucun plaisir. Seule, semble-t-il, l'ambiance des coulisses (peuplée par les actrices célèbres auxquelles ils ont réservé une partie de leur œuvre) les fascine vraiment.

1.2.3. Évolution de la pensée goncourtienne

La lecture du *Journal* et des préfaces permet enfin aux Goncourt de poser les principes de leur théâtre. Or, écrit Pierre SABATIER, « leur conception de l'œuvre scénique ne s'est jamais fixé d'une manière bien nette, et a gardé ce caractère flottant imprécis qui peut être considéré comme une preuve de leur absence de vocation et de personnalité. »² La lecture de ces textes permet d'y déceler, au grès des aventures et des

¹ Le 6 novembre 1859, *Journal*, Tome 1, p. 487.

² SABATIER (1920), p. 519

mésaventures de l'expérience théâtrale, l'évolution de la conception des Goncourt du théâtre. On peut y déceler quatre grands moments.

1.2.3.1. « *Pour arriver, il n'y a que le théâtre* »

Le mot THÉÂTRE est omniprésent dans le *Journal*. Il apparaît comme *comparant*, que ce soit dans un milieu spécifique « *sa voix de théâtre si fine* »¹, dans celui des acteurs ou simplement dans le langage courant : « *le théâtre de la politique.* »²

L'intérêt à l'activité théâtrale, lui aussi, est né très tôt dans la carrière littéraire des Goncourt. Le conseil de Janin, rapporté dans une note du 21 décembre 1851: « Janin nous avait dit : " pour arriver, voyez-vous, il n'y a que le théâtre... " il nous vient en sortant de chez lui l'idée de faire pour le théâtre-français une revue de l'année, dans une conversation au coin d'une cheminée entre un homme et une femme de la société, pendant la dernière heure du vieil an »³ semble consolider le choix des deux frères d'épouser une carrière dramatique.

Au fil du temps, les Goncourt constatent de plus en plus la justesse de ce conseil, le pouvoir étant divisé entre les directeurs des théâtres et les journalistes chroniqueurs.

Cette obsession semble d'ailleurs partagée par les contemporains, Les Goncourt écrivent à propos de Leroy, dans une note datée du 13 janvier 1858 :

Été voir Leroy, le graveur : tourmenté du démon du théâtre et ayant lu des pièces à tout le monde, présentant partout, refusé partout, ayant goûté à cette joie et ne pouvant y regrimer, furieux, exaspéré : « je me ferai jouer par les pompiers, par les ouvreuses de loges, ça m'est égal ! » Descendu jusqu'au pantomime, PIERROT MÉDIUM : refusé encore. Idée d'un commencement de pièce : gens se racontant qu'ils ne peuvent être joués⁴.

Dans sa préface à l'ouvrage *Le théâtre des Romanciers*, Marie MIGUET-OLLANGIER relève deux motifs qui pousseraient les romanciers à faire du théâtre : fuir les contraintes éditoriales, « la scène s'offre alors comme un exutoire, une libéra-

¹ Décembre 1851, *Journal*, Tome 1, p. 45

² Le 27 juin 1867, *Journal*, Tome 2, p. 353

³ Décembre 1851, *Journal*, Tome 1, pp. 44-45

⁴ Le 13 janvier 1858, *Journal*, Tome 1, pp. 434-435.

tion »¹ ou répondre à une sollicitation extérieure. Chez les Goncourt, le premier motif étant exclu de par la primauté constante qu'ils ont toujours accordée au genre romanesque, le second est doublé par une recherche personnelle de la gloire et une conviction que leur génie, qui leur vaut le succès dans des pratiques aussi difficiles que le roman ne peut que leur ouvrir la porte de ce qui semble beaucoup plus trivial : l'écriture dramatique.

1.2.3.2. *Or, le théâtre est un genre mineur*

Le théâtre est considéré comme genre inférieur ; les Goncourt y réservent les adjectifs les plus dépréciatifs : Il est défini tantôt comme « un moyen de peinture grossier sans possibilité d'observation vraie et fine, d'intime histoire d'une société »², tantôt comme « un art si abject »³, ils évoquent « la bêtise du théâtre »⁴.

Dans cette satire du monde de la scène, les premières victimes semblent être les directeurs de théâtre, tous pourris, imbéciles et avides d'argent :

*Dieu me fait l'effet de ces directeurs de théâtre, menacés de faillite, auxquels les fournisseurs ne veulent pas faire de nouveaux ciels et qui réservent au public leurs vieux décors et leurs fonds de magasin*⁵.

*le théâtre que l'on sape par les relations, les dédicaces à Barrière*⁶.

*Je me convaincs, en entendant Sari exposer ses plans de futur directeur de vaudeville, qu'il n'y a rien de plus bête qu'un directeur de théâtre, même lorsqu'il ne le paraît pas, comme Sari. La littérature qu'il veut amener au vaudeville, c'est simplement la rigolbochade.*⁷

*Tous ces directeurs de théâtre, manœuvrés et sucés dans la coulisse soit par des hommes d'argent, comme Félix, soit par des hommes de théâtre comme Dennery, ceux-là vidant la caisse, ceux-ci dévalisant les cartons du théâtre, en sorte qu'ils en sont les vrais directeurs, inconnus du public.*⁸

Le public du théâtre n'est point épargné et le *Journal* ne manque pas de souligner son « inintelligence » malgré la présence de gens lettrés :

¹ Marie MIGUET-OLLANGIER, (éd.) *Le théâtre des Romanciers*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Les Belles Lettres, 1996, 277 p.

² Le 10 janvier 1861, *Journal*, p. 873

³ Le 3 mars 1862, *Journal*, Tome 1, p. 1031.

⁴ Le 22 avril 1862, *Journal*, Tome 1, p. 1064.

⁵ Le 2 juillet 1862, *Journal*, Tome 1, p. 1095

⁶ Mai 1862, *Journal*, Tome 1, p. 1113

⁷ Le 13 février 1863, *Journal*, Tome 1, p. 1238.

⁸ Octobre 1860, *Journal*, Tome 1, p.

Car le théâtre, pensez-y bien, c'est toute la littérature de bien des gens, et des gens supérieurs, mais si occupés qu'ils n'ouvrent jamais un volume n'ayant pas traité à leur profession, l'unique littérature en un mot des savants, des avocats, des médecins.¹

L'insuccès du théâtre est dû à des raisons externes, relatives au contexte mondain et artistique de l'époque. Il peut être par ailleurs ramené à des raisons internes, relatives à ses caractéristiques intrinsèques.

1.2.3.3. Un théâtre naturaliste est impossible

Naturalistes en toute chose, les Goncourt ne pouvaient que produire du théâtre naturaliste ; or ils se défendent de ne pas avoir cherché à en faire. En effet, dans sa préface au *Théâtre* datée du 11 mai 1879, Edmond écrit :

Je ne suis donc pas un réaliste au théâtre, et, sur ce point, je suis en complet désaccord avec mon ami Zola et ses jeunes fidèles. Et cependant, je dois l'avouer, Zola semble logique, quand il demande, quand il appelle, quand il espère pour le réalisme un théâtre, ainsi que le romantisme au théâtre, il n'y en a pas et il ne peut pas y en avoir ! Puis sur les planches je ne trouve pas le champ à de profondes et intimes études des mœurs, je n'y rencontre que le terrain propre à de jolis croquetons parisiens, à de spirituels et courants crayonnages à des Meilhac-Halévy ; mais, pour une recherche un peu aiguë, pour une dissection poussée à l'extrême, pour la récréation de vrais et d'illogiques vivants, je ne vois que le roman ; et j'avancerais même que si par hasard le même sujet d'analyse sérieuse était traité à la fois par un romancier et un auteur dramatique, _ l'auteur dramatique fût-il supérieur au romancier, le premier aurait l'avantage et le devrait peut-être aux facilités, aux commodités, aux aises du livre.²

La première raison évoquée par Edmond est liée au caractère concis du genre dramatique par rapport au roman : le Naturalisme est une étude des mœurs, or la brièveté du genre ne s'apprête pas au détail. Le principe même du Naturalisme est l'étude de l'effet du milieu sur les personnages, mais cette même brièveté interdit la mise en scène d'une telle évolution. Les deux frères remarquaient déjà en 1861 dans leur *Journal* « combien le théâtre est un moyen d'expression grossier, sans possibilité d'observation vraie et fine, d'intime histoire d'une société. »³

Mais l'aporie la plus importante du théâtre reste son caractère faux. Contrairement au Romantisme qui a pu avoir un théâtre grâce « à son côté faible, à son humanité

¹ Le 30 janvier 1892, *Journal*, Tome 3, p. 659.

² *Préfaces et manifestes littéraires*, p. 135.

³ Le 10 janvier 1861, *Journal*, Tome 1, p. 661.

tant soit peu sublunaire fabriquée de faux et de sublime, à cette humanité de convention qui s'accorde merveilleusement avec la convention du théâtre »¹, le Naturalisme ne peut se servir du théâtre qui « par sa nature, par son factice, par son mensonge », le repousserait.

Les Goncourt ne sont d'ailleurs pas les seuls à se poser cette question, parallèlement au débat qu'a provoqué la représentation de *Germinie Lacerteux* dans la presse de l'époque nous pouvons lire un article paru au *Figaro* le 21 décembre 1888 et signé par Caliban dans lequel l'auteur écrit « Il y a bien des raisons pour que, en dépit des folles espérances, le Théâtre n'épouse jamais la Vérité. D'abord, quoi qu'en disent ces jeunesses, sa femme légitime, la Convention, n'est pas morte. Le duc d'Enghiein ne l'a pas tuée, au contraire. Comme hier, comme demain peut-être, le Théâtre ne vit avec la Vérité que sur le pied du concubinage. Il fait des traits à la Convention mais il ne cohabite qu'avec elle »². A cet article, Henry Bauër répond dans *L'Écho de Paris* du 25 décembre 1888, « Partout la convention meurt, la convention est morte. Il ne subsiste et dure que le théâtre et sur la scène que la vérité et la réalité. »³

« Si ce théâtre devait réussir, il faudrait détruire le théâtre »⁴ cette phrase écrite par Charles Darcours dans le *Journal illustré* du 15 mars 1885 et citée par les Goncourt, résume cette opposition ressentie aussi bien par les Goncourt que par leur critique entre ce qui est intrinsèque au théâtre et ce qui est le propre de l'écriture dramatique des frères Goncourt.

Enfin la langue utilisée dans l'art dramatique semble constituer l'ultime frein à une éventuelle naturalisation du théâtre « ces crébillonnades, écrit Edmond, si séduisantes en leur prose à talons rouges dans les vieux petits bouquins où on les lit, me semblent parler au théâtre une langue la bouche-en-cœur, une langue, selon l'expression du peuple, tourne-gueule, fatigante, agaçante, d'une préciosité attaquant les nerfs »⁵.

¹ *Préfaces et manifestes littéraires*, p. 136.

² Voir dans notre cédérom, la bibliographie de *Germinie Lacerteux*.

³ *Idem*.

⁴ Le 14 mars 1885, *Journal*, Tome 2, p. 1144.

⁵ Le 9 janvier 1890, *Journal*, Tome 3, p. 370

Nous pouvons conclure que les Goncourt, désespérés face au refus que rencontrent leurs pièces se trouvent résignés à les publier dans un ouvrage appelé *Théâtre*. Cette expérience constitue en elle-même un aveu d'échec que les Goncourt tentent de justifier par des raisons intrinsèques au genre lui-même.

1.2.3.4. *Il est peut-être possible*

Mais quelques années plus tard, Edmond ne peut s'empêcher de céder à la tentation. Il est vrai qu'entre-temps les naturalistes ont réussi à occuper les nouveaux espaces dramatiques de la capitale et un air de renouveau apporté par Antoine et la jeune génération ne peut que pousser le survivant des deux frères à céder à l'appel de la gloire. Edmond déclare n'avoir jamais cessé de réfléchir sur le théâtre Déjà en 1885, l'auteur du *Journal* confiait :

Avant de me lever, au petit jour, je réfléchissais dans mon lit, à propos d'Henriette Maréchal, que si je continuais à faire du théâtre, je voudrais le balayer de tout le faux lyrisme des anciennes écoles et remplacer ce lyrisme par la langue nature de la passion.¹

En octobre 1885, il apprécie une remarque de Porel qui avertit « qu'au théâtre, les scènes empoignables, lorsqu'elles sont écourtées, sont toujours dangereuses, que l'auteur n'a pas le temps et la place d'y défendre ses idées et que ces scènes, au lieu d'être abrégées, brûlées, doivent être au contraire développées bravement, carrément. »²

La mise en scène de *Germinie Lacerteux* constitue donc un retour. Le scandale qu'elle engendre est une nouvelle occasion pour l'incorrigible Edmond de se positionner en théoricien en apportant cette fois-ci deux nouvelles dimensions : un théâtre naturaliste est possible s'il use d'une *structure* et d'une *langue* nouvelles.

La préface de février 1887 évoque en effet les raisons qui ont poussé Edmond de Goncourt à préférer le tableau à l'acte. Il écrit : « J'ai donc distribué Germinie Lacerteux en tableaux donnant un morceau de l'action dans toute sa brièveté : fût-il composé de trois scènes, de deux scènes, même d'une seule et unique scène »³. Le tableau permet selon lui de saisir des moments, des scènes isolées mais représentatives. Ceci permet de

¹ Le 2 mars 1885, *Journal*, Tome 2, p. 427.

² Le 29 octobre 1885, *Journal*, Tome 2, p. 1194.

³ Préfaces et manifestes littéraires,

remédier à l'une des apories de l'art dramatique à savoir sa brièveté. C'est comme si l'action ne se passait pas réellement sur scène mais qu'on y venait représenter des moments clés. Cette technique, inspirée de l'écriture shakespearienne ne semble pas avoir convaincu la critique de l'époque. Ainsi peut-on lire dans le feuilleton de Simon Boubès de la *Gazette de France* du 24 décembre 1888, ou encore celui plus cruel de Sarcey dans *le Temps* du même jour :

Les agissements d'une cuisinière hystérique valent la peine d'être étudiés _ si l'on veut _ car il n'y a pas de question dans le monde qu'une étude approfondie ne puisse rendre intéressante _ mais ils ne valent pas la peine d'être simplement exhibés : or, découper un roman comme Germinie Lacerteux, en un certain nombre de tableaux et les faire défiler devant le public, sans que les personnages soient présentés, sans que leurs caractères soient disséqués, sans que leurs actions soient expliquées, c'est montrer une vilaine lanterne magique, et voilà tout !

M. Edmond de Goncourt a émis la prétention de « revenir à la forme shakespearienne ». C'est une prétention absolument injustifiée. Shakespeare coupait ses drames en autant de tableaux qu'il le fallait pour leur complet développement, mais il ne se bornait pas à une série d'exhibitions sans liens explicatifs entre elles et ne donnant aucune idée non seulement d'unité mais d'ensemble.¹

Ces messieurs croient que l'on renouvellera l'art dramatique si, au lieu de diviser, selon la vieille méthode, un drame en cinq actes, on fait défiler sous les yeux des tableaux très courts, très variés, des tableaux qui ne seront d'ailleurs, comme il les appelle, que des croquades de mœurs et ne feront qu'indiquer sommairement l'étude des passions et la psychologie réservée pour le livre.

Va pour les tableaux dussent ils être que des croquades. Cette question des formes nous est indifférente. Mais encore faut-il que ces tableaux soient reliés entre eux par une idée, l'idée mère de la pièce que chacun d'eux contribue à expliquer et à mettre en lumière. Une pièce de théâtre ne peut pas être une suite d'enluminures, comme celles que nous présente l'imagerie d'Épinal : François conduit les bœufs aux champs, - François tombe dans un fossé, - François laboure, - François déjeune, - François est piqué par un taon, - François cause avec Jeannette, etc., etc. Il n'y a d'autre raison de finir que, sinon que la page est pleine. Ces messieurs m'accorderont bien que ce n'est pas là leur idéal. Ils veulent, sans doute, en nous présentant cette succession de croquades, faire voir ou, comme on disait au dix-septième siècle, illustrer un point quelconque, ou de psychologie ou de passion, ou de caractère, ou de situation, quelque chose, enfin, autour de quoi tourne ce défilé de tableaux. Leur intention ne peut être de nous montrer simplement la lanterne magique. Autrement, ce ne sera plus de l'art d'aucune espèce².

Le second moyen de faire du théâtre naturaliste est le recours à une langue adaptée. Rendre compte du vrai passe par l'utilisation d'une langue non conventionnelle mais fidèle au parler des personnages. Un procédé déjà utilisé dans le roman naturaliste mais qui trouve encore plus sa place sur la scène dramatique.

¹ Voir la bibliographie de *Germinie Lacerteux* dans notre cédérom.

² *Idem*.

*Cette pièce apporte au théâtre la vraie langue parlée de la vie et le réalisme, non des situations de l'existence humaine, mais le réalisme des sentiments humains dans telle occurrence donnée, - au fond, tout ce que le théâtre peut supporter de vérité.*¹

Ces deux procédés constituent l'incarnation de l'écriture artiste dans le théâtre goncourtien. Nous ne pouvons entreprendre une étude stylistique de l'écriture dramatique des Goncourt sans commencer par exposer ce qui constitue le propre de cette esthétique afin de chercher dans le corpus son éventuelle application.

2. L'écriture artiste

2.1. Une notion goncourtienne

Les premières occurrences du terme « écriture artiste » n'apparaissent pas dans le *Journal* mais dans la Préface des *Frères Zemganno*, datée du 23 mars 1879 :

*Le roman réaliste de l'élégance, ça avait été notre ambition à mon frère et à moi de l'écrire. Le Réalisme, pour user du mot bête, du mot drapeau, n'a pas en effet l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue ; il est venu au monde aussi, lui, pour définir, dans de l'écriture artiste, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches : mais cela, en une étude appliquée, rigoureuse et non conventionnelle et non imaginative de la beauté, une étude pareille à celle que la nouvelle école vient de faire, en ces dernières années, de la laideur.*²

Mais la définition du procédé se trouve ailleurs. En effet, si l'écriture artiste marque l'art des Goncourt dès leurs premiers textes et qu'elle se manifeste jusque dans les romans d'Edmond en fin de carrière, la définition de la méthode peut se lire dans la plupart des préfaces goncourtienes et en particulier dans celles de *Germinie Lacerteux* (1864) et de *Chérie* (1884). Charles BRUNEAU affirme en effet que « l'écriture artiste a été inventée par les Goncourt, le nom comme la chose »³.

Il semble important, dans cette étape de la recherche de définir ce procédé et d'en relever les techniques afin de chercher dans l'écriture dramatique des Goncourt ce qui subsiste de cette esthétique.

¹ Le 4 mars 1885, *Journal*, Tome 3, p. 431.

² Préface des *Frères Zemganno* dans *Préfaces et Manifestes Littéraires*, p. 52

³ Charles BRUNEAU, *Histoire de la Langue Française*. Tome XIII. L'époque réaliste. Deuxième partie : La Prose littéraire. A. Colin, 1972, p.65.

Qu'est-ce que l'écriture artiste ? Pour répondre à cette question nous partons de cette définition proposée par *Le Dictionnaire de la Critique littéraire* :

Style très en vogue chez les romanciers de la fin du Dix-neuvième siècle, en particulier chez les Goncourt et chez Huysmans, sous l'influence du mouvement symboliste et de la peinture impressionniste. Il s'agit pour ces écrivains de traduire la sensation dans ce qu'elle a d'unique et de fugace. La vision donnée n'est donc pas synthétique, mais fragmentée, impressionniste¹.

2.1.1. Une attitude

L'écriture artiste est avant tout une attitude. « Les écrivains de cette école ont, en effet, la prétention peu réalisable de peindre avec des mots comme un peintre avec des couleurs »². Les Goncourt ne sont pas les premiers à sentir ce besoin ; il s'agit d'un principe hérité de Théophile Gautier, lui-même lecteur de Victor Hugo. Elle s'étend sur une lignée d'auteurs parnassiens, impressionnistes, naturalistes et décadents et se retrouve dans les écrits de Zola, Maupassant, Daudet mais aussi dans ceux de Huysmans et de Proust.

Il s'agit donc d'accorder plus de place au choix du mot qu'au sujet. Nous pouvons ainsi nous servir pour décrire l'esthétique des Goncourt de cette citation décrivant celle de Théophile Gautier :

le sujet importe moins que les mots et le plaisir de raconter :[en](...) privilégiant d'une manière provocatrice l'esthétique au détriment des autres fonctions de l'œuvre, en particulier de ses fonctions morales.³

De là est né un refus du mot facile et un effort à trouver ou à créer le mot juste. L'absence de brouillons des textes gongourtiens, voulue d'ailleurs par les auteurs ne nous permet pas de voir ce travail, mais nous pouvons l'imaginer en confrontant les différentes formes d'un seul écrit. Une manie que décrit Edmond dans son *Journal* en se rappelant des efforts de Jules :

Je le vois encore reprenant des morceaux écrits en commun et qui nous avaient satisfaits tout d'abord, les retravaillant des heures, des demi-journées, avec une opiniâtreté presque colère, changeant ici une épithète, là faisant entrer dans une phrase un rythme, plus loin reprenant un tour, fatiguant et usant sa cervelle à la

¹ Joëlle GARDES-TAMINE et al., *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, 1996, p. 68

² Définition proposée par le site dicoperso : www.dicoperso.com

³ Site Poésie sur la toile : www.anthologie.free.fr/anthologie/gautier/gautier.htm

*poursuite de cette perfection si difficile, parfois impossible, de la langue française, dans l'expression des choses et des sensations modernes.*¹

C'est enfin un choix de « ne pas parler comme tout le monde »² et de se faire un style propre sans craindre de surprendre ou de choquer leur lecteur.

2.1.2. Une méthode

L'écriture artiste est aussi une manière de faire. L'esthétique des Goncourt semble se résumer dans cette phrase du *Journal* : « Voir, sentir, exprimer – tout l'art est là »³

2.1.2.1. Voir

Les Goncourt sont des écrivains du réel. Ce sont aussi des artistes impressionnistes. Et l'art de voir chez eux est un mélange de ces deux vocations. Il s'agit pour eux d'observer et d'être attentifs aux détails, d'être aussi capables de fragmenter le paysage en petits morceaux en vue d'une analyse. « Le monde fait tableau »⁴, écrivent les auteurs de *Renée Mauperin* et les Goncourt mettent dans leur *Journal* « toute une série de notations cursives, d'impressions ramassées dans une forme brève »⁵, des passages qui ne sont pas encore rédigés en prose littéraire mais constituent des embryons de ce qui seraient plus tard de belles pages de description goncourtienne.

Ce sont, rappelons-le des peintres et ils voient le réel en artistes. Zola les accuse de ne pas pouvoir faire une description importante sans rapporter « dans leur cabinet une aquarelle comme d'autres rapportent des notes manuscrites dans un agenda »⁶. Ce qu'ils ne nient point. Rappelons à juste titre cette aquarelle du cimetière réalisée par Jules et qui servirait de modèle pour la réalisation du dernier chapitre de *Germinie Lacerteux*.

¹ *Journal*, 1886

² BRUNEAU (1972), *op. cit.* p. 82.

³ Le 26 février 1865, *Journal*, Tome 2, p. 251

⁴ *Renée Mauperin*,

⁵ Bernard VOUILLOUX, *L'art des Goncourt. Une esthétique du style*, l'Harmattan, 1997, p. 82.

⁶ ZOLA, *Les Romanciers naturalistes*, p. 233, cité par BRUNEAU (1972)

2.1.2.2. Sentir

Cette première étape est suivie et accompagnée par une seconde : celle de sentir. Il s'agit plus de sensibilité que de sentiment. Une sensibilité qui s'approche de la maladie nerveuse. Jules écrit dans une lettre adressée à Zola :

Toute notre œuvre, est c'est peut-être son originalité, originalité durement payée, repose sur la maladie nerveuse, que ces peintures de la maladie, nous les avons tirées de nous-même et qu'à force de nous détailler, de nous étudier, et nous disséquer, nous sommes arrivés à une sensibilité supra-aiguë, que blessaient les infiniment petits de la vie.¹

Il s'agit donc de rapporter la chose vue non isolée mais riche de toutes ses couleurs, ses senteurs et l'effet qu'elle produit sur son observateur et sur son milieu.

Germinie semble ainsi atteinte du même mal et exprime son besoin de toucher à la nature en ces termes :

Je suis bête, hein ? ... oui, c'est la vérité... et tu vas rire de moi, je suis sûre, quand je t'aurai dit ça... Figure-toi que j'ai planté de l'herbe, du gazon, dans une vieille boîte à cigares, sur le chéneau, en face ma fenêtre... une idée, c'est drôle, qui ne m'était jusqu'ici jamais venue... Mais, que veux-tu, j'aime l'herbe, les champs. (Elle quitte le bras de Jupillon, et s'amuse à passer ses jambes un peu retroussées dans le champ de blé qui borde la route.) C'est bon de sentir les chatouilles du blé contre ses bas !...²

2.1.2.3. Exprimer

« L'expression, écrit BRUNEAU, doit être à la hauteur de la vision », une expression d'une finesse, d'un goût et d'une élégance qui s'adresserait non pas au public dans sa généralité et sa vulgarité, mais à une élite. L'écrivain a le droit et le devoir de « choisir une langue, écrit Edmond dans la préface de Chérie, rendant nos idées, nos sensations, nos figurations des hommes et des choses, d'une façon distincte de celui-ci ou de celui-là, une langue personnelle, une langue portant notre signature »³.

¹ Henry CÉARD, Préface des *Lettres de Jules de Goncourt*, p. 24

² *Germinie Lacerteux*, Tableau II, Scène 1.

³ *Préfaces et Manifestes littéraires*, p. 65.

Cette expression doit, par ailleurs être produite « à froid, et non dans le feu romantique de l'inspiration »¹

2.1.3. Des procédés

L'écriture artiste est enfin un ensemble de procédés stylistiques s'exprimant sur trois niveaux : celui du mot, celui de la phrase et celui du texte.

2.1.3.1. Au niveau du mot ou du vocabulaire

L'écriture des Goncourt se caractérise par l'usage du mot rare, du néologisme, de l'insertion dans le texte de l'argot et de l'expression populaire ou régionale, mais aussi de l'usage du vocabulaire de la peinture dans les passages descriptifs. Il s'agit d'un panorama des langues des peuples de Paris, depuis l'ouvrier jusqu'au peintre et au praticien. Le bilan des contemporains et de la postérité quant à la valeur de ces audaces semble particulièrement sévère. Citons ce passage de BRUNEAU résumant dix pages d'analyse du vocabulaire des Goncourt :

Que subsiste-t-il des tentatives, plutôt désordonnées, faites par les Goncourt pour enrichir notre vocabulaire ? Sans doute peu de choses. Des mots comme allument et merveillosité ne sont ni beaux, ni sonores, ni utiles. Ils peuvent naître au cours d'une improvisation ; l'usage ne les accepte pas. Artistes consciencieux et convaincus, les Goncourt ne possèdent ni la puissance de création d'un Gautier, ni la sûreté de goût d'un Baudelaire.

*Mais peut-être n'était-il pas inutile, à une époque où un faux classicisme risquait de maintenir la langue dans un état de pauvreté regrettable, de donner la théorie et l'exemple du néologisme*²

2.1.3.2. Au niveau de la phrase ou de la syntaxe

Au niveau de la syntaxe, les Goncourt utilisent des procédés variés et assez constants. À l'intérieur du syntagme nominal, ils usent souvent de « l'appartenance d'un même signifiant [à] deux catégories » : adjectif et adverbe ; les adjectifs sont souvent substantivés ou antéposés à un nom auquel ils sont habituellement postposés, le complément du nom peut constituer sous leur plume des dimensions hors normes et ils n'hésitent pas à mettre au pluriel des noms abstraits.

¹ BRUNEAU (1972), *op. cit.*, p. 67.

² *Idem*, p. 82

La phrase est tantôt emphatique, tantôt composée de juxtaposition, tantôt visant à créer une impression ou un rythme. Le recours aux figures de l'oxymore et d'autres rapprochements inattendus est courant. Bref, « tous les types de phrase recommandés pour leur élégance se trouvent chez les Goncourt »¹.

2.1.3.3. Au niveau du texte ou du style

Le style est l'aboutissement de ces procédés dans leurs détails mais c'est aussi la façon avec laquelle ils sont combinés.

Le roman que veulent créer les Goncourt est un récit qui rend compte de l'élégance ; cette élégance si difficile à saisir et que l'auteur de la préface des *Frères Zemganno* déclare ne pas pouvoir tenter. Il s'attache alors à ce qu'il dit plus facile : la description du monde bas : celui de *La Fille Elisa* et de *Germinie Lacerteux*. Or le vieux Edmond écrira, plus tard, *La Faustin* et *Chérie* : des romans de l'élégance sous ses différentes formes. Le génie de cette école est de pouvoir rendre aussi bien la laideur des faubourgs pauvres que le sublime des Beaux quartiers. Le propre de l'écriture des Frères Goncourt est de mettre face à face et même côte à côte ces mondes différents. La recette semble simple : « mettre dans sa prose de la poésie, (...) combiner dans une expression le trop et l'assez »². Il s'agit enfin de chercher le beau et de choisir le mot, la structure et le style qui rendent compte du paysage ou de l'action dans ce qu'elle a de plus réel et de plus poétique ; de choisir une langue adaptée et un style propre qui redonne de la vie à ce monde ; C'est ce que semble appeler Alain PAGES la « composante visuelle » :

*Elle suppose une topique, c'est-à-dire un ensemble de scènes et de motifs, que les romanciers naturalistes partagent avec les peintres impressionnistes. Les uns et les autres, refusant l'immobilité des objets ou des corps humains, s'efforcent de saisir leur variation : soit le déplacement des corps et des objets dans l'espace, soit le changement qu'apporte la lumière avec le jeu des reflets.*³

2.2. Une langue nouvelle

Dans son chapitre consacré aux Goncourt, Charles BRUNEAU affirme que

¹ *Idem*, p. 97

² Préface de *Chérie* dans *Préfaces et Manifestes littéraires*, p. 65

³ PAGES, (1997), p. 315

l'importance des Goncourt, discutable du point de vue littéraire, est considérable dans l'histoire de la langue française (...) Soucieux de la technique du métier, travaillant sur de menus détails, ils ont utilisé tous les lexiques existants et ont fabriqué quantité de néologismes ; ils ont employé tous les procédés de style, tournant et retournant les manières de parler traditionnelles pour en créer de nouvelles ; ils ont démolé et désarticulé la phrase, celle de Chateaubriand aussi bien que celle de Flaubert. (...) ils se sont ingénies à brouiller un peu notre grammaire et à tracasser notre langue à coup d'imprévu¹.

Si l'on prenait comme point de départ la synthèse de Charles BRUNEAU, celle-ci nous inviterait à nous demander ce qui fait la particularité de l'écriture goncourtienne. Il s'agit en effet de chercher dans notre corpus les marques d'un écart par rapport aux écrits dramatiques de l'époque.

Dans une récente étude consacrée aux « néologismes dans l'œuvre des Goncourt », Pierre BOURDAT² note avoir exclu de son corpus les œuvres théâtrales, dont le terrain, lui semblait-il, n'est pas propice à la néologie. L'examen de la presse critique de l'époque nous montre que le reproche le plus virulent adressé aux Goncourt, lors des présentations de *Germinie Lacerteux*, mais aussi d'*Henriette Maréchal* est justement en rapport avec la langue qui y est utilisée. C'est dire que l'argot de la servante avait tout pour blesser l'oreille conservatrice du spectateur et du chroniqueur de l'époque.

Le premier usage que nous avons donc fait de notre texte numérisé et rendu disponible au lecteur contemporain est une lecture, une étude textuelle du théâtre des Goncourt.

Pour la machine, le texte est une suite de caractères. Ceux-ci constituent des formes graphiques séparées les unes des autres par des blancs ou d'autres types de séparateurs (c'est le cas de l'apostrophe et parfois du trait d'union). La première tâche attribuée à la machine est de type statistique : il s'agit de compter, de classer et de comparer les différentes unités qu'elle aurait relevées. Il s'agit donc d'une lecture diagonale du texte qui le détruit puis le reconstruit. Ce travail commandé par le lecteur et effectué

¹ BRUNEAU (1972), *op.cit.* p. 65.

² Pierre BOURDAT, « Les Néologismes dans l'œuvre des Goncourt », *Cahiers Goncourt*, N°6 (pp 18-39)

sous son contrôle¹ permet de chercher à l'intérieur du texte et à travers les mots qui le constituent et la façon avec laquelle ils sont agencés une première explication du texte.

2.2.1. Liens externes

2.2.1.1. Par rapport au théâtre de l'époque

Nous nous trouvons, à ce niveau de l'exposé confronté à deux thèses quasi opposées : d'une part, nous supposons, à travers les principes revendiqués par Goncourt et les caractéristiques de leur écriture, que leur écriture dramatique des serait à l'image du reste de leur oeuvre. La seconde thèse nous laisserait supposer que, le théâtre ne pouvant s'incliner aux exigences esthétiques des Goncourt, il ne saurait illustrer leur particularité. Pour analyser le théâtre gongcourtien, il est important de le comparer au théâtre de l'époque d'un côté au théâtre de l'époque et d'un autre côté aux autres oeuvres gongcourtiennes.

Les logiciels de lexicométrie nous proposent de comparer notre corpus à un corpus plus large. La taille du texte et la variété du vocabulaire étant les opérations les plus faciles à obtenir grâce à ces outils.

P a r t i e	Nb occurrences	Nb formes	Nb hapax	Fréq. Max	F o r m e
Germinie	2 3 5 1 5	3 5 6 9	2 1 5 6	9 5 6	d e
Henriette	1 9 4 8 9	2 5 2 2	1 4 1 6	5 3 9	d e
Manette	3 0 0 1 0	4 8 0 9	2 9 8 3	1 2 4 9	d e
P a t r i e	2 7 5 1 3	4 1 4 3	2 4 5 5	1 0 0 9	d e

Richesse et hapax du corpus selon Lexico

Sur le plan quantitatif, la taille globale de ces textes est très proche de celle de l'époque. (Dans le corpus de référence du théâtre entre 1850 et 1899¹, nous avons relevé

¹ Insistons encore une fois sur le fait que la machine n'est douée d'aucune intelligence, elle ne fait qu'exécuter des programmes et répondre à des questions ; la qualité de la réponse dépend de trois facteurs : le bon fonctionnement du programme, la précision de la question et la justesse des données qui y sont stockées.

une moyenne de 22 240 occurrences par pièce). Mais c'est l'étude de la richesse lexicale et du vocabulaire utilisé qui peut nous permettre de déceler une éventuelle particularité du lexique.

Certes un simple éditeur de texte peut nous offrir des statistiques quant au nombre des mots par document, l'utilisation d'un logiciel de lexicométrie est néanmoins nécessaire pour calculer la variété ou la richesse du vocabulaire. Or il est primordial de préciser de prime abord comment les deux logiciels dont nous disposons pour ce travail (lexico et Hyperbase) calculent ce qu'ils appellent la spécificité du langage.

Dans son ouvrage consacré au vocabulaire de Zola, Etienne Brunet, concepteur d'Hyperbase, rappelle que « la richesse » ou variété lexicale se définit comme un rapport entre le nombre N d'occurrences observées dans un texte (c'est la longueur du texte) et le nombre V de vocables (ou mots différents) qu'on relève dans le même texte et qui mesure l'étendu de son lexique. »² Il est difficile de ne pas s'aventurer dans des précisions mathématiques pour expliquer toute la complexité des calculs. Mais nous préférons renvoyer aux ouvrages spécialisés en nous limitant à dire que ces logiciels prennent en compte plusieurs considérations dont les principales sont la taille du corpus et la comparaison avec un corpus plus grand.

C'est ainsi que nous pouvons grâce au logiciel d'Etienne Brunet, limiter le corpus de référence à une période donnée. Le logiciel nous offre d'ailleurs un accès à la bibliographie de référence empruntée à la base textuelle FRANTEXT. Lexico n'offre quant à lui à l'utilisateur aucune précision au sujet du corpus de référence.

Texte	réel	théorique	écart	réduit	Hapax	réduit
Henriette	2838	3807	-969	-15.70	663	-15.45

¹ Voir annexe 2

² Étienne BRUNET, *Le Vocabulaire de Zola*, Genève ; Paris, Slatkine ; Champion, 1985. Coll. Travaux de linguistique quantitative, n° 26, p. 25

Marchal						
La Patrie en Danger	4597	4597	-197	-2.91	1734	6.60
Germinie Lacerteux	4115	4115	-369	-5.75	1207	-2.07
Manette Salomon	5013	1819	146	2.36	195	9.07

Caractéristiques du corpus selon Hyperbase

2.2.1.2. Par rapport aux romans

Nous nous limitons, dans cette partie à proposer des pistes de recherche. Des questions auxquelles les logiciels de lexicométrie peuvent fournir des réponses :

Les textes dramatiques des Goncourt ont-ils les mêmes caractéristiques que leurs romans ? ou ont-ils des particularités propres au genre ? Peut-on repérer des points communs entre le théâtre des Goncourt et le théâtre naturaliste ? Quelle « distance » peut-on établir entre ce corpus et des corpus des mêmes auteurs, de la même époque ou du même genre ?

On pourrait par ailleurs se poser aux textes des questions plus spécifiques , en rapport avec la distribution du vocabulaire d'un roman à la pièce ou d'une pièce à l'autre.

2.2.2. Liens internes

Il est possible de procéder, grâce aux logiciels de lexicométrie à l'analyser de la distribution du vocabulaire dans chaque partie de l'œuvre (par acte, par tableau ou par scène). Cette distribution est encore plus fertile quand elle est étendue à une distribution par personnage. Nous fournissons, à titre d'exemple, cette exploration de *Germinie Lacerteux*.

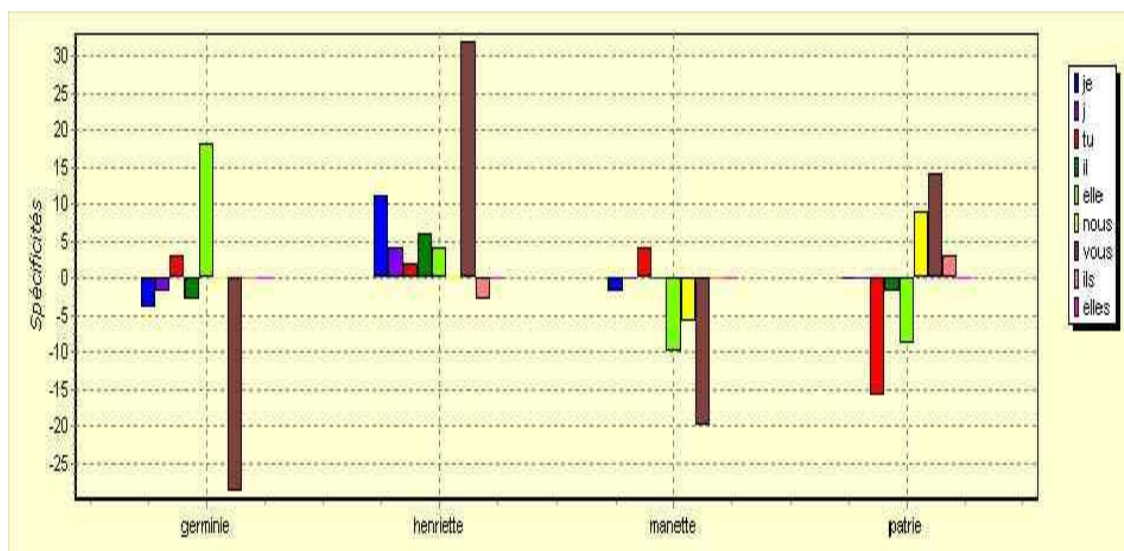
Partie	Nb occurrences	Nb formes	Nb hapax	Fréq. Max	Forme
00	2731	880	618	125	de
01	1925	664	454	108	de
02	1953	622	410	73	de
03	1868	642	437	68	de
04	2234	652	420	75	de
05	3009	865	552	116	la
06	2830	809	531	111	de
07	1841	664	466	63	de
08	1633	550	353	55	de
09	1534	505	326	70	de
10	1502	537	366	74	de
11	455	240	178	22	de

Principales caractéristiques de la partition : tableau dans Germinie Lacerteux

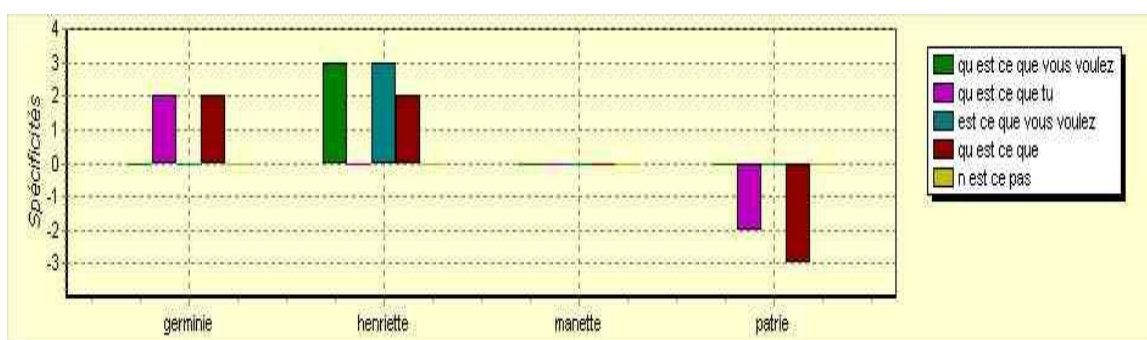
L'analyse de ce tableau nous permet de distinguer le tableau le plus long (le cinquième) de celui qui a le vocabulaire le plus riche (à savoir une variété des formes et une présence significative des hapax). L'épilogue constitue une partie plus courte et plus riche en vocabulaire.

La vue d'ensemble nous permet de constater une certaine homogénéité des parties : nous ne repérons pas de sur-présentation significative si ce n'est une certaine pauvreté dans le vocabulaire des tableaux 4, 5 et 6.

La seconde exploration possible du corpus peut s'appliquer au côté syntaxique de l'œuvre. Il s'agit de vérifier dans le texte comment s'appliquerait la deuxième caractéristique de l'écriture artiste, à savoir l'utilisation d'une langue nouvelle. Nous présentons ici, sans les explorer deux questions posées au logiciel LEXICO à propos de l'utilisation des pronoms personnels et de l'interrogation dans les quatre pièces du corpus.



Graphique 1 : Distribution des pronoms personnels dans les quatre pièces



Graphique 2 : Utilisation de l'interrogation dans les quatre pièces.

2.2.3. Étude du vocabulaire

2.2.3.1. Les mots difficiles

N'ayant pour objectif dans ce fascicule que de donner des exemples de ce que peut offrir l'outil informatique, nous nous limiterons, dans cette partie à l'étude de *Germinie Lacerteux*, ce texte étant particulièrement représentatif des particularités linguistiques des Goncourt.

Nous avons émis le texte de la pièce au correcteur orthographique de l'éditeur de traitement de texte WORD, qui nous a fourni, en les soulignant, une première liste qu'il identifie comme fautes de langue.

Germinie, Varandeuil, Oui-dà, Boda, Clefmont, Damblin, Francs-Bourgeois, Cornélie, Gringalette, Jupillon, Saint-Cyrien, Bigotte, Racontages, Montretout, Lichades, Fantasier, Château-Rouge, V'là,, C'te, Endiablement, Bousculante, Labourieu, Nigaudinos, Tra (dans tra la la), Malechance, Pudhon,, Gl'é, Mélie, C't', L'Enfant, Maub, Fanuche, Foutimasse, Saint-Guy, Golibri, Défrimousser, Emmoutardé, Frochot, Lunel, Dar (dans dar dar), Débagoulage, M'man, Trémoussantes, Rochedragon, L'Histoire, Cochemer, Jechonias, Tatre, Ruaux-les-Fous, Fays, Clairefontaine, Ruaux, Trep (dans trep trip,) Pitata, Tony-Freneuse, Prechi-precha, Cristi, Quique, Rempoigne, Fectivement, Quibus, raleuse, judasseries, Richebraque, Chalopin, Arrache-l'Ame, Ça, Piou, Embaluchonné, Rebequeter, Monacos, Horties, Badinier, Gautruche, Adèle,, Cognard, Dédèle, Larifla, Razibus, M'sieur, Méderic, Gogo-la-Gaieté, Syntipathique, Bâtignolles, Mairie, Concubiner, Mson, Roffert, L'Empereur, Cambrousier Fléchissante, Grand'chose, Guenippe.

De cette liste de 93 formes, nous avons en un premier temps enlevé les noms propres (32) : ceux-ci serviront de noyau à ce qui constituera la liste des personnages et les dictionnaires des noms propres.

Nous avons également éliminé une liste de mots simples ou composés que le correcteur souligne à cause de l'utilisation de la majuscule.

Gringalette, Guenippe, C'te, Fantasier, Racontages, Montretout, Nigaudino, Endiablement, Bousculante, V'là, Lunel, Tra (dans tra la la), Malechance, M'man, Trémoussantes, Défrimousser, C't', Pitata, Rempoigne, Dar (dans dar dar), Foutimasse, quique, judasseries, Tatre, Emmoutardé, raleuse, Ça, Prechi-precha, Débagoulage, Rebequeter, Monacos, Fectivement, Trep (dans tep trip), Larifla, Razibus, Piou, Cristi, Concubiner, Syntipathique, Horties, Quibus, Cambrousier, M'sieur, Embaluchonné,

Guenippe, Fléchissante, Bâtignolles, dédèle, Oui-dà, Roffert, Mairie, Lichades, Bigotte, Grand'chose

De la liste de 56 formes restantes, nous pouvons relever:

- Des marques de l'oralité : C't', Trep (dans trep trip), Dédèle, Mairie, V'là, M'man, Pitata, Quique, c'te, ça, Syntipathique, Tra (dans tra la la), Dar (dans dar dar), Tatre, Prechi-precha, Fectivement, M'sieur, Grand'chose.

Celles-ci sont soit courantes *M'sieur, m'man, v'là* soit plus rares ; c'est le cas par exemple des formes : *tatre* (pour quatre), *fectivement* (pour effectivement), *syntipathiques* (fusion de sympathique et d'antipathique), *mairie* (pour mairie) qui constituent des déformations de la prononciation de mots courants et entrent dans la catégorie des jeux de langage souvent inventés par les Goncourt.

- Des mots vieilliss : Il s'agit de mots approuvés dans les dictionnaires de l'époque mais absents des dictionnaires d'aujourd'hui, donc de celui du correcteur, tel que *concubiner, bigote, fantasier* ou l'interjection *oui-dà*.
- Des particularités typographiques : c'est le cas de *malechance* ou de *bigotte*.

Soucieux de rendre lisible et compréhensible notre corpus, nous avons entamé, dans cette édition une annotation linguistique apportant des précisions et des explications chaque fois que ceci nous a paru nécessaire, en se fiant le plus possible à cette liste produite automatiquement. Ceci n'empêche que, des notes et des explications ont été ajoutées par simple intuition, chaque fois que le sens nous a paru obscur ou ambigu. Nous avons utilisé le plus souvent possible les ressources numériques à savoir le *Grand Atelier de la langue Française* de la maison d'édition Redan (cédérom regroupant 14 grands dictionnaires de la langue française), le TLF en ligne et le dictionnaire Larousse sur cédérom (*Bibliorom* de Larousse).

2.2.3.2. L'argot

Parmi les définitions de l'argot dans le TLF, nous pouvons relever trois :

- l'argot est avant tout le « *langage de convention dont se servaient les gueux, les bohémiens, etc., c'est-à-dire langage particulier aux malfaiteurs (vagabonds, voleurs, assassins); aujourd'hui essentiellement, parler qu'emploient naturellement la pègre, le Milieu, les repris de justice, etc.* » ;
- mais il est aussi défini comme « *un phénomène littéraire et un résultat social* »
Le dictionnaire cite alors Hugo dans *les Misérables* : « *Qu'est-ce que l'argot proprement dit? L'argot est la langue de la misère. Ici on peut nous arrêter; on peut généraliser le fait, ce qui est quelquefois une manière de l'atténuer; on peut nous dire que tous les métiers, toutes les professions, on pourrait presque ajouter tous les accidents de la hiérarchie sociale et toutes les formes de l'intelligence, ont leur argot.* »
- il est enfin, par extension le : « *Langage ou vocabulaire particulier qui se crée à l'intérieur de groupes sociaux ou socio-professionnels déterminés, et par lequel l'individu affiche son appartenance au groupe et se distingue de la masse des sujets parlants* »

Ces définitions, tout en montrant l'évolution du mot historiquement ont quelques aspects en commun. Un argot permet premièrement de rattacher une personne à un milieu social ou professionnel ; il permet aussi de marquer une distance entre les individus appartenant à ce milieu et ceux qui n'y sont pas, d'où son caractère intime et secret, l'argot a enfin, « *pour vocation première un fonctionnement oral* »¹

Ces caractéristiques justifient la place que l'argot occupe dans la littérature : On le trouve beaucoup plus facilement, dans les dialogues de la fiction romantique (partici- pant à créer l'effet de « couleur locale ») ou réaliste (dans un souci de mimer le réel et d'y rester fidèle) que dans le discours du narrateur. Il faudra attendre le XX^{ème} Siècle pour lire des passages argotiques sous la plume du narrateur de Celine, par exemple.

¹ Denise FRANÇOIS, « La Littérature en argot, l'argot en littérature », in : Communication et langages. N°27, 1975. pp. 5-27. url : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1975_num_27_1_4224> Consulté le 15 novembre 2012

Par ailleurs, l'argot étant souvent utilisé pour désigner ce qui est tabou, ce qui est intime et secret, son usage dans le texte littéraire émane d'une volonté de dévoiler, et de là même de violer cette intimité. Il constitue néanmoins, chez l'auteur qui l'utilise un gage de réalisme ou de « vérisme » selon l'expression consacrée de XIX^{ème} Siècle.

L'utilisation du mot « argot » chez les Goncourt ne diffère pas de celle qui est adoptée par leurs contemporains : l'argot est souvent associé dans le *Journal* aux métiers et milieux où il est utilisé : l'atelier, les coulisses du théâtre et de la danse, le journal, la bourse, le bordel, le demi-monde. On évoque souvent l'argot de Paris et celui des prisons. L'usage neutre ou péjoratif est souvent lié au milieu dans lequel il est utilisé. Deux occurrences du mot attirent, néanmoins notre attention : la première date de février 1863 : à propos du langage utilisé dans les comédies bouffonnes de l'époque, celles de Christian, d'Alexandre Michel et de Bache, les Goncourt disent qu'il s'agit de « la fleur de la pourriture, quelque chose de plus bas et de plus avili que l'argot » et ils ajoutent :

Il y a, entre l'argot et cette langue faite d'idiotismes convenus, de phrases qui n'ont plus de sens, de mots dévoyés, de locutions de passe, la distance du baigneur au foyer de cabot. L'argot, au moins, pue l'ail ; cela sent la capote. Le public, au reste, a encouragé ces farceurs. Il tolère, il paraît, maintenant aux bouffes que les acteurs coupent tout à coup la pièce, pour se raconter leurs petites affaires, et reprochent à une actrice en scène de s'être fait photographier dans la matinée.¹ (22 février 1863)

L'argot est ainsi à la fois supérieur et différent de cet usage bas de la langue du peuple.

La seconde occurrence nous semble dévoiler cette passion des Goncourt pour un argot particulier, celui utilisé de manière esthétique, stylisée. Dans le *Journal* du 4 mars 1894, Edmond évoque la lecture par Schwob de sa traduction de roman Daniel de Foe : *Le capitaine Jack*. Il loue les qualités de traducteur de ce Schwob en relevant :

son mot-à-mot trouvant si bien l'expression propre, ses petites hésitations balbutiantes devant un terme archaïque ou un terme d'argot, avec son intonation lente, a mezzo voce, qui, au bout de quelque temps, a le charme berçant d'une cantilène.

Cette admiration de l'argot « juste » et stylisée était déjà présente dans le roman des deux frères *Charles Demailly*. Louant un style, ils le définissent comme : « une pa-

¹ Le 22 février 1863, Le Journal, Tome 1

role peinte, éclatante, vue, une éloquence bavarde, fortunée, où tout à coup une métaphore de voyou, une image d'argot ou bien un grand mot de la langue des penseurs allemands, ramasse votre attention et l'emporte»¹.

Quant à l'usage de l'argot dans l'œuvre littéraire des Goncourt, ceux-ci ne semblent, en gros, que reprendre une tradition courante principalement dans le roman du XIX^{ème} Siècle. Qu'est-ce qui fait la particularité de l'argot goncourtien ?

Rares sont les exemples où les Goncourt glissent ailleurs que dans leur dialogues des passages argotiques, mais ces dialogues quand ils y sont semblent prendre une épaisseur importante. Ce n'est point le lexique argotique de *Germinie Lacerteux* qui gêne la critique de l'époque mais cette « orgie de réalisme brutal » que relève la presse; ce qui agresse la tranquillité bourgeoise du lectorat de l'époque c'est beaucoup moins les mots que la réalité qu'ils décrivent. Les Goncourt s'indignent ainsi quand leur éditeur leur demande de changer un mot par un autre et crient leur colère dans la note du Journal du 12 octobre 1864 :

A l'endroit où elle dit qu'en arrivant à Paris, elle était couverte de poux, Charpentier nous dit qu'il faudra mettre : " de vermine ", pour le public. Mais quel est donc ce roi, le public, auquel il faut cacher le vrai et le cru de tout ? Quelle petite maîtresse est-ce donc, pour lui cacher l'existence des poux sur le corps des pauvres ? Quel droit a-t-il à ce que le roman lui mente et lui voile le laid de la vie ?²

2.2.3.2.1. Germinie Lacerteux :

Dans la Deuxième préface de *Germinie Lacerteux*, Edmond de Goncourt reproduit en fac-similé le rapport de la censure en transcrivant fidèlement « *les phrases condamnées, les phrases soulignées par le crayon bleu* ». Ce document nous semble avoir un double intérêt : d'une part, l'auteur, en reproduisant les passages censurés, permet de donner à la critique et à l'histoire littéraire un morceau précieux de ce qui fait la matière première de l'une des institutions littéraires : la commission de censure. Cette préface permet, par ailleurs de déceler, à travers les commentaires d'Edmond, les indices d'une vision goncourtienne sur la langue utilisée au théâtre. Nous renvoyons à la lecture globale de ce texte mais nous choisirons quelques exemples précis qui nous permettraient

¹ Charles Demailly, 1860, p. 153

² Le 12 octobre 1864, *Journal*, Tome 2. p.90.

de voir de plus près comment s'opèrent à la fois l'écriture du texte goncourtien et sa réception.

La première remarque qui s'impose est que les Goncourt, en utilisant l'argot, se revendiquent d'une tradition littéraire qui cherche à exprimer par le mot juste l'exactitude ou l'intensité du sentiment. Edmond de Goncourt, dans cette préface cite, à deux endroits différents deux grands noms de la littérature française. Racine et Hugo. La censure souligne dans le huitième tableau :

*Mais celui de là dedans, c'est mon amant de malheur, quand je le vois, ma bouche, mes bras, mon corps, tout ce que j'ai de la femme, tout ça, bon gré mal gré, va à lui*¹

Or pour l'auteur, il s'agit là d'« un morceau, qui [me] semble littérairement bien fait, et qui a le mérite, à [mes] yeux, de peindre le pauvre être détraqué qu'est la femme hystérique, et cela dans une langue passionnelle, aussi châtiée qu'est la langue de Phèdre. » et il ajoute : « si une telle censure devait s'imposer à jamais, il n'y aurait plus pour un écrivain à faire de la littérature dramatique en France. »²

La seconde référence fait partie d'un plaidoyer clair pour le « mot sale ». A propos de l'utilisation du mot « putain », Edmond de Goncourt cite un passage de *Renée Mauperin* où il a hésité à utiliser le terme « m... » prononcé par un agonisant là où Hugo l'aurait utilisé. Voici l'extrait :

On remarquera que le mot putain est suivi dans le manuscrit et la pièce imprimée, de cette phrase : (Le mot doit être dessiné par la bouche, respiré et pas dit). Mais il faut être franc, le moyen n'avait pas été trouvé d'en faire un murmure, un souffle crachoté, _ et le mot impur, Réjane le disait superbement, et comme si elle se vomissait tout entière. Et quoi que je sente, à propos de ce mot, que la majorité du public sera avec la censure, je soutiens que dans l'angoisseuse tirade où il se trouve, c'était un grand et déchirant cri, un cri de remords qui se dépouillait de sa signification ordinaire.

Eh non, je n'aime pas le mot sale, pour le mot sale, et j'ai, parfois même, des timidités à le risquer. Qu'on me permette, à ce sujet, de parler de l'un de mes anciens livres. RENÉE MAUPERIN, je racontai un duel, où un homme reçoit une balle dans le ventre, et dont le premier mouvement est de sentir ses pouces, qu'il a portés tout de suite sur les deux trous de sa blessure, pour s'assurer si l'intestin n'est pas perforé. Et je n'osais lui faire dire à mon homme que : « Ça ne la sent pas... je suis raté. » Je reculai devant le mot m... même écrit avec des points. Or donc, ce mot, savez-vous, le premier qui l'a imprimé tout vif, c'est un romantique, c'est un

¹ Deuxième préface à *Germinie Lacerteux*, le 18 février 1888.

² *Idem*.

*spiritualiste, c'est le grand Victor Hugo... Oui, oui, il est parfois besoin d'un mot canaille, d'un mot tout à fait canaille, parmi du sublime.*¹

Le mot sale a ainsi chez les auteurs de *Germinie Lacerteux* une seconde fonction, celle de rendre compte de la force de la passion qui le fait prononcer, Germinie dans sa douleur hystérique, tout comme le personnage agonisant de *Renée Mauperin* ou comme Phèdre ressent une souffrance telle que seul le mot juste, le mot douloureux peut en rendre compte. Le narrateur en a lui-même besoin puisqu'il s'agit parfois d'un mot qui résume un état d'âme : Edmond de Goncourt explique que sous l'expression « fiche cochonne de ville », soulignée par la censure se cachent « deux pages sur la fosse commune, que[je] regarde comme les meilleurs pages que[j'ai] écrites, les pages contenant le plus de [mon] cœur, et vraiment, [j'avais] un orgueil d'écrivain dramatique d'avoir cru les condenser, ces deux pages, en deux lignes _ et en deux lignes sortant de la bouche de Mlle de Varandeuil, cette aristocrate de sentiments, à la langue du peuple. ». Dans le procédé de la réécriture pour le théâtre, la concision qu'impose l'espace dramatique est souvent compensée par le recours à un vocabulaire d'une intensité et d'une violence qui, certes dérange le spectateur mais semble être le seul moyen de remédier au défaut majeur du théâtre, qu'il n'autorise nullement « de profondes et intimes études des mœurs ». Dans le roman, l'ambiance du bal de la boule noire et la souffrance de Germinie dans cet espace hostile est rendu à la fois par la description (le portrait vestimentaire de l'héroïne, différent de celui des habituées.

La dernière fonction du mot argotique, et non la moindre est que celui-ci participe à la véracité de la pièce : le peuple doit parler sa langue, sa vraie langue et non celle des auteurs qui le mettent en scène : Le vocabulaire obscène d'Adèle et de Mélie est celui du milieu dans lequel elles évoluent. Et si la censure croit bon de souligner : « ... Tout comme mon petit homme... pourrait bien se faire qu'ils nous fassent des queues, hein, Mélie ? » Edmond répond :

*Voyons, avec toute la bonne volonté du monde, je ne puis faire parler des engueuleuses du bal de la Boule-Noire, ainsi que dans la pièce correcte, et en vers émancipés, que fabrique Dumény, dans la pénombre des coulisses, _ et faire dire à Glacé: "Peut-être, qu'en ce moment, Ernest m'est infidèle."*²

¹ *Idem.*

² *Idem.*

2.2.3.2.2. Henriette Maréchal

C'est uniquement dans le premier acte de cette pièce que les Goncourt usent de l'argot. Ceci suffit à remonter contre eux l'*intelligentsia* parisienne orchestrée par les chroniqueurs de la presse. Frédérique Béchard trouve dans la pièce la justification d'une interdiction vieille de quelques années d'utiliser l'argot sur les scènes parisiennes et dénonce dans *Henriette Maréchal* l'usage des « mots grossiers et malséants du premier acte », « vulgarités » et ses « folles inconvenances »¹

De Bieville s'indigne dans « sa revue des théâtres » du 18 décembre que les amis des Goncourt reprochent aux siffleurs d'*Henriette* leur refus injustifié de la pièce :

*On entend parler argot sur la scène de Corneille, de Molière, de Racine, de Regnard, et il faut attendre l'entr'acte pour protester. On se sert comme d'une injure du plus beau titre d'un héros respecté par tous les partis, on s'efforce de livrer à la risée ce surnom de pacificateur de la Vendée décerné à Hoche, et il faut attendre l'entracte pour protester. On montre à des étrangers venus au Théâtre-Français pour étudier nos mœurs, un jeune homme qui, pendant un quart d'heure, laisse lâchement insulter à son bras, de la manière la plus ignoble, une femme qu'il aime et qu'il respecte, et il faut attendre l'entracte pour siffler, même quand la claque applaudit.*²

2.2.3.2.3. Manette Salomon

Dans *Manette Salomon*, ce n'est plus le langage argotique dans sa version « sale » qui est utilisé mais plutôt l'argot de métier et particulièrement le jargon des ateliers de peinture.

2.3. Une structure nouvelle

2.3.1. Le théâtre de l'époque

2.3.1.1. Les genres

Pour classer le théâtre des Goncourt, nous proposons une analyse de la structure des pièces de l'époque. Pour ce, nous avons interrogé la base de données textuelles FRANTEXT pour repérer les différents genres et structures existants.

¹ Frédéric BECHARD dans *la Gazette de France* du 11 décembre 1865.

² E.-D. de BIEVILLE dans *le Siècle* du 18 décembre 1865.

La base de données propose, pour la période 1850-1899, 57 pièces. Seules quatre de ces pièces sont en vers. Pour ce qui est du genre, la base reste silencieuse sur la plupart des pièces. Elle définit néanmoins deux drames et trois comédies.

Face à ce silence nous avons testé une banque de données factuelles : la BDHL, pour la même période celle-ci nous propose une classification en genre sur trois niveaux. Voici la distribution des 448 œuvres de la BDHL pour la même période (1850-1899).

g e n r e	N o m b r e d'œuvres	Nombre d'œuvres	P r o p o r t i o n
Prose	3 5 1	221	7 8 , 3 %
Vers	8 3	84	1 8 , 5 %
Mixte	6	64	1 , 3 %
Autre	6	48	1 , 3 %
Indéfini	1	20	0 , 2 %
N'importe quel genre	1	8	0 , 2 %

Nombre d'œuvres dans chaque genre : Niveau de genre 1

Genre	Nombre d'œuvres	Proportion
<u>Fiction</u>	221	49,3 %
<u>Poésie</u>	84	18,8 %
<u>Idées</u>	64	14,3 %
<u>Théâtre</u>	48	10,7 %
<u>Discours intime</u>	20	4,
<u>Indéfini</u>	8	1,8 %
<u>N'importe quel genre</u>	3	0,7 %

Nombre d'œuvres dans chaque genre : Niveau de genre 2

Genre	Nombre d'oeuvres	Proportion
<u>Roman</u>	184	41,1 %
<u>Poésie</u>	48	10,7 %
<u>Comédie</u>	31	6,9 %
<u>Lyrique</u>	22	4,9 %
<u>Essai</u>	18	4,0 %
<u>Nouvelles</u>	17	3,8 %
<u>Critique</u>	15	3,3 %
<u>Drame</u>	15	3,3 %
<u>Contes</u>	12	2,7 %
<u>Journal</u>	8	1,8 %
<u>Philosophie</u>	7	1,6 %
<u>Histoire</u>	7	1,6 %
<u>Chansons</u>	7	1,6 %
<u>Recueil</u>	7	1,6 %
<u>Correspondance</u>	6	1,3 %
<u>Politique</u>	5	1,1 %
<u>Autobiographie</u>	5	1,1 %
<u>Voyage</u>	5	1,1 %
<u>N'importe quel genre</u>	5	1,1 %
<u>Satire</u>	4	0,9 %
<u>Théâtre</u>	3	0,7 %
<u>Geste, épopée</u>	3	0,7 %
<u>Bande dessinée</u>	3	0,7 %
<u>Indéfini</u>	2	0,4 %
<u>Didactique</u>	2	0,4 %
<u>Fiction</u>	2	0,4 %

<u>Dictionnaire</u>	1	0,2 %
<u>Tragédie</u>	1	0,2 %
<u>Farce</u>	1	0,2 %
<u>Religion</u>	1	0,2 %
<u>Eloquence</u>	1	0,2 %

Nombre d'œuvres dans chaque genre : Niveau de genre 3

Nous pouvons donc repérer 48 œuvres théâtrales dont 15 drames, 31 comédies et une tragédie. Il faudra chercher les trois autres œuvres sous la rubrique théâtre ou indéfini.

Ces deux bases de données nous permettent de repérer les genres mais ne répondent pas à deux questions principales à notre propos :

D'une part, nous n'avons aucune indication sur la structure interne de ces pièces. Pour ce, il faudra retourner aux textes pour y distinguer, par exemple, celles structurées en tableaux de celles en scènes.

Cette recherche manuelle nous a permis de constater une nette prédominance de la distribution en actes. Cette distribution classique reste donc prédominante jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle et les auteurs dramatiques de l'époque, tout courant confondu, ne se laissent pas tenter par la distribution en tableaux prônée par les frères Goncourt. Nous assistons certes à quelques variétés telle que la distribution en parties chez Paul Claudel ou en journée dans quelques pièces de Mérimée. Mais il s'agit de tendances isolées chez des auteurs dramatiques dont la taille de l'œuvre autorisait quelques variétés.¹

¹ Dans un ouvrage consacré à Zola : *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, (Paris, Corti, 1986, 244 p.) Janice BEST dénombre parmi les adaptations dramatiques des œuvres de Zola trois sous forme de tableaux : En effet, elles sont toutes des combinaisons d'actes et de tableaux et deux parmi elles sont signées par Busnach.

D'autre part nous ne pouvons savoir combien de ces pièces constituent des adaptations de romans. L'examen d'un catalogue de bibliothèque d'autorité (la bibliographie nationale) peut nous fournir quelques éléments de réponse, mais le recours à des ouvrages spécialisés ou le dépouillement systématique de ces ouvrages restent incontournables.

2.3.1.2. Pièces et adaptations

Michel AUTRAND souligne en effet que les deux traits qui caractérisent le théâtre de cette seconde moitié du XIX^{ème} siècle sont la collaboration et l'adaptation. THALASSO, dans son essai portant sur le théâtre libre et datant de 1909¹, établit la liste des pièces tirées de romans ou nouvelles et représentées au Théâtre-Libre. Il en dénombre 7 dont 3 sont celles des Goncourt (*La Fille Elisa*, *Les Frères Zemganno* et *Sœur Philomène*, toutes trois adaptées par des tiers et d'ailleurs toutes sous forme d'actes).

Nous avons analysé plus haut la place prestigieuse qu'occupait le théâtre à l'époque des Goncourt et le conseil de Janin « pour arriver, il n'y a que le théâtre » peut être considéré comme la devise de grand nombre de gens de lettres de l'époque. A croire les Goncourt, à la recherche de la gloire, tous les hommes de lettres se mettent à écrire du théâtre, sans qu'ils aient forcément du talent.

Le Roman, genre jusqu'à cette date prédominant semble ne plus répondre aux attentes du large public et la notion de grand public commence à occuper les esprits. La littérature perçue comme une industrie part donc à la recherche de ses « clients » là où ils sont et les nouveaux théâtres parisiens s'ouvrent à ces textes issus de la littérature.

2.3.2. Le théâtre des Goncourt

Nous avons analysé plus haut l'évolution de la théorie théâtrale goncourtienne s'étalant sur un demi-siècle. Leur production dramatique étant aussi étendue, il semble naturel de voir dans leurs œuvres l'application de cette nouvelle conception du théâtre.

¹ Adolphe THALASSO, *Le Théâtre libre, essai critique, historique et documentaire*, Paris, Mercure de France, 1909, 299 p.

Or, il semble nécessaire de diviser ce corpus (certes peu élargi) en deux groupes distincts.

Nous devons distinguer, encore une fois les pièces originales des adaptations des romans, ces dernières étant déjà tributaires d'une thématique et d'une trame narrative particulière, elles autorisent moins de liberté. Les auteurs disposent néanmoins de liberté de les mettre ou non en scène ; ou encore de laisser le soin de l'adaptation à une tierce personne. Le traitement réservé à ces deux groupes de pièces serait donc différent. A cette première distinction se greffe une seconde, celles des pièces écrites par Edmond et Jules et celles signées par le survivant.

	<i>Henriette Maréchal</i>	<i>La Patrie en Danger</i>	<i>Germinie Lacerteux</i>	<i>Manette Salomon</i>
Nombre d'actes ou de tableaux	Prologue+ 3 actes	Prologue + 5 actes	Prologue + 10 tableaux+ Epilogue	Prologue + 9 tableaux
Nombre de décors	4	6	12	10
Nombre total de scènes	38	49	44	60
Nombre de personnages	7 + Masques et dominos		23 : 8 + groupes de « figurants »	11 + promeneurs

Distribution des parties et nombre de personnages

2.3.2.1. Au niveau de la structure,

L'examen de la bibliographie des Goncourt nous a appris que les Goncourt avaient écrit et éliminé plusieurs premières tentatives de théâtre. *Henriette Maréchal* et *La Patrie en danger* constituent donc non pas, comme se plaît à le dire Edmond de Goncourt, l'expérience de jeunes apprentis au théâtre. Il s'agit chez eux de l'aboutissement d'un processus d'apprentissage. Les points communs au niveau de la structure et de l'écriture, émaneraient donc d'une réflexion murie dont nous avons analysé plus haut les détails. Plusieurs points communs unissent *Henriette Maréchal* à la *Patrie en Danger*.

2.3.2.2. Dans le système des personnages.:

Il semble évident que les Goncourt soient restés fidèles, à un nombre régulier de personnages dans leur théâtre. Ils alternent des scènes désertes qui vont des monologues

(rares dans leur théâtre), aux duos très courants, avec des scènes plus peuplées ; celles qui nous peuvent attirer l'attention de la critique sont :

La première scène d'*Henriette Maréchal*¹ est celle qui a provoqué la cabale, c'est celle qui justifie le prologue de Théophile Gautier et c'est la raison principale, nous semble-t-il qui explique la chute de la pièce (avec la raison morale liée à l'adultère, et accessoirement les autres défauts de la pièce). Cette scène est la plus critiquée par la presse de l'époque. Nous reproduisons, à titre d'exemple cet extrait de la chronique de Béchard dans la *Gazette de France* du 11 décembre 1865 :

Quoi ! cette scène de bal masqué, qui traîne depuis trente ans sur les planches les plus infimes, cette scène si usée qu'elle a compromis, la semaine dernière, par sa banalité le vaudeville nouveau du théâtre du Palais-Royal, ce serait une audace ! On verrait une audace dans ce drame, dont la situation principale a déjà passé vingt fois sous les yeux du public, à la faveur de vingt titres divers : L'Honneur de la Maison, la Marâtre, la Mère et la Fille, Fabienne, etc ! A propos de ces vulgarités, qui n'ont pas même l'excuse de l'amusement, nous verrions se renouveler les luttes d'Hernani ou de Burgraves ! J'ai entendu crier, le premier soir : « A bas les épiciers littéraires ! à la porte les vieux ! à Sainte-Périne les chauves ! » Soit. Il est possible que ceux qui sifflent Henriette Maréchal soient chauves, mais, à coup sûr, ceux qui l'applaudissent portent perruque.²

Il s'agit en effet du premier acte de la pièce qui se déroule dans un décor représentant « le corridor des premières loges » du bal de l'opéra. Nous assistons, dans la première scène à un défilé de masques et de dominos qui disparaissent pour laisser la place à deux personnages masculins (Paul et Pierre de Bréville : un frère aîné qui invite son cadet à découvrir ce milieu. Suit un monologue du jeune personnage interrompu par l'arrivée d'une femme déguisée en bébé. Ce début n'a rien de choquant mais c'est l'entrée à la cinquième scène de l'homme en noir, qui échange avec d'autres masques une série d'injures qui sera mise en cause par les conservateurs de l'époque.

¹Cette scène est à mettre en parallèle avec celle du bal de la boule noire dans *Germinie Lacreux* et celles du Préau de Port Libre dans le dernier acte *la Patrie en Danger*.

² Frédéric BECHARD dans *la Gazette de France* du 11 décembre 1865 (feuilleton de la Gazette de France _ la semaine dramatique)

3. Etude thématique

3.1. Les thèmes traités à l'époque

3.1.1. D'après la BDHL

Parallèlement à la classification en genres que nous avons établie grâce à la BDHL, nous pouvons nous servir de cet outil pour répondre à diverses questions : Quelles sont les thèmes traités à l'époque ? Quelles œuvres peut-on rapprocher de celles de notre corpus ?

Concept-clé	Nombre d'oeuvres	Concept-clé	Nombre d'œuvres
amour	110	bourgeoisie	25
mort	83	emprisonnement	25
femme	54	famille	25
mariage	47	jalousie	25
nature	41	passion	25
religion	33	révolte	25
adultère	32	enfance	24
rêve	31	maladie	24
amitié	30	société	24
guerre	27	ennui	23
histoire	27	désir	22
jeunesse	27	art	21
voyage	27	Dieu	21
politique	26	science	21
argent	25	souvenir	21

Les thèmes 1865-1896

Si l'on compare ces thèmes avec ceux traités dans l'ensemble des œuvres littéraires de la BDHL, nous constatons peu de différences.

1800-1849		1850-1899		1900-1944	
Concept-clé	Nombre d'œuvres	Concept-clé	Nombre d'œuvres	Concept-clé	Nombre d'œuvres
Amour	108	amour	165	amour	214
mort	75	mort	121	mort	201
femme	52	femme	83	amitié	109
passion	52	mariage	75	guerre	90
mariage	49	nature	60	femme	89
religion	44	amitié	53	voyage	88
nature	37	religion	51	solitude	85
histoire	36	voyage	47	mariage	78
jeunesse	35	histoire	45	rêve	76
politique	35	rêve	44	passion	71
suicide	35	beauté	42	nature	69
jalousie	34	jeunesse	41	jalousie	64
noblesse	33	bourgeoisie	40	souvenir	63
adultère	29	Dieu	40	famille	62
beauté	29	guerre	40	beauté	61
Bonheur	29	souvenir	40	religion	61
emprisonnement	28	argent	39	enfance	59
société	28	adultère	38	bourgeoisie	54
crime	27	enfance	37	maladie	54
désespoir	27	jalousie	37	liberté	53
séduction	27	maladie	36	désir	51

voyage	26	passion	36	animal	50
Dieu	25	politique	36	angoisse	49
amitié	24	famille	35	temps	48
révolution	24	société	35	bonheur	47
vengeance	24	aventure	34	Dieu	47
liberté	22	emprisonnement	34	politique	47
christianisme	21	poète	32	homme	46
guerre	20	révolte	32	poète	45
intrigue	20	désir	30	intelligence	44

Distribution des thèmes principaux par période

A peine peut-on remarquer la régression des thématiques liées à la passion, au suicide, à la noblesse ou à la politique. On remarque cependant l'émanation de nouveaux thèmes tels que le voyage, l'amitié, le rêve ou la bourgeoisie.

Rappelons néanmoins que cette approche ne prend pas en considération la distinction en genres ; ce qui nous invite à examiner de plus près les œuvres et leurs thèmes. Pour ce, nous nous sommes servi d'un ouvrage spécialisé.

3.1.2. D'après la critique

André FEJES consacre en effet, dans son *Théâtre naturaliste en France*, publié en 1925, un chapitre¹ aux sujets traités par le théâtre naturaliste. Il constate que les auteurs de cette école n'ont pas hésité à reprendre quelques thèmes chers à leurs prédécesseurs (principalement Augier et Dumas fils) comme « le mariage, l'adultère, les luttes financières et les conflits d'intérêt, les intrigues de courtisanes et des chevaliers d'industrie ». Ils ont cependant abandonné d'autres sujets (le divorce, les conflits entre classes sociales et les luttes politiques et religieuses. Ils ont enrichi la sphère drama-

¹ FEJES, *op. cit.* (chapitre 2 pp. 91-102)

tique par « la peinture des toutes les classes de la société, même des plus basses, par la recherche de cas psychologiques nouveaux, et par l'introduction au théâtre de la physiologie, de la pathologie et de la psychiatrie (...) non plus seulement les passions nobles (...) mais les passions les plus viles, l'ivrognerie, la débauche, ou même les maladies, la folie, l'hystérie »¹

L'auteur énumère les thèmes suivants :

Thèmes	Titres
Amour	
amour passion : cause de malheurs ou de crimes	<i>Thérèse Raquin</i> , Zola <i>Renée</i> , Zola <i>l'Arlésienne</i> , Daudet <i>Fromont jeune et Risler aîné</i> , Daudet <i>Henriette Maréchal</i> , les Goncourt
amour chaste éprouvé par une fille publique	<i>La Fille Elisa</i> , Goncourt, Ajalbert
<i>la passion pure et ses suites</i>	<i>Amour</i> , Hennique <i>La Revanche de Dupont d'Anguille</i> , Méténier
l'homme hésitant entre deux femmes	<i>Ménages d'artistes</i> , Brieux
femme qui aime un jeune homme qui l'abandonne	<i>Raphaël</i> , Coolus
l'homme tombant amoureux d'une femme indigne	<i>Grappin</i> , Salandri <i>Charles Demailly</i> , Goncourt, Alexis et Méténier <i>Sapho</i> , Daudet Manette Salomon, Goncourt <i>La Pelote</i> , Bonnetain et Descaves
Mariage	
obstacles au mariage	<i>Les Résignés</i> , Céard <i>Ceinture dorée</i> , Augier <i>Un beau mariage</i> Augier <i>Prose</i> , Salandri <i>Jobards</i> , Guinon et Denier

¹ *Ibidem*, pp. 91-92

	<i>Comme ils sont tous</i> , Fabre
problèmes de famille	<i>Grand'mère</i> , Ancey <i>Le Maître</i> , Jullien <i>L'argent</i> , Fabre
adultère	
les causes de l'adultère	<i>la Rançon</i> , Salandri
Les conséquences de l'adultère	<i>Monsieur Chaumont</i> , Salandri <i>La Crise</i> , Boniface <i>Numa Roumestan</i> , Daudet
Ménage à trois	
	<i>La Parisienne</i> , Becque <i>Monsieur Lmblin</i> , Ancey <i>Monsieur Betsy</i> , Alexis et Méténier
Inceste	
	<i>Leurs filles</i> , Wolff <i>L'Ecole des veufs</i> , Ancey
adultère et inceste	<i>La Sérénade</i> , Jullien
sujets politiques, sociaux, financiers physiologiques...	
satire politique	<i>La Crise</i> , Boniface <i>Numa Roumstan</i> , Daudet <i>Le Candidat</i> , Flaubert
problèmes sociaux	<i>La cage</i> , Descaves
amour fraternel	<i>Les Frères Zemganno</i> , Goncourt, Alexis, Méténier
amitié	<i>Les Inséparables</i> , Ancey
conflits entre deux devoirs	<i>Deux Patries</i> , Hennique
(étude de caractère) femme juive	<i>Esther Brandès</i> , Hennique
(étude de caractère) mœurs bretonnes	<i>La Mer</i> , Jullien
sujets financiers	<i>L'Argent</i> , Fabre <i>L'Argent d'autrui</i> , Hennique <i>Corbeaux</i> , Becque
psychologie et physiologie	<i>Thérèse Raquin</i> , Zola <i>Renée</i> , Zola <i>Rolande</i> , Gramont <i>Simone</i> , Gramont
maladie	<i>Esther Brandès</i> , Hennique

	<i>L'Avenir</i> , Ancey <i>Thérèse Raquin</i> , Zola <i>Nana</i> , Zola et Busnach <i>La Fille Elisa</i> , Goncourt, Ajalbert <i>Sœur Philomène</i> , Goncourt, Byl, Vidal
alcoolisme	<i>L'Assommoir</i>
hystérie	<i>Germinie Lacerteux</i> , Goncourt
folie	<i>Mirages</i> , Lecomte
Tableaux de mœurs	
études de courtisanes	<i>Leurs filles</i> , Wolff <i>L'Ecole des veufs</i> , Ancey <i>La Navette</i> , Becque <i>Belle Petite</i> , Corneau <i>Fin de Lucie Pellegrin</i> , Alexis <i>En famille</i> , Métinier <i>La Confrontation</i> , Métinier <i>La Casserole</i> , Métinier <i>Le Loupilot</i> , Métinier <i>Lui</i> , Métinier <i>Le Lézard</i> , Métinier
Peinture des milieux	
La bourgeoisie	<i>Monsieur Lamblin</i> <i>Pot-Bouille</i> <i>La Lutte pour la vie</i> <i>La Pelote</i> <i>Rolande</i> <i>Les Corbeaux</i> <i>Les Chapons</i> , Descaves et Darien
La noblesse	<i>L'Obstacle</i> <i>La Menteuse</i> <i>Simone</i> <i>Les Petites marques</i> , Boniface
Les ouvriers	<i>L'Assommoir</i> , Zola et Busnach <i>Jacques Bouchard</i> , Wolff <i>Le Loupilot</i> , Métinier
Les paysans	<i>L'Arlésienne</i> , Daudet <i>Le Maître</i> , Jullien

Les marins	<i>La Mer</i> , Jullien
Les peintres	<i>Manette Salomon</i> , Goncourt
Les journalistes	<i>Charles Demailly</i> , Goncourt, Alexis et Méténier
Les acrobates	<i>les Frères Zemganno</i>
lutteurs de foire	Méténier
Souteneurs	Méténier
filles publiques	Méténier
La morale	
idée morale	<i>La Lutte pour la vie</i> , Daudet <i>La Menteuse</i> , Daudet
« leçon morale mêlée à des détails immo- raux »	<i>L'Assommoir</i> , Zola et Busnach <i>Pot-Bouille</i> , Zola et Busnach <i>Nana</i> , Zola et Busnach <i>La Fille Elisa</i> , Goncourt et Ajalbert
pièces « amORAles »	<i>Monsieur Lamblin</i> <i>Les Inséparables</i> <i>L'école des veufs</i> <i>La Sérénade</i> , Jullien <i>La Meule</i> , Lecomte <i>La Parisienne</i> Becque <i>Monsieur Betsy</i> , Alexis et Méténier <i>La asserole</i> <i>Lui</i> <i>La Brême</i> <i>La Fin de Lucie Pellegrin</i> , Alexis

Liste des thèmes

Il s'agit là d'un catalogue précieux qui brosse dans les moindres détails les différents thèmes traités par les écrivains naturalistes, donc ce que le spectateur et la critique dramatique pouvait voir à l'époque des Goncourt. Ceci nous permet en effet de détecter l'horizon d'attente dans lequel a été reçue l'œuvre et la matière de laquelle se sont inspirés les Goncourt - puisqu'évidemment, ils ne peuvent pas produire indépendamment de ce qu'ils voient et entendent quitte à s'en distinguer-.

Mais au-delà de ce catalogage, il nous semble important de rendre compte des remarques et des constats élaborés par André FEJES dans cette approche.

En effet l'auteur du Théâtre naturaliste fait remarquer que la peinture des milieux sociaux existait avant les Naturalistes, mais ces derniers ont contribué à l'élargissement du « domaine de l'art dramatique par la peinture de toutes les classes de la société, même des plus basses, par la recherche de cas psychologiques nouveaux, et par l'introduction au théâtre de la physiologie, de la pathologie et de la psychiatrie »¹. Maintes sujets étaient ainsi traités dans le Drame romantique, dans les pièces réalistes d'Augier et de Dumas fils ou même par les classiques, c'est l'intérêt porté à l'étude des caractères, c'est la recherche d'une explication par le milieu ou par la physiologie qui désormais expliquerait le comportement des individus.

Les sujets sociaux et politiques, aussi rares qu'ils soient avant le Naturalisme et présents dans le théâtre depuis l'apparition de ce courant, ne constituent que rarement le thème principal d'une pièce de théâtre naturaliste « parce qu'ils appellent la discussion, la critique, les thèses, toutes choses contraires à l'objectivité naturaliste. »² Ils sont ainsi introduits dans les pièces en marge d'une intrigue amoureuse ou autre et constituent une trame de fond de l'analyse des mœurs.

Dans le même ordre d'idées, l'auteur énumère « une catégorie de pièces très rares auparavant ; ce sont les simples tableaux de mœurs, en général de mauvaises mœurs, d'où l'action est presque absente. Par de telles œuvres, ajoute-t-il, allant à l'encontre du principe même du théâtre qui est l'action, l'art semblait revenir à son enfance, aux productions informes des primitifs ; cependant toutes ces pièces ne doivent pas être mises sur le même rang, les unes témoignent encore d'un certain souci de l'art, les autres ne cherchant qu'à reproduire fidèlement la réalité la plus grossière et la plus vile »³. C'est d'ailleurs dans ces pièces que l'on peut voir, selon lui, « l'expression la plus parfaite du naturalisme au théâtre. »⁴

¹ FEJES (1925), *op. cit.*, p. 91-92

² *Idem*, p. 96

³ *Idem*, p. 98

⁴ *Idem*, p. 99

Enfin, la dernière constatation, considérée d'ailleurs comme l'un des reproches majeurs à l'encontre du théâtre naturaliste, est que celui-ci est considéré comme immoral. Or, la question de l'immoralité du théâtre naturaliste peut être facilement contestée. En effet, partant d'un constat simple : « l'art et la morale sont deux choses différentes par leur essence même, puisque l'art tend vers le beau et la morale vers le bien », les naturalistes ont rejeté toute fonction utile et moralisante au théâtre en prétendant y substituer la reproduction de la réalité. Or l'espace théâtral ne peut pas admettre TOUTE la réalité des sentiments et des actions. La pudeur oblige à certaines réserves.

3.2. Etude d'un thème : Ô Paris ! fichue cochonne de ville !

Si l'approche thématique des textes, ou du moins la classification par thèmes des œuvres littéraires est une tradition courante et approuvée dans la recherche et la critique littéraire, elle est encore plus justifiée dans notre illustration des utilisations possibles de notre corpus numérisé. La recherche de mots, leurs occurrences, les rapports qu'ils entretiennent entre eux étant l'une des activités littéraires les plus facilitées par l'ordinateur, elle en constitue le premier pas de toute recherche thématique.

Nous avons ainsi, guidés par les premières occurrences de notre corpus, choisi un thème qui nous a paru révélateur aussi bien de la vie des Goncourt que de leur théâtre

Auteurs extrêmement parisiens, Les Goncourt n'ont pas beaucoup voyagé, tout comme Coriolis, ils s'ennuient très rapidement à la campagne. Dès leur jeune âge, il leur a fallu la foule de Paris, sa variété et son mouvement pour leur fournir les éléments de leur esthétique future.

Dans leur théâtre, comme dans le roman, le seul décor est le décor parisien, mais un Paris très coloré, « décor combien varié et divers, écrit Pierre SABATIER, car les Goncourt ont connu la ville élégante comme la cité ouvrière, le bal de l'Opéra comme celui de la Boule-Noire, le boudoir de la Faustin comme la mansarde de Germinie, les ateliers des grands peintres comme les maisons spéciales des abords de l'école militaire. Ils ont parcouru tous les quartiers urbains et suburbains, suivant le chemin des fortifica-

tions et les trottoirs des boulevards extérieurs savourant le plaisir de découvrir chaque jour un nouveau charme à ce Paris, qui leur semblait une mine de curiosités, précieuses entre toutes, et même une mine inépuisable d'eaux-fortes littéraires. »¹

L'examen des données de FRANTEXT nous permet de l'interroger de plusieurs manières et de répondre aux questions suivantes :

Paris est-il aussi important pour les contemporains des Goncourt ?

Quels sont les attributs de Paris dans les textes goncourtiens disponibles sur la base ?

Quels sont les attributs du même mot dans les romans, les pièces de théâtre et les essais de l'époque ?

Pour la période 1850- 1899, (nous avons choisi cette période de cinquante années pour pouvoir établir un horizon plus large que celui qu'offrirai une période s'étendant entre la date de la première et de la dernière œuvre de notre corpus, à savoir 1865-1896), la base FRANTEXT propose 57 textes dont ne figure aucune œuvre de notre corpus.

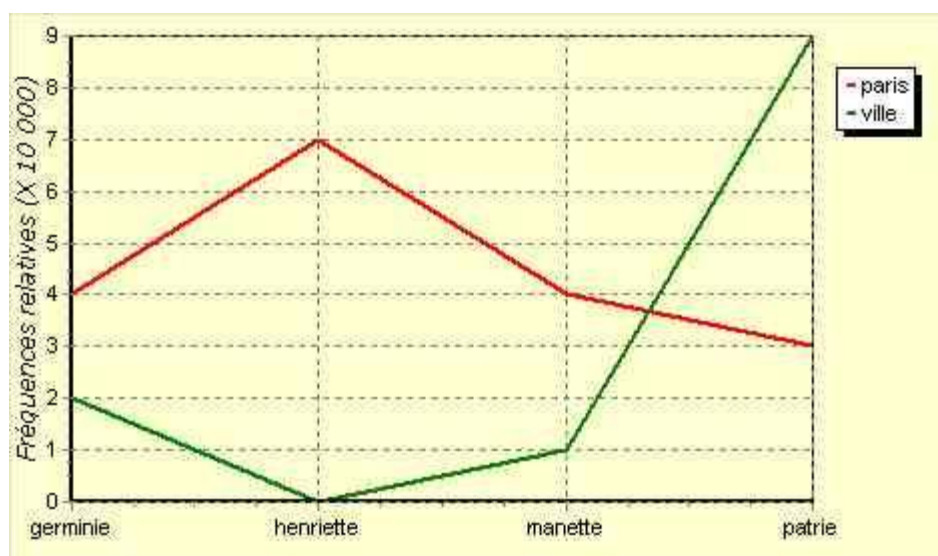
Ce corpus très varié de 59 pièces comprend aussi bien des œuvres de Victor Hugo et de Lamartine que des textes plus tardifs comme ceux de Paul Claudel et d'Alfred Jarry. Mais la plupart restent ceux qui ont marqué l'activité dramatique de l'époque à savoir les succès d'Alexandre Dumas-Fils, de Victorien Sardou, d'Henry Becque et de Meilhac et Halévy.

Dans ce corpus de 1377241 occurrences le mot Paris apparaît 246 fois. La fréquence maximale est observée dans la pièce de Labiche et Martin *Le Voyage de M. Perichon*, une fréquence absolue de 13 occurrences, qui ramenée en fréquence relative (relative à la taille globale de l'œuvre par rapport au corpus) donne une valeur de 573. Cette fréquence rapportée à celle de la présence du mot dans la totalité des œuvres dramatiques de la base est l'une des plus élevée. Le théâtre de la seconde moitié du XIX^{ème}

¹ SABATIER (1920), *op. cit.*, pp. 83-84.

siècle paraît donc fortement parisien, et les Goncourt semblent ainsi suivre à la fois un instinct et une mode.

Ainsi , en examinant les occurrences de Paris dans notre corpus, nous constatons que le mot n'est pas particulièrement fréquent (en tout une cinquantaine d'occurrences). C'est dans *Henriette Maréchal* qu'on nomme le plus Paris. Mais, dans la *Patrie en Danger*, on parle plus de la ville.



Fréquence relative des mots VILLE et PARIS dans le corpus

Dans le corpus de FRANTEXT, les mots qui sont le plus associés à Paris sont :

- Des indications relatives aux personnages (aussi bien des noms propres que des titres « duc », « madame », « monsieur », « homme », « dame », etc.) ;
- Les verbes exprimant le mouvement : « venir », « passer », « arriver », « aller » ;
- Des indications relatives au cadre temporaire : « mois », « jour », « ans », « soir » ;

Une surprésence du verbe « savoir », de l'interjection « ah » et du mot « dieu » sont des marques de l'oralité dans les expressions « tu sais », « bon Dieu », etc.

Cette tendance se retrouve dans le texte goncourtien et le logiciel Lexico nous permet de repérer les concordances du mot (ici triés selon la forme précédente ; ce qui

nous permet de nous demander ce qui amène dans le discours des personnages l'évocation de Paris.)

ons . . . pierre . mais positivement . à Paris , on a ses affaires, ses ambitions, ses
on, maman . je crois qu ' il est allé à Paris . madame maréchal . au fait, ce monsieur
us que trois ou quatre fois, par an, à Paris . manette . madame crescent se porte bien
an - francisco, et mangeur d ' argent à Paris , on a des notions pratiques pour l ' éducation
nimaux, je les sens . . . autrefois, à Paris , dans la maison où nous habitons, j '
. un vrai commerce . . . , car enfin, à Paris , un petit panier de morilles comme la main
our pour jour, que votre mari entrait à Paris , par la barrière de fontainebleau, avec
ent dévalisés pendant qu ' ils étaient à Paris . . . on me sait souvent absent . . . il
re qui allait tous les mois de langres à Paris , et voilà comment je suis venue ici . .
andeuil, le regardant en riant . mais à Paris , il n ' y a donc plus de spectacles, de
enait, et elle était partie se placer à Paris . . . mon autre sœur l ' avait suivie .
rez peut - être que je suis le premier à Paris pour filer la majuscule à main levée . .
arski, et pendant un séjour du prince à Paris , il s ' était mis à étudier chez un sculpteur
n ' y ai pas tenu . . . je suis revenu à Paris , et après avoir fait mes adieux à ce cher
te . ah ! çà, boussanel, vous tombez à Paris , et ce n ' est pas ici que vous débarquez
est une vraie sauvage, et elle vient à Paris fagotée . . . , enfin dans des toilettes
bonjour . . . comment ! c ' est vous, à Paris , sur le pavé de notre grande ville ? vous
était pour toi quand tu avais mon âge ? Paris ! mais rien que ce mot - là . . . on voit
it, il paraît qu ' il y a du bruit dans Paris . . . mon valet de chambre, en me rasant
votre pays ? plus de cette assemblée de Paris ; et le balai à ce ramas de robins, d '
silence . . . l ' arbre le plus élevé de Paris ; . . . on dit, quand il fait beau, qu
. . . l ' ennemi sera à une enjambée de Paris ! . . . les mêmes, la chanoinesse et blanche
bouche de tous les meurt - de - faim de Paris . . . rebecca . dis donc, manette, monsieur
serins ! comment ! vous êtes la fleur de Paris , et voilà comme vous représentez le peuple
s intérieurs, les familles fugitives de Paris au 10 août, les conciliabules, les correspondances
ieu, qu ' est le coupable ! le garde de Paris . tu t ' expliqueras au poste . (il le

' heure que je vas mordre . le garde de Paris . ne t ' en avise pas . . . tes dents ne
ndividu . un individu, qu ' un garde de Paris a empoigné, et qu ' il emmène malgré une
voilà . c ' est absurde, cette heure de Paris qu ' on rapporte . . . et puis, on n '
juiverie existe encore chez les juifs de Paris ! coriolis . mais oui . . . il me revient
gée de quarante - quatre ans, native de Paris , ex - noble, ex - chanoinesse . . . (
s pilastres . _ au fond, le panorama de Paris . sur le banc circulaire, à l ' entrée
p . . . ce que vous devez sur le pavé de Paris . germinie . qu ' est - ce que vous voulez
e comte, j ' ai rencontré aux portes de Paris un vieil ami, l ' ancien père manuel de
ngeant les journaux . les révolutions de Paris ! l ' ami du peuple ! le journal de la cour
. . . a la fin, on écrivit à ma sœur de Paris , que si elle ne me faisait pas venir auprès
ton américain, et moi je ferai venir de Paris notre rose, qui me fera la cuisine . m
gue dans la bouche d ' un étranger . . . Paris , mesdames les anglaises, voilà Paris !
' on n ' en sait pas . . . c ' est là ! Paris ! mais c ' est le rendez - vous donné par
mplation qui se termine par ces mots : o Paris , ô fichue cochonne de ville . . . es -
s, tu va me faire quitter Paris ? . . . Paris ! mais tu ne te rappelles donc pas ce que
sentiment d ' une hallucination en plein Paris , à quelques pas du boulevard . . . je pousse
à gauche .) il ne part que demain pour Paris . . . où est donc votre frère ? pierre .
ça me coûte, vrai . . . enfin je quitte Paris , je m ' en vais en egypte . . . parbleu
nt des paysages, tu va me faire quitter Paris ? . . . Paris ! mais tu ne te rappelles
vous donné par les romans à vos rêves ! Paris ! je n ' y ai encore vécu qu ' une nuit
ans en dormir . . . et que vous a semblé Paris , monsieur boussanel ? boussanel . une bien
. . ., mais cet anatole qui connaît tout Paris . . ., je lui fais écrire . . . coriolis
t chez nous . nous ne voyons pas du tout Paris : cela nous empêche de le regretter . .
. Paris , mesdames les anglaises, voilà Paris ! . . . c ' est ça . . . c ' est tout ça

Concordance de « Paris » dans le corpus Théâtre des Goncourt :
Tri avant Logiciel LEXICO

Dans ce corpus Paris constitue un espace de déplacement : on vient de Paris et on y va. L'examen détaillé de cette liste nous permet de sonder un premier rapport des

personnages avec la capitale. La liste des noms parisiens comprend un amas de personnages ayant des rapports divers avec la ville : nous pouvons opposer ainsi « cet Anatole qui connaît tout Paris » à Boussanel qui « tombe à Paris » et à qui on demande son avis sur la ville « et que vous semble Paris » ; ou la Chanoinesse « native de Paris » à Mme Crescent qui y va trois ou quatre fois par an. Nous constatons par ailleurs la place qu'occupent les Juifs dans cette ville, indice de l'obsession goncourtienne : « la juiverie existe encore chez les juifs de Paris ». Paris est enfin l'espace de toutes les misères, des fugitifs, des meurt-de-faim et des révolutions.

3.2.1. Le Paris transformé

3.2.1.1. La migration

Cette migration des quartiers peut être perçue d'un texte à l'autre et à l'intérieur de chacune des œuvres de notre corpus.

Si *Henriette Maréchal* met en scène deux familles : les frères de Banville, un nom noble, et les Maréchal, des bourgeois enrichis mais fortement imprégnés des valeurs familiales bourgeoises, et deux espaces : Paris représenté dans le Bal Masqué de l'Opéra et la proche banlieue où se trouve la maison des Maréchal, les frères Goncourt semblent avoir beaucoup de mal à saisir et à rendre compte de la distance entre les deux espaces. Le spectateur ne peut en effet comprendre quel hasard aurait pu amener le duel opposant le jeune Paul à son agresseur aux alentours de la maison de Mme Maréchal.

Les trois autres pièces semblent plus marquées par le cadre spatial et connaissent chacune une opposition entre au moins deux espaces.

La Patrie en Danger raconte, et par là même dénonce l'effet qu'a provoqué la révolution sur la population parisienne. La Chanoinesse, parisienne native de Paris se trouve chassée de son « salon d'un hôtel de la rue de la Chaise, à panneaux blancs à sculptures dorées. Meuble Louis XV en tapisserie de Beauvais. Grande porte au fond. Petites portes à droite et à gauche » (Acte 1 Scène 1) vers « Un salon délabré dans un vieil hôtel de la rue Saint-Thomas-du Louvre. Point de meubles, une grande table et quelques sièges. Grande porte au fond. Fenêtre à gauche. » (Acte 2 Scène 1). Elle se trouvera par la suite « au village de Fontaine, près [de] Lyon. [dans] une salle

d'auberge.[avec] à gauche, la porte d'une cache dissimulée dans le mur. Au fond, porte, fenêtre et escalier en bois montant aux étages supérieurs. A droite, une porte. Buffet, tables et tabourets ». Elle atterrit, dans le dernier acte dans l'antichambre de la mort :

Le préau de Port-Libre. La cour de l'ancien cloître, à gauche un grand acacia. Au _ dessus des arcades du cloître, fenêtres garnies de barreaux de fer. Sur la crête du toit, une terrasse où un factionnaire se promène jusqu'à une petite guette en pierre. Au fond, la porte intérieure de la prison, une porte en fer, grillagée de fer en haut, dans laquelle s'ouvre un petit guichet. Elle est surmontée d'un écusson gratté entre deux drapeaux tricolores couronnés d'un bonnet rouge. Une bouche d'égout grillé, au ras du sol, à gauche.(Acte 5, Scène 1)

Cette migration d'un décor luxueux, intérieur et ouvert, grâce à la grande porte et aux multiples autres ouvertures, vers un monde pauvre, à la fois extérieur (à la fin, le salon est remplacé par un préau) et renfermé (la présence du cache dans l'auberge et des grilles dans le dernier acte), dénote cette dégradation, d'autant plus que l'entrée des roturiers dans ces divers espaces se fait d'une manière différente. Ce n'est plus Boussanel qui entre précédé d'une servante qui l'annonce mais un lieu où tout le monde est égal face à la mort.

La Chanoinesse et les membres de sa famille, en quittant Paris vers la Provence et en cherchant asile à l'étranger laissent la place au personnage de Boussanel, à peine débarqué à Paris et prenant place dans la ville et dans l'administration, la dernière scène parisienne de la pièce se déroule la nuit du 10 août : c'est comme si les Goncourt voulaient montrer que la Révolution en chassant l'ancienne aristocratie de Paris n'a pas pu la peupler d'une nouvelle classe mais y a semé la mort. La terreur, tel le feu a fini par consumer ses propres incendiaires et la scène finale connaît la condamnation de tous les protagonistes aussi bien les nouveaux révolutionnaires que la vieille aristocratie.

Dans *Germinie Lacerteux*, le personnage de Mademoiselle de Varandeuil peut être rapproché de celui de Blanche : en effet la jeunesse décrite par cette dernière dans la *Patrie en Danger* rappelle le passé de la vieille demoiselle relaté au début de la pièce. Cette aristocratie, condamnée par la pauvreté à habiter des quartiers pauvres est un phénomène récurrent et dans *L'écho de Paris* du 23 décembre 1888, Deschaumes, dans sa chronique de Paris titrée « les bonnes du Baron Haussmann » dénonce le nouveau plan d'urbanisme dans lequel :

Les fils sont au « bahut », les filles au couvent, et les domestiques couchent pêle-mêle sous les combles de la caserne haussmannesque... Au même étage de la mai-

son du futur Boulevard Baudin, logent, porte à porte, la jeune femme mariée d'hier et la vieille-garde aux entreteneurs syndiqués. Le beau-papa de Mme Durand ne peut monter voir sa bru sans entendre sur le tapis de l'escalier un frou-frou suggestif de soierie et de moire...¹

Manette Salomon, pièce et roman de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, constituent une transformation dans la peinture de la capitale : Le Paris décrit par les Goncourt est un Paris bourgeois, artiste et envahie par les juifs et les provinciaux.

Ici, la ville se trouve foncièrement opposée à la compagne source d'ennui pour les Parisiens.

Le dramaturge prête souvent sa voie à Anatole, l'artiste parisien par excellence pour décrire différentes scènes de la vie parisienne depuis le panorama de Paris du prologue jusqu'à la promenade en Omnibus et le défilé des places et des quartiers de la capitale.

Les quartiers sont par ailleurs définis par rapport à leur population et toute dérogation à la règle nécessite explication et commentaire. Ainsi l'adresse où se situe l'atelier de Coriolis inspire ce dialogue entre le peintre et son « ami » :

GARNOTELLE. (...) Là-dessus, bonsoir les amis, j'ai un tas de choses à faire aujourd'hui, et tu demeures si loin... A-t-on l'idée de demeurer rue de Vaugirard!... C'est à distance de tout, pour peu qu'on aille dans le monde..., les ponts à traverser...

CORIOLIS. Pourquoi je demeure rue de Vaugirard? Parce que, où tu demeures, dans ce quartier Saint-Georges, la bougie que l'on voit aux croisées est une bougie couleur de chair, qui fait penser à la jambe d'une chanteuse; parce que la bonne qui promène un petit chien sur le trottoir a du blanc, et le petit chien, du rouge ; parce qu'il y a une odeur de poudre de riz qui descend les escaliers et sort par la porte comme l'haleine de la maison... Il flotte trop de plaisir pour moi là... La femme est dans l'air..., on ne respire que cela ! ... Je me connais..., il me faut ma rue de, Vaugirard, mon quartier, un quartier d'étudiants qui ressemble à l'hôtel Cicéron de la Vache enragée... Dans ton quartier, je redeviendrais un créole... et je veux faire quelque chose.

GARNOTELLE. Oh! moi, pour travailler, il n'y a que Rome..., ma belle Rome... Ah! quand avec l'École, nous allions acheter, je me rappelle, aux Quattro Fontane, des oranges et des pommes de pin, pour les manger dans les Thermes de Caracalla... Mais cette fois je me sauve.²

¹ DESCHAUMES, *L'écho de Paris* du 23 décembre 1888.

² *Manette Salomon*, Tableau 1, Scène 7.

Il s'agit donc d'une ville strictement régie par un code social. Une ville qui est le fruit de changements politiques, sociologiques et architecturaux. On est loin de la place que consacrerait Zola à l'étude des quartiers et des changements mais l'effet se retrouve encore plus marqué sur les faits et les personnages.

3.2.1.2. *Paris et Province*

Dans leur première œuvre romanesque *En 18..*, nous rencontrons quelques belles descriptions du Bas-Meudon, il s'agit, selon P. SABATIER de l'« une des premières descriptions de cette banlieue parisienne qu'ils (les Goncourt) aiment tant et dont ils chercheront à rendre tout le charme de leurs romans ». ¹

Dans leur roman *Manette Salomon*, les Goncourt ont articulé l'action sur trois séjours de Coriolis hors Paris (en Orient, dans la forêt de Barbizon et en Langdoc). Dans la pièce seul le deuxième de ces séjours constitue un tableau mais ce mouvement se transmet en une opposition dedans (atelier de Coriolis)/ dehors.

La symétrie parfaite du roman soulignée par l'opposition du premier et du dernier chapitre se déroulant tous les deux dans le Jardin des plantes est sacrifiée pour être remplacée dans la pièce par une note antisémite finale.

Le séjour à Barbizon a un effet différent d'un personnage à l'autre : Manette et Coriolis s'ennuient rapidement de Paris et semblent pressés de quitter ou du moins de rapporter dans cette compagnie des éléments parisiens. Voici, dans la troisième scène du tableau 6 le dialogue entre Coriolis, Manette et M. Crescent :

CRESCENT. Et décidément, vous ne vous trouvez pas mal à votre auberge ?

CORIOLIS. Ma foi, non... C'est bête, je suis peut-être un difficile, un délicat..., mais le manger ici commence à m'ennuyer avec la fourchette d'étain qui salit les doigts, les imbéciles des assiettes de Creil, les taches sur la nappe... et la monotonie des omelettes... Et bien sûr, le petit jinglet de l'endroit me fait mal à l'estomac... Puis, je commence à n'avoir plus la patience d'un mauvais lit, d'une veillée sans lampe, d'un carreau sans tapis... Enfin Manette est furieuse contre un Américain.

MANETTE. Furieuse, oui... vous allez voir... Ce sauvage de là-bas, ne s'est-il pas

¹ *Idem*, p. 20

avisé de conter que dans son pays le métier de modèle était honteux... et qu'un jour où il avait dessiné un modèle de femme à une académie de New-York, le soir, dans le monde, pas une jeune fille n'avait voulu danser avec lui... J'espère qu'on ne peut vous dire en face quelque chose de plus grossier.

CORIOLIS. Mais c'était en parfaite ignorance.

MANETTE. Non, non, il a voulu m'insulter... Ce qu'il y a de certain, c'est que je ne dînerai plus à la table commune... Coriolis a entendu parler d'une maison à louer à Chailly.

Mme CRESCENT. Ah ! mes enfants, si vous voulez louer une maison, nous avons à votre disposition mieux que cela, et nous serons voisins..., la maison en face... La famille anglaise qui l'habite tous les ans ne vient pas cette année, et a chargé mon mari de la louer... Il y a un petit atelier, où le jeune homme faisait de l'aquarelle.

CORIOLIS. Ça me va... Nous signerons demain, après que Manette aura fait un tour dans la maison. (S'adressant à Manette). Tu seras débarrassée de ton Américain, et moi je ferai venir de Paris notre Rose, qui me fera la cuisine.¹

En effet Manette ne sent aucun plaisir chez les Crescent et le peu de paroles échangées entre eux sert à remplir un vide et trahissent l'absence de sujet de discussion commun.

Coriolis, qui a repris des couleurs ne semble nullement inspiré par la nature et ne fait, dit-il à Garnotelle que « *pense[r] à faire quelque chose* »².

Quant à Anatole, son séjour à Barbizon accentue encore plus son éloignement de l'art ; si le personnage profite largement de ce séjour sur le plan personnel, il est encore plus infertile sur le plan artistique. Sa paresse le pousse à penser abandonner définitivement la peinture pour se consacrer au commerce. Le contact avec les Crescent le confirme dans son rôle de clown qu'il exerce aussi bien avec des habitués parisiens qu'avec des étrangers.

3.2.1.3. Autres thèmes à explorer

L'exploration des occurrences du mot Paris dans notre corpus nous a révélé plusieurs pistes qui pourraient être exploitées sous le même modèle. Nous en annonçons trois qui pourraient être traitées sur le modèle précédant.

¹ *Manette Salomon*, Tableau 6, Scène 3.

² *Manette Salomon*, Tableau 6, Scène 4.

- Le quotidien sous la Révolution et le Directoire
- La juiverie des lieux
- Le panorama de Paris

3.2.2. Le Paris mondain dans *Henriette Maréchal*

Aucun salon, aucun dîner, aucune soirée mondaine ne sont décrits dans notre corpus mais nous avons ici et là quelques éléments de ce que les Goncourt *ont pu* mettre dans leur théâtre. Et si nous avons choisi le verbe *pouvoir* ce n'est nullement pas par hasard. En effet, les Goncourt dramaturges nous semblent ici loin des auteurs du *Journal et Mémoires de la vie littéraires*. La description de ce Paris mondain ne se fera que partiellement à partir du texte théâtral, elle prendra source principalement dans les conditions de représentation.

Une double vision de ce monde à travers la scène et la salle, à travers l'œuvre et son public nous paraît intéressante à détecter principalement dans *Henriette Maréchal*.

3.2.2.1. Le prologue de TH Gautier

Pourquoi ce Prologue ? La lecture du texte offre une réponse évidente. Théophile Gautier met en avant une justification principalement historique à la pièce. En effet ce prologue commence par :

*Bast ! tant pis, Mardi gras a lâché sa volière,
Et l'essaim envahit la maison de Molière,
Cent oiseaux de plumage et de jargon divers ;
Moi, je viens, empruntant aux Fâcheux ces deux vers,
Dire au public surpris : « Monsieur, ce sont des masques
Qui portent des crin crins et des tambours de basques¹.*

Les Fâcheux de Molière présenté pour la première fois en 1661, dans la cour de Louis XIV constitue la première comédie-ballet : un genre introduit par Molière dans lequel des masques et des danseurs assurent un spectacle entre les actes. « La maison de Molière » (c'est ainsi qu'on appelait le théâtre de la comédie Française) ne peut donc

¹ *Henriette Maréchal*, Prologue.

que tolérer cette innovation qui n'en est plus une puisque qu'elle trouve des antécédents chez le maître de l'art dramatique.

La deuxième raison semble être de type social : le Bal et principalement le Bal de l'Opéra constitue à l'époque non seulement une mode mais un phénomène social à part entière. Il touche en effet toutes les classes sociales qui ont chacune son bal propre. Et Th. Gautier d'écrire :

*Si le théâtre est fait comme la vie humaine,
Il se peut qu'un vrai bal y cause et s'y promène,
Or donc, excusez-nous d'être de notre temps,
Nous autres qui serons des types dans cent ans¹.*

Or avancer ces arguments souligne l'inquiétude de Théophile Gautier et celle des Goncourt face à cette représentation. Analysons un à un les éléments choquants dans cette œuvre.

3.2.2.2. La scène du Bal masqué

Le public et la presse de l'époque semblent peu convaincus par les arguments historiques et sociaux de Gautier. La presse insiste sur le privilège accordé à la Comédie – Française, qui la met en dessus des bassesses que connaissent les autres salles.

En effet, la présentation du bal masqué choque moins que ce qui s'y passe : c'est l'usage de l'argot et les insultes lancées dans le visage du public qui l'indigne et la presse du lendemain prend un plaisir à énumérer les différents corps qui se sentent concernés par ces insultes. Voici le résumé de la scène tel qu'il a été présentée par ce journaliste très critique :

Est-il possible en effet d'imaginer, dites-le moi quelque chose de plus vieillot et de moins réel que le tableau du bal masqué ? Représenterez-vous à l'Opéra le couloir du premier étage, en face du foyer, c'est-à-dire le centre même du mouvement. Quelques masques à peine, avec deux ou trois curieux en habit noir, là précisément où tous les hommes en habit de ville se donnent rendez-vous et forment un groupe impénétrable. Dans le lointain, un orchestre invisible qu'on n'entend qu'à de longs intervalles et qui a l'air de psalmodier des cantiques. A un moment donné, une scène d'engueulement grossier, cynique, mais sans mouvement, sans chaleur, et

¹ *Idem.*

que les figurants écoutent d'un air stupide. Voilà tout, est-ce donc là le bal masqué que nous connaissons, et quel est ce réalisme qui n'est pas la réalité ?

La curiosité a mené à l'Opéra une grosse mère de famille au bras de son mari. Paul de Bréville, un échappé de collège, que Pierre, son frère aîné, conduit au bal masqué « pour lui apprendre à connaître les femmes, » rencontre Mme Maréchal dans les couloirs et tombe subitement amoureux d'elle, sans la connaître. Là-dessus survient le Monsieur de l'engueulement, qui insulte l'imposant domino. L'arrivée de Pierre précipite la provocation, et le rideau tombe sur l'échange des cartes de visite.

Quelle originalité ! Ne pensez-vous pas, après cela, que le temps est venu de briser les vieilles idoles, depuis Molière jusqu'à Scribe, Hugo et Dumas, pour adorer les nouveaux dieux de la littérature en vogue à l'Alcazar, à la Comédie-Française et à Ba-ta-clan ? _ « Tourneur de mâts de Cocagne en chambre ! Pédicure de régiment ! Chapelier de la rue Vivienne ! Abonné de la Revue des Deux Mondes ! Calicots en vacances ! Pacificateur de la Vendée ! Femmes séparées de vos amants ! Photographes sans ouvrage ! Athéniens de Chaillot : Ohé ! c'te tête ! etc. » L'aimable marivaudage ! Mais n'auriez-vous pas préféré le quadrille des quatre croque-morts ? La danse de ces messieurs est aussi convenable et elle est plus divertissante ; elle est surtout d'un plus vrai réalisme. sur le terrain qu'ils ont choisi eux-même, voilà les comédiens ordinaires de Sa Majesté battus par Clodoche, la Normandie, la Comète et Flageole.¹

Nous reproduisons par ailleurs cet extrait d'un autre article dans lequel le soiriste résume, en quelque sorte ce qui a révolté dans ce premier acte :

Mais on ne veut pas permettre l'exercice qu'après la chute du rideau. On entend parler argot sur la scène de Corneille, de Molière, de Racine, de Regnard, et il faut attendre l'entr'acte pour protester. On se sert comme d'une injure du plus beau titre d'un héros respecté par tous les partis, on s'efforce de livrer à la risée ce surnom de pacificateur de la Vendée décerné à Hoche, et il faut attendre l'entracte pour protester. On montre à des étrangers venus au Théâtre-Français pour étudier nos mœurs, un jeune homme qui, pendant un quart d'heure, laisse lâchement insulter à son bras, de la manière la plus ignoble, une femme qu'il aime et qu'il respecte, et il faut attendre l'entracte pour siffler, même quand la claque applaudit.²

Cette presse, qui se prétend représentative du public, se trouve donc visée par ces insultes. La présence même du couple Maréchal, même si le fait est possible dans la société d'alors, choque. Ce père de famille bourgeois et respectable qui a amené sa femme dans cet endroit pour satisfaire sa curiosité se devait au moins de rester à ses côtés. Dès lors, le processus d'identification nécessaire à la réception ne peut se faire. Le public ne trouve dans ce début de pièce que ce qui le rebute.

¹ Frédéric Béchar, « feuilleton de la Gazette de France _ la semaine dramatique », *La Gazette de France* du 11 décembre 1865

²E. -D. de Bieville, « la revue des théâtres » *Le Siècle* du 18 décembre 1865

3.2.3. Le Paris pauvre dans Germinie Lacerteux

3.2.3.1. Cette aristocratie déchue

Mademoiselle de Varandeuil constitue le personnage typique de cette aristocratie qui a supporté le passage douloureux de la Révolution et de la terreur. Elle est fortement inspirée de cette vieille tante que les Goncourt ont connue et admirée. Mais la biographie de Mlle de Varandeuil nous rappelle un autre personnage de l'œuvre dramatique des Goncourt : la Chanoinesse de *La Patrie en Danger*.

3.2.3.2. Le carnaval des petits métiers

Quel peuple est décrit dans *Germinie Lacerteux* ? Robert Ricatte fait remarquer que les Goncourt comme leurs contemporains choisissent parmi les croquis populaires qu'ils introduisent dans l'œuvre ceux qu'ils fréquentent le plus :

la curiosité bourgeoise, écrit-il semble vouloir se dépayser, s'encanailler à bon compte en s'intéressant aux métiers peu ragoûtants ou macabres, ceux du chiffonnier, du vidangeur, du garçon d'amphithéâtre ou du croque-mort, ou bien aux professions incertaines et pittoresques, du marchand de contremarques à la tireuse de cartes. Mais où sont les forgerons, les orfèvres, les peintres, tous les métiers qui, dès ce moment, font de Paris une grande ville artisanale et industrielle ?¹

L'examen de la liste des personnages de *Germinie Lacerteux* nous permet de distinguer deux groupes : d'une part Mlle de Varandeuil avec le Saint-cyrien et les sept fillettes et, d'autre part, Germinie et les gens de son monde : parmi ces derniers nous pouvons isoler : les deux hommes de la vie de la pauvre servante à savoir Jupillon et Gautruche ainsi que Mme Jupillon, les trois filles de joie : LA GRANDE ADÈLE, GLAÉ et MÉLIE, un ensemble regroupant la femme de ménage qui remplace Germinie, le portier, les créanciers et le sergent de la ville, et enfin les deux jeunes enfants (le voyou et la petite gamine).

Si le personnage de la bonne est inspiré directement de celui de Rose, modèle fidèlement suivi par les Goncourt ; les gens de son milieu sont ceux que les Goncourt ont découvert en s'installant à partir de janvier 1850 au 43 de la rue Saint-Georges. Le jeune Jupillon serait inspiré de celui qui était le vrai premier amant de Rose.

¹ Robert RICATTE, (1953), *op.cit.*, p. 285.

Mais contrairement à Zola, par exemple, le peuple est présent dans l'œuvre des Goncourt sous la forme d'une silhouette, ses traits caractéristiques sont signalés par un geste. Comme si ils étaient dessinés par Gavarni, les croquis du premier chapitre de *Manette Salomon* et du chapitre des fortifications dans *Germinie Lacerteux* ne constituent pas des portraits mais des traits de caractères. « ces croquis ont un seul trait, note Ricatte, un seul geste, celui-là même qu'il faut, et que seul pouvait voir un oeil exercé »¹.

3.2.3.3. L'hôpital

La scène du défilé des créanciers au seuil de Germinie hospitalisée constitue un des moments les plus « douloureux » du théâtre naturaliste. Les Goncourt semblent néanmoins, avoir évité à leur public un passage encore plus poignant. Dans une note du *Journal* datée du 23 octobre 1864, les Goncourt écrivent :

« Je retire ceci, comme trop vrai, de mon manuscrit de Germinie Lacerteux, lors de ses couches à la bourbe.

" Auprès de la cheminée, deux jeunes élèves sages-femmes causaient à demi-voix. Germinie écouta et, bientôt, avec l'acuité de sens des malades, entendit tout. L'une des élèves disait à l'autre :

" cette malheureuse naine ! Sais-tu de qui elle était grosse? De l'hercule de la baraque, où on la montrait ! Juge...

" nous étions là toutes dans l'amphithéâtre. Il y avait un monde fou, tous les étudiants... On avait bouché le jour des fenêtres. C'était éclairé par un réflecteur, pour mieux voir... Il y avait des matelas posés en largeur sur la table de l'amphithéâtre : ça faisait une grande place, sur laquelle le réflecteur donnait... Auprès, il y avait une table et tous les instruments de la chirurgie. Et puis, à côté, de grandes terrines avec des éponges, grosses comme la tête...

M. Dubois est entré, avec tout son état-major. Il était tout chose, M. Dubois... alors, on apporte un paquet, comme un vrai paquet de linge, qu'on pose sur les matelas : c'était la naine. Ah, c'était affreux ! Figure-toi une vilaine tête d'homme, sur un gros corps tout blanc : ça avait l'air de ces grosses araignées, tu sais, d'automne...

M. Dubois l'a un peu exhortée. Elle n'avait pas l'air de comprendre... Puis il a tiré de sa poche deux ou trois morceaux de sucre, qu'il a posés à côté d'elle, sur le matelas.

" alors, on a jeté une serviette sur sa tête, pour qu'elle ne se voie pas, pendant que deux internes lui tenaient les bras et lui parlaient... M. Dubois a pris un scalpel, il lui a fait, comme ça, une raie sur tout le ventre, du nombril en bas... la peau tendue s'est divisée. On a vu les aponévroses bleues, comme chez les lapins qu'on dépiaute. Il a donné un second coup, qui a coupé les muscles. Le ventre est devenu tout rouge... Un troisième... Alors, ma chère, je ne lui ai plus vu les mains, à M.

¹ *Idem.*

Dubois. Il farfouillait là-dedans... Il a retiré l'enfant. Et puis... Ah ! tiens, c'était plus horrible que tout, j'ai fermé les yeux ! on lui a mis les grosses éponges : elles entraient toutes, on ne les voyait plus !... Et puis, quand on les retirait, c'était comme un poisson qu'on vide... Un trou, ma chère !

" Enfin, on l'a recousue, on a noué tout ça avec du fil et des épingles... Ça ne fait rien, je t'assure que je vivrais cent ans, je n'oublierais pas ce que c'est qu'une opération césarienne !

- et comment va-t-elle, cette pauvre femme, ce soir ? demanda l'autre.

- Pas mal... Mais tu verras, elle n'aura pas plus de chance que les autres... Dans deux ou trois jours, le tétanos va la prendre. On lui desserrera les dents avec un couteau pour commencer, et puis il faudra les lui casser, pour la faire boire. »¹

3.2.3.4. Le bal de la Boule- Noire

Paris est un espace mais aussi un milieu. Et les personnages sont tous définis par rapport à leur encrage géographique. Il sont agis par leur milieu. C'est le propre du héros naturaliste et les Goncourt tentent au détriment des critiques de l'époque de mettre en scène cette interaction entre l'être et son milieu.

Une étude des personnages peut être calquée sur cette étude des lieux. Elle permettrait d'établir une sorte de carte de déplacement, et par là même de supposer des liens entre, par exemple Blanche et Mlle de Varandeuil

¹ Le 23 octobre 1864, *Journal*, Tome 2, Page 94.

4. Réception du théâtre goncourtien

Le dernier volet de cette approche du texte concerne des éléments qui lui sont externes à savoir la réception immédiate et tardive du théâtre des Goncourt.

Nous avons avancé plus haut que l'œuvre dramatique des Goncourt a souffert plus que le reste de leur production littéraire de l'oubli. Nous tenterons dans ce chapitre d'utiliser les différentes ressources informatiques disponibles pour établir un bilan de la réception du théâtre des Goncourt.

Ce travail sur la réception se justifie encore plus par le projet d'édition critique que nous tentons dans ce travail. Replacer l'œuvre dans son contexte littéraire, artistique, social et culturel, examiner les conditions de production et de réception et établir une histoire des lectures de cette œuvre doivent constituer les éléments clés d'une édition électronique.

Pour ce, et principalement pour saisir la particularité de l'œuvre dramatique qui est à la fois texte (donc édition) et représentation (donc mise en scène et spectacle), l'utilisation de toute approche critique déplaçant l'objet d'étude du texte et de l'auteur vers le lecteur –spectateur peut se justifier aisément.

Dans un article consacré aux « Fondements d'une histoire institutionnelle de l'Histoire littéraire »¹, Jacques Michon constate l'intérêt récent accordé à la production et à la diffusion du livre et en définit comme cause « un changement de point de vue et d'objet, le remplacement de l'étude de la littérature et de l'œuvre par l'analyse du discours » qui ont, selon lui « ouvert la voie à une remise en cause des anciens classements, à une révision des genres et de leur hiérarchie. On a donné à des œuvres dites

¹ L'article est la transcription d'une communication prononcée dans le cadre d'un colloque consacré à la recherche littéraire et axé sur la littérature québécoise ; l'auteur évoque principalement l'apport d'une analyse de l'édition en tant qu'institution littéraire

mineurs, à la paralittérature et aux discours sociaux pris dans leur ensemble une valeur et une fonction qui mettaient en perspective ou en crise le corps littéraire lui-même »¹

Nous commencerons cette étude par une présentation des différentes composantes de la réception de l'œuvre littéraire ainsi que les outils que nous avons utilisés pour réaliser cette enquête, nous analyserons par la suite l'accueil immédiat réservé à l'œuvre et nous finirons par une histoire des lectures du théâtre goncourtien.

4.1. Approche théorique et méthodique

4.1.1. L'esthétique de la réception

Nous ne pouvons introduire un chapitre consacré à l'histoire littéraire, sans nommer Gustave Lanson. Celui-ci nous a appris à chercher « dans toute œuvre littéraire un phénomène social ». Les notions d'horizon d'attente, de réception de l'œuvre littéraire et de sociologie de la lecture émanent toutes de cette conception.

Mais avant de citer les théories qui se revendiquent de la réception nous proposons de citer trois noms qui nous semblent constituer les pères de toute approche de la réception :

- Aristote : dans sa *Poétique* et dans sa *Rhétorique*, fait de l'œuvre d'art une *mimésis*, une imitation du réel (n'est-ce pas l'une des questions clés de la sociologie de la littérature) qui s'adresse au lecteur en essayant de le toucher, par la *catharsis* ou par la rhétorique qui vise à le persuader (et donc à changer son comportement). Cette « esthétique de l'effet, selon Harald WEINRICH reste la pensée dominante jusqu'au XVIII^{ème} siècle.
- Paul Valéry oppose au mythe romantique de l'inspiration une thèse selon laquelle « On reconnaît le poète à ce simple fait... qu'il change le lecteur en « inspiré »²

¹ Jacques MICHON, « Fondements d'une histoire institutionnelle de l'histoire littéraire », dans *La Recherche littéraire, objets et méthodes*, Claude DUCHET et Stéphane VACHON, coll. « Théorie et littérature », 1993, p. 53.

² Paul VALÉRY dans « Poésie et pensée abstraite, in Œuvres, Paris, éd. J. Hythier, 1960, (bibliothèque de la Pléiade) Tome 1, p. 1323 (cité par Harold WEINRICH dans *linguistique et lectures littéraires*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1989, p. 43.

- Jean Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* montre que la création ne relève qu'en partie de l'écrivain et que le lecteur est le deuxième créateur de l'œuvre. C'est à lui, parce qu'il est rarement isolé comme l'est l'auteur de porter tout son sens à l'œuvre littéraire. Harold WEINRICH souligne d'ailleurs que Sartre a mis dans cet essai les jalons d'une « histoire littéraire du lecteur »¹.

Les théoriciens de la réception, et principalement Jauss instaurent la notion de lecture esthétiquement médiatisée. Donc d'un « véritable lecteur », un lecteur « illuminé » -dirons-nous- qui dispose d'un minimum de connaissances et de sensibilité. Celui-ci peut justement être défini et cerné par les outils disponibles. Au-delà du lecteur ou spectateur « grand public », il peut être, dans le cas précis de notre corpus réduit à une série de familles de lecteurs spectateurs facilement identifiables. L'histoire littéraire, la sociologie de la littérature, la socio-critique et les théories de la réception nous ont fourni une panoplie d'outils qui nous permettent de définir ce lectorat ou cette audience. Les Goncourt nous ont offert plusieurs ressources ; notre édition tente de compléter et de construire le sens d'une lecture des lectures du théâtre des Goncourt à travers le croisement de ces données.

4.1.1.1. Les institutions littéraires

Alain Viala définit les institutions littéraires comme l'ensemble « des instances qui élèvent des pratiques du rang d'usages à celui de valeurs par un effet de pérennisation (et qui, ce faisant, s'érigent elles-mêmes en autorités), et les valeurs ainsi établies »². Jugeant l'expression trop vague, Viala préfère classer ces institutions en trois catégories:

- **Les institutions littéraires**, ou « institutions génériques », l'inscription d'une œuvre dans un genre particulier et le respect de son code étant le premier cadre de la reconnaissance ou non d'une œuvre artistique en tant que telle.
- **Les institutions de la vie littéraire** : sous lesquelles on classe « les académies et les cercles littéraires, les concours de littérature et les prix qui les accompagnent,

¹ WEINRRICH, *op cit*, p. 44

² Alain VIALA, « L'Histoire des institutions littéraires » in *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, BEHAR et FAYOLLE, (éd.), Paris, Armand Colin, 1990, p. 120

les lois et coutumes régissant la propriété littéraire et l'édition, le mécénat, la censure. »¹

- **Les institutions supralittéraires** : il s'agit des « instances sociales à l'autorité communément reconnue et qui incluent « du littéraire » parmi d'autres objets et disciplines, qui sont des agents actifs dans les pratiques littéraires sans que pour autant celles-ci constituent leur objet principal, encore moins leur raison sociale »²

Par ailleurs, Alain Viala considère comme objet empirique de l'histoire littéraire « la collection des textes exposés dans les panthéons scolaires et éditoriaux et conservés par la mémoire des bibliothèques ». C'est donc l'ensemble des textes et les relations qu'ils entretiennent avec « les situations d'énonciation, les effets des significations collectives qui s'y jouent, et les processus qui les qualifient et les hiérarchisent comme littéraires et non littéraires »³

De cette définition, nous retenons trois premières familles d'institution : l'école, l'édition et la bibliothèque

- **L'école** : Le texte et son auteur acquièrent une première légitimité quand ils sont inscrits dans les programmes scolaires, que l'auteur soit cité dans une anthologie ou que son texte soit intégré à un manuel scolaire constituent une première reconnaissance : l'institution scolaire le considère ainsi à la fois comme représentatif d'un courant, d'une époque, d'un genre ou d'un style d'écriture, mais aussi comme ayant une certaine acceptabilité au niveau moral et littéraire, les deux niveaux étant à peu près d'importance égale quand il s'agit de manuels officiels destinés à un public jeune dans un milieu institutionnel. Dans ce cadre, l'école constitue l'un des trois destinataires de l'histoire littéraire en tant que produit. Celle-ci peut être écrite pour le public scolaire des collèges et lycées ou « pour l'homme cultivé et elle constitue ainsi une partie du savoir encyclopédique qui

¹ *Idem*, p. 121

² *Idem*, p. 122

³ *Idem*, p.118

lui est proposé » ; elle peut constituer enfin « d'érudits ouvrages de spécialistes grâce auxquels s'affinent et se précisent nos connaissances »¹

- **L'édition**: Depuis le XIX^{ème} siècle l'édition constitue la pierre angulaire de l'activité littéraire, qu'une œuvre trouve éditeur constitue la première garantie de sa viabilité, le nom de cet éditeur, le nombre d'éditions et plus tard le nombre de rééditions, les collections et les circuits de distribution forment l'objet principal de la bibliométrie. Cette science permet d'étudier le destin d'un écrit de manière chronologique et quantitative.
- **La bibliothèque** : Que met-on dans une bibliothèque ? Et quels livres pour quelles bibliothèques ? Les critères de choix du bibliothécaire est une spécialité à part, mais il est indéniable qu'un livre sélectionné dans les rayonnages d'une bibliothèque est déjà sacré par une autorité.

Ces institutions sont « normatives par leur nature même » et constituent des « lieux de pouvoir », c'est à eux qu'incombent la responsabilité et l'autorité de sacrer ou de disqualifier une œuvre, un auteur ou une pratique artistique.

- **Le Théâtre** : Aux trois institutions déjà citées, nous devons ajouter le théâtre. Le genre étant défini comme composante de premier degré des institutions, il impose à la lecture de l'œuvre ses propres codes. La production théâtrale, comme toute production artistique et encore plus que la production littéraire tient compte du poids des institutions. Anne Ubersfeld dans son plaidoyer de la primauté de la représentation déclare : « La représentation est antérieure au texte (...) parce que le texte ne peut pas être écrit autrement qu'à l'intérieur d'un système précis de représentation. (...) Il y a un prétexte et un génio-texte »². Le théâtre en tant qu'espace social impose ainsi lourdement sa censure et ses règles.

Par ailleurs, ces institutions et l'importance qu'ils requièrent sont variables d'une société et d'une époque à l'autre. Pour analyser le traitement réservé à une œuvre littéraire dans ces institutions, il est primordial de se positionner dans son époque de pro-

¹ BEHAR et FAYOLLE (1990), *op. cit.* p. 6

² Louise VIGEANT : « A l'école du spectateur : entretien avec Anne Ubersfeld », *Jeu : revue de théâtre* [en ligne] 1983, n° 27, (2) 1983, p.42. Disponible sur <<http://id.erudit.org/iderudit/28317ac>> (consulté le 20 juillet 2012.)

duction et d'en définir les institutions littéraires (pour les Goncourt, la seconde moitié du Dix-neuvième siècle).

4.1.1.2. *L'horizon d'attente*

Ainsi, faire une histoire des lectures des Goncourt et de leur théâtre nécessite une approche diachronique et donc un remplacement de l'œuvre dans différentes sphères institutionnelles. Enfin, la particularité de l'œuvre théâtrale constitue une difficulté supplémentaire dans la mesure où l'on doit traiter parallèlement l'histoire de sa représentation et de son édition. Notre approche consiste donc à *définir* les différents « horizons d'attente » de ce corpus mais aussi d'analyser la manière avec laquelle s'effectue « la fusion des horizons »¹.

Il est à noter qu'en nous plaçant tout de suite dans la terminologie de Jauss, nous nous trouvons obligés d'éliminer au moins trois notions clé de l'esthétique de la réception. Nous nous permettons néanmoins, dans un chapitre consacré à la théorie, de les définir.

A la notion de *champ littéraire*, précédemment définie et chère à Bourdieu, mais très fortement marquée par l'idéologie marxiste et la sociologie de la littérature telles que définie par Goldmann, nous préférons nous attarder à ce niveau de l'analyse sur le concept de *tribu* utilisé par Dominique Maingueneau et s'insérant dans la même approche. En effet, dans son ouvrage *Le contexte de l'œuvre littéraire*, il note que « l'œuvre littéraire ne surgit pas dans « la » société saisie comme un tout mais à travers les tensions du champ proprement littéraire. L'œuvre ne se constitue qu'en impliquant les rites, les normes, les rapports de force des institutions littéraires. Elle ne peut dire quelque chose du monde qu'en inscrivant le fonctionnement du lieu qui l'a rendu possible, qu'en mettant en jeu dans son énonciation les problèmes que pose l'inscription sociale de sa propre énonciation »².

Selon Dominique Maingueneau, « l'énonciation littéraire se constitue en traversant divers domaines : domaine d'élaboration (lecture, discussions...), domaine de ré-

¹ Hans-Robert JAUSS, *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978

² *Idem*, p. 30

daction, domaine de prédiffusion, domaine de publication. Mais ces domaines ne sont pas disposés en séquences, ils forment un dispositif dont les éléments sont solidaires. Le type d'élaboration contraint le type de rédaction, de rediffusion ou de publication ; en retour, le type de publication oriente par anticipation toute l'activité ultérieure »¹.

Cette approche met en évidence le caractère complexe du champ littéraire ; l'auteur et encore moins le lecteur ou le critique est loin de pouvoir *doser* le poids de chacune des composantes de ce champ ; si *les milieux littéraires* sont des lieux, ils n'ont pas de frontières.

L'ouvrage de Jauss, *Pour une esthétique de la réception* ainsi que les études placées sous cette école proposent une classification des différents horizons d'attente et semblent appropriés à mettre en évidence à la fois les particularités de chaque horizon et les conséquences des *fusions des horizons* sur la lecture de l'œuvre et sa compréhension et sur l'évaluation de sa *littéarité* et de sa *modernité*. Ces horizons sont les suivants :

- **Horizon d'attente sociale.** Il est différent de l'horizon d'attente littéraire ; dans une approche qui vise à l'interprétation de la lecture, il est important de le définir comme « la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception »². Cette définition se justifie encore plus dans le cas de l'œuvre théâtrale.

De cette notion émane une seconde inventée par Jauss, celle d'*habitus* ; il s'agit de l'ensemble des modèles qui ont « pour effet de provoquer des attentes qui se fixent en normes sociales » ou plus simplement « la tradition à laquelle il est rattaché inconsciemment »³.

- **Horizon d'attente littéraire.** Tout auteur est avant tout lecteur. Tout acte de création émane d'une insatisfaction. L'auteur-lecteur ne trouve pas de réponse ou n'est pas satisfait des différentes réponses fournies par les œuvres antérieures et il

¹ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993, p.32

² Hans Robert JAUSS, Postface à De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe dans JAUSS, *Pour une Esthétique de la réception* (1975) *op. cit.*, p.259

³ Manon BRUNET, « Pour une esthétique de la production de la réception », dans *Etudes françaises*, vol 19, n°3, 1983, p. 65-82 document numérique consulté le 26 juin 2012 sur <http://id.erudit.org/iderudit/036803ar>. p. 74

devient, en écrivant la sienne « récepteur actif » selon l'expérience de Jauss. L'examen de l'horizon d'attente littéraire a comme point de départ la notion de question et de réponse développée par l'auteur de *De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe*. Elle adopte comme matériau principal l'œuvre dans sa dimension textuelle et tente d'y trouver les « significations virtuelles »

4.1.1.3. Décadence, modernité et littéarité de l'œuvre d'art

En produisant une œuvre d'art, tout artiste se positionne par rapport à la production existante et similaire. Sa production et l'accueil réservé à son œuvre visent à placer celle-ci par rapport à la fois :

- **A sa conformité** aux jalons du genre auquel elle appartient. Ce qui implique forcément une prise en considération d'autres institutions telles que le courant littéraire, la thématique, etc. Le lecteur ou le spectateur ne « va vers » une œuvre que s'il arrive à la positionner par rapport à cette appartenance institutionnelle.
- **A sa particularité** par rapport aux œuvres qui lui sont contemporaines et avec lesquelles elle a des points communs. Qu'elle soit appelée originalité, modernité, décadence ou littéarité ; qu'elle soit définie de manière objective (selon des critères bien définis telles que, par exemple, les règles de métrique pour la poésie ou la règle des trois unités pour le théâtre) ou subjective (le lecteur aime ou n'aime pas), cette particularité de l'œuvre d'art relève de ce que Jauss appelle « l'écart esthétique ».

L'écart esthétique est défini par Jauss comme : « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience »¹.

¹ Jauss(1978), *op.cit.*, p. 47

4.1.2. Les outils utilisés

Nous avons tenté ainsi d'examiner les différentes données relevant de l'histoire littéraire pour établir un bilan de ce qui a constitué l'univers de production et de réception du théâtre goncourtien.

Si les documents théoriques sont particulièrement riches et abondants dans le domaine, ils ne nous semblent traiter que rarement de la spécificité du texte théâtral. En effet, le théâtre étant à la fois texte, donc produit littéraire et représentation, donc fait social et artistique, il requiert un traitement particulier.

Les conditions d'édition du théâtre goncourtien montrent d'ailleurs cette complexité : quand Edmond écrit dans la préface de *la Patrie en Danger*, « Obligé de reconnaître que le brutal aphorisme a du vrai pour aujourd'hui comme il en avait pour hier, et que la république n'a pas encore beaucoup fait pour la régénération du goût public, je me résigne, à peu près de la même manière qu'on se suicide, à imprimer cette pièce, un peu consolé cependant par un pressentiment vague, qui me dit qu'un jour, un jour que nous devons tous espérer, cette œuvre mort-née sera jugée digne d'être la voix par laquelle un théâtre national fouettera le patriotisme de la France »¹, il distingue l'objectif idéal d'une écriture dramatique : trouver un théâtre et plaire à un public de spectateurs d'une solution de fixation de l'œuvre : son édition. Nous ne pouvons donc examiner la réception du théâtre des Goncourt que sous cette double vision.

La presse de l'époque et la correspondance ainsi que les échos relevés dans le *Journal* permettraient de sonder le premier aspect tandis qu'un travail bibliométrique tenterait de répondre aux questions relatives au devenir de l'œuvre en tant qu'objet éditorial.

Mais nous ne pouvons explorer ces deux volets avant d'analyser l'ambiance dans laquelle étaient produites et parues ces œuvres. Pour ceci, la Banque de Données d'histoire littéraire (appelée BDHL) nous semble être un outil incontournable.

¹ *La Patrie en Danger* (dans *THEATRE*, p. 152)

Pour examiner la question de la réception de notre corpus, nous avons utilisé trois produits pour répondre à trois questions.

La première est : comparé aux textes et auteurs contemporains, quelle place occupe le théâtre goncourtien dans l'histoire littéraire ? La base de données textuelles FRANTEXT et La banque de données factuelles la BDHL nous fourniraient des éléments de réponse que nous tenterons d'analyser. La chronologie que nous avons élaborée serait un outil complémentaire dont se servirait tout chercheur pour mettre chacun des moments clés de la carrière dramatique des Goncourt dans son contexte.

La seconde est comment se distribuent dans le temps l'édition, la réédition ou les ouvrages critiques concernant les Goncourt ? et quelle part occupe le théâtre dans cet ensemble ? L'examen des bibliographies disponibles et l'utilisation de la base de données bibliographique des Goncourt que nous avons réalisée nous donnerait une réponse chiffrée que nous intégrerons à cette étude.

La troisième question porte sur la réception immédiate de l'œuvre des Goncourt à travers la presse de l'époque et le dépouillement des différentes bases de données textuelles. Le cédérom serait un auxiliaire permettant la confrontation de tout ce qui a été dit sur ces pièces.

4.1.2.1. *La Bibliographie*

« La bibliométrie désigne l'ensemble des méthodes et des résultats statistiques qui permettent une analyse quantitative du livre, que celui-ci soit considéré comme un produit, issu d'un processus créateur ou éditorial, ou comme un objet de consommation. Plus précisément, les données chiffrées portent soit sur le nombre d'éditions (titres), soit sur le nombre d'unités matérielles (exemplaires) »¹

Pourquoi faire de la bibliométrie littéraire ? Alain VAILLANT, dans un article intitulé « L'Un et le multiple : éléments de bibliométrie littéraire » tente de répondre à cette question en énumérant plusieurs raisons :

¹ Alain VAILLANT, « L'Un et le multiple : éléments de bibliométrie littéraire », dans *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, H. BEHAR et R. Fayolle éd., Paris, Armand Colin, . 1990, p. 81.

La première est relative à la société dans laquelle nous évoluons. Partant du principe que tout métier cherche un public, qu'aujourd'hui « la vitalité d'une pratique culturelle est directement liée à son aptitude à susciter des productions marchandes », et que notre conception des arts et des lettres est fortement liée à la notion de patrimoine, on ne peut que comprendre l'explosion en nombre d'éditions à notre époque.

« La bibliométrie mesure des quantités dans le temps, et offre un instrument très précieux en matière de périodisation ». Le fait littéraire ne peut s'assimiler à n'importe quel événement culturel ; il est au moins depuis le Romantisme, un acte de publication, et son histoire appartient, d'abord à l'histoire publique d'une communauté sociale donnée, décelable par les traces temporelles laissées par l'édition des œuvres.

4.1.2.1.1. Les ressources bibliographiques disponibles

Dans ce cadre, cette approche quantitative ne fait que compléter d'autres approches plus traditionnelles telles que l'histoire des idées et l'histoire sociale.

Pour chiffrer la bibliographie des Goncourt, nous disposons de plusieurs outils.

- La BNF, constitue le catalogue « officiel » qui prend en compte le dépôt légal, donc, tous les documents émis au dépôt légal en France. Les fonctions de filtres permettent, de manière moins intuitive de distinguer et de classer les références bibliographiques (langue, pays, type de support...)
- Le catalogue SUDOC : lors d'une recherche bibliographique effectuée dans le catalogue en ligne, le chercheur se voit proposé une fonction appelée « analyse du lot », où l'on peut effectuer différents tris permettant de classer les documents en fonction de la date, de la langue ou du pays d'édition.
- Les catalogues des libraires peuvent proposer une source d'informations précieuses. Mais il s'agit d'outils principalement destinés aux professionnels. L'accès à ces bases de données est particulièrement utile lors de travaux de statistiques bibliométriques.
- La base textuelle du CNRS : FRANTEXT permet différentes classifications du corpus de travail et des occurrences dans les textes. Or, dans le cas des Goncourt, les textes étant peu nombreux, ceux-ci ne peuvent être utilisés que comme res-

sources textuelles où l'on « parle des Goncourt », de leurs œuvres ou de leurs thématiques et non comme ressources de bibliométrie.

- Le Site de la Société des amis des frères Goncourt propose une classification des ressources bibliographiques en période, ce qui permet d'offrir, en premier lieu une périodisation de l'édition et de la critique goncourtienne, et de visualiser facilement les écarts entre ces périodes.
- L'examen des différents numéros des Cahiers Goncourt, permet, enfin, de suivre, annuellement, l'état de la recherche à propos des Goncourt. Ce site, s'il permet de repérer facilement les centres d'intérêt et l'évolution de la recherche autour des Goncourt, s'apprête difficilement à une analyse chiffrée.

Ces outils permettent donc une appréciation facile de l'état de l'édition et de la recherche goncourtienne. Leur manipulation conjointe autorise une vision à la fois globale et détaillée de ce champ de recherche. Mais la manipulation de ces données ne peut pas s'apprêter facilement à une analyse statistique. Or, l'analyse chiffrée ne peut être considérée comme objectif en elle-même mais comme un outil. Si nous nous forçons donc à transformer ces données en tableaux et graphiques c'est pour qu'elles soient la base d'une étude comparative avec d'autres données chiffrées. Par ailleurs, la manipulation de ces données en tant que chiffres et statistiques nécessite la prise en considération de ses limites et l'établissement de repères. Comment peut-on dire que le nombre de thèses consacrées aux Goncourt a augmenté pendant les deux dernières décennies parallèlement à la multiplication des rééditions de leurs œuvres sans rapporter ce phénomène au nombre de thèses en général. Comment savoir si ce sont les Goncourt qui attirent l'attention des critiques contemporains ou le Naturalisme en général ?

En effet, l'avantage majeur d'une telle approche est d'éliminer tout constat intuitif erroné puisqu'elle est censée être objective et relative à une classification globale des données bibliométriques.

4.1.2.1.2. La bibliographie des Goncourt

En établissant une bibliographie de notre auteur, nous n'avons fait qu'obéir à une vieille tradition académique qui veut que chaque travail de recherche dans un domaine soit l'occasion de mettre à jour « tout » ce qui a trait à la question traitée. Nous

avons signalé plus haut le rôle que jouent, à titre d'exemple, les *Cahiers Goncourt*, et les sites goncourtiens dans cette mise à jour de l'actualité goncourtienne.

Notre édition, prévue rappelons-le, pour être mise en ligne, propose une base de données bibliographique des Goncourt. Celle-ci a servi à saisir toutes les données bibliographiques de Goncourt en les indexant et en les classant. Ainsi, on pourrait en extraire des données cibles « par exemple : quelles sont les œuvres publiées par les Goncourt entre 1850 et 1870 ? quelles sont les différentes éditions de *Germinie Lacerteux*). Elle peut –comme tout catalogue numérisé d'une bibliothèque – croiser des données relatives à l'œuvre (quelles sont les différentes éditions Charpentier des œuvres de Goncourt ?) Mais à la différence d'un catalogue de bibliothèque généraliste, la bibliographie des Goncourt permet d'effectuer des recherches ciblées et de les exploiter statistiquement. Il s'agit enfin d'une base de données ouverte qui peut référencer, au fur et à mesure de leur parution, toute publication future.

4.1.2.2. L'Histoire littéraire

Pour placer les Goncourt dramaturges dans l'histoire littéraire, nous disposons d'une base de données factuelle : la BDHL propose de chercher des informations relatives aux auteurs et aux œuvres de la littérature française. Elle en fournit des données relatives, du côté de l'auteur aux dates de naissance de décès, de publications de première œuvre, de lieux de naissance et de décès, de profession exercée et au courant littéraire auxquels il aurait adhéré. Quant aux œuvres, elles sont répertoriées en fonction du genre, de la date de publication, de l'éditeur, et des thèmes qui y sont traités. La BDHL permet de croiser ces données pour établir une carte d'identité de l'œuvre ou de l'auteur qui prenne en considération toutes ces données. Elle permet aussi de créer autour de l'œuvre un matériau comparatif largement exploitable

4.1.2.2.1. Les éditeurs des Goncourt

Le premier éditeur des Goncourt, au niveau chronologique est la maison Dentu c'est vers cet éditeur que les jeunes Goncourt se dirigent pour éditer leurs premières œuvres tout genre confondu. Le *Journal* témoigne de la sympathie des Goncourt vers

cet éditeur.¹ Le premier éditeur, sur le plan quantitatif est Charpentier, le nombre d'occurrences de cet éditeur est de loin le plus important dans le *Journal*. Charpentier est l'éditeur des romans goncourtiens depuis 1864. Il est aussi le ré-éditeur de l'œuvre des Goncourt et précisément d'Edmond de Goncourt. Le troisième nom d'éditeur apparaissant dans la bibliographie est celui de Lemerre. Celui-ci a entamé depuis 1875 une réédition des romans des Goncourt (en parallèle avec Charpentier). Un examen de la réception de l'œuvre goncourtienne doit exploiter ces données tout en la comparant avec les différentes relations entre les éditeurs et les écrivains de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Nous nous limiterons, ici, à l'œuvre théâtrale.

Pour répondre à la question : qui sont les éditeurs des Goncourt ? la BDHL ne constitue pas la source principale puisqu'elle ne couvre qu'une partie de l'œuvre goncourtienne. Seul un examen détaillé de la bibliographie peut répondre, dans le détail, à cette question. Néanmoins, la BDHL est utile (et indispensable) pour mettre dans son contexte cette information. En effet, elle nous permet de vérifier au moins deux informations :

La place occupée par ces trois éditeurs est-elle une particularité goncourtienne ? Une réponse rapide peut être avancée : Charpentier est l'« Editeur » des Naturalistes comme Antoine est leur metteur en scène. L'affirmation serait d'autant plus justifiée que Robert Ricatte dans son index du *Journal*, présente Charpentier comme « le grand éditeur des écrivains naturalistes »²

Charpentier est en fait l'éditeur de Zola (14 de ses œuvres dans la BDHL sont édités chez lui) contre 2 sur 7 pour Daudet, 3 sur 4 de Paul Alexis.

La seconde question est de savoir si Charpentier est l'éditeur de l'œuvre dramatique des Naturalistes. La réponse vient ferme de la BDHL : La seule œuvre théâtrale éditée par Charpentier entre 1850 et 1899 est *Le Candidat* de Flaubert. Cet éditeur ne semble pas convaincu par le génie dramatique de Zola, des Goncourt ou de Daudet et encore moins par Paul Alexis ou Becque ou Scribe. Ce « mépris » du théâtre s'étend au-

¹ Voir dans le cédérom la fiche : les éditeurs des Goncourt

² Robert Ricatte, *Journal*, Tome 3, p. 1342

delà de l'époque naturaliste et le nom de Charpentier est rarement associé aux éditions des textes dramatiques.

4.1.2.2.2. Le théâtre des Goncourt dans les histoires littéraires

En 1909, Adolphe THALASSO leur consacre visiblement très peu de place dans son *Théâtre libre, essai critique, historique et documentaire* ; s'il cite cinq de leurs pièces parmi celles jouées au Théâtre-libre tout en mentionnant le nom des Goncourt parmi les auteurs, il omet de les nommer dans sa table des matières. Ils n'y figurent ni à côté de Scribe, Augier, Dumas fils parmi les dramaturges de « la vie par le mouvement », ni parmi les précurseurs du côté de Zola et Becque, ni enfin parmi les maîtres du Théâtre-libre où la liste des auteurs français atteint neuf noms (Jean Julien, Gaston Salandri, Henry Céard, Georges Ancy, Léon Hennique, François de Curel, Georges Courteline, Eugène Brieux et Oscar Méténier). Nous les trouvons par contre dans un chapitre consacré à l'école naturaliste, *Henriette Maréchal* est alors citée parmi les « rares tentatives d'affranchissement essayées depuis Musset et réprimées aussitôt ». L'auteur écrit :

Henriette Maréchal tombe, en 1865, à la Comédie-Française, sous la cabale organisée par Georges Cavalié, surnommé « Pipe-en-bois ». Sans être bonne, la pièce regorgeait d'audaces et ne méritait, certes, pas le sort que lui avaient dévolu les ennemis de la Princesse Mathilde. L'acte du bal de l'Opéra grouillait de vie et les frères Goncourt n'avaient pas craint d'oser des hardiesses aristophanesques de dialogue et de langage, inconnues jusqu'à eux. Le coup de pistolet final, sacrifiant la fille innocente à la mère coupable, avait surpris, n'étant pas préparé, mais dénotait chez les auteurs la volonté de secouer un joug qui leur pesait. Deux indications précieuses à recueillir.¹

Une grande partie de ce chapitre leur est consacrée et l'auteur conclure que « *L'idéal entrevu par Balzac et Stendhal, poursuivi par Flaubert et les frères Goncourt, reçoit enfin une consécration populaire et définitive par Emile Zola, Alphonse Daudet et la phalange des romanciers naturalistes* »². Soulignons encore une fois que dans cette liste, les noms des Goncourt, Stendhal et Flaubert ne figurent pas dans la liste des maîtres ou des précurseurs.

¹ Adolphe THALASSO, *Le Théâtre libre*, Mercure de France, 1909, 301 p. p.38

² *Idem*, p. 39

Louis Petit de JULLEVILLE, auteur d'une *Histoire de la langue et de la littérature française, des origines à 1900*¹ et publiée en 1896, consacre un volume de plus de 900 pages à la littérature de la période « contemporaine » (1850-1900). Un chapitre d'une soixantaine de pages est consacré au théâtre et le nom des Goncourt y est absent (aussi bien que celui de Zola et Daudet d'ailleurs). Il s'agit là, nous l'avons déjà montré, d'une absence courante et peu significative. Mais ce qui est curieux, c'est que dans le chapitre consacré au roman, le nom des auteurs de Germinie Lacerteux est classé non avec Zola, Maupassant et Huysmans auteurs naturalistes, mais parmi les écrivains impressionnistes à côté d'Alphonse Daudet et de Pierre Loti ; l'historien de la littérature leur consacre un traitement de faveur et n'hésite pas à expliquer la particularité de sa classification en allant jusqu'à contester leur naturalisme : « Leur naturalisme, dit-il, si naturalisme il y a, s'en tient le plus souvent à la peinture des accessoires : nous y retrouvons les collectionneurs de bibelots et les amateurs de bric-à-brac. (...) ainsi, pour la réalité contemporaine : ils la reproduisent surtout par ce qu'elle a de pittoresque, et, d'ordinaire, n'en rendent que la figure extérieure ». A cette désignation, il préfère celle de « modernistes » : « ce qui, dans leurs œuvres, est surtout moderne, précise-t-il, [c'est] de la mise en scène, du mouvement, de la couleur »

Par ailleurs, l'examen d'un ouvrage récent consacré au *Théâtre en France de 1870 à 1914*², et donc couvrant largement la période de la production dramatique des œuvres des Goncourt nous permet de voir la position de ces deux dramaturges dans l'histoire littéraire. Dans cet ouvrage de 323 pages (nous avons exclu les annexes et les index, le nom des Goncourt est cité 13 fois, dont 7 occurrences dans les notes de bas de pages. 5 citations font référence au *Journal* et empruntent aux Goncourt leur témoignage sur la production théâtrale de l'époque, à 3 reprises, les deux frères sont évoqués par rapport à d'autres personnages (Antoine, Clemenceau). Nous nous attarderons volontiers sur deux occurrences qui nous semblent révélatrices : La première apparaît au chapitre IV consacré au traitement dans le théâtre des problèmes de la société. A propos de ce genre de théâtre, l'auteur déclare :

¹Louis Petit de JULLEVILLE, (éd.) *Histoire de la langue et de la littérature française, des origines à 1900*, Tome 8, Paris, Armand Colin, 1899, p. 184

² Michel AUTRAND, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Champion, 2006, coll « Dictionnaires et références, série Histoire du théâtre français », 367 p.

Il avait connu, notamment avec les frères Goncourt, des débuts contestés. Plus sensibles que beaucoup à la « maladie incurable » (Journal du 31 mars 1861) du théâtre traditionnel, les frères Goncourt avaient ouvert la voie, malgré leurs succès, avec Henriette Maréchal en 1865 et même dans le genre historique, avec La Patrie en danger (1873), pièce dont le réalisme se colorait déjà d'une nette imprégnation sociale.¹

L'auteur ajoute en notes de bas de page « *Plus tard, dans la même veine, Edmond de Goncourt fera jouer des adaptations de romans : Germinie Lacerteux et Marnette Salomon.* »

La seconde référence qui attire notre attention figure au début de l'ouvrage. L'auteur consacre un chapitre d'une vingtaine de pages aux conditions de réception du théâtre de l'époque. Il évoque les interdictions prononcées par la justice et les commissions de censure envers quelques pièces. Il en retient quatre : *Le Pater* de François Coppé, *le Mahomet* d'Henri de Bornier, *l'Automne* de Paul Adam et Gabriel Mourey et *le Thermidor* de Victorien Sardou et note en bas de page :

Je laisse notamment de côté les difficultés plus connues des Goncourt avec la Patrie en Danger (1873), Germinie Lacerteux (1889) et la Fille Elisa (1890) ; voir le dossier réuni par Adolphe Thalasso, en particulier la déclaration du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux Arts, p. 198.

Pour résumer, l'historien contemporain de la littérature du XIX^{ème} siècle admet la place importante qu'ont occupée les Goncourt mais ne juge pas nécessaire de s'attarder sur les détails et préfère renvoyer le lecteur vers un document datant d'un siècle (1909).

Vérifions cette tendance dans un autre ouvrage. *Le théâtre français du XIX^{ème} siècle*, publié en 2008, dans la collection « Anthologie de l'avant-scène théâtrale » tente selon les auteurs de la préface, directeurs de la collection, de combler un vide et d'« offrir au lecteur une histoire complète du théâtre français assortie d'analyses littéraires et d'extraits de textes ». Cette collection, ajoutent les préfaciers, « s'adresse de toute évidence au monde de l'éducation, soit comme outil à la disposition des ensei-

¹ *Idem*, p. 205

gnants, soit comme ouvrage de référence à l'intention des étudiants »¹. L'index nous renvoie à trois pages où les Goncourt sont nommés :

A la page 383, les auteurs évoquent l'influence du milieu sur l'individu et ses manifestations dans le théâtre en choisissant comme exemples de drames naturalistes ceux de Zola. Pour analyser le procédé, ils écrivent : « Dans les drames naturalistes, l'intérêt se recentre donc sur les rapports étroits qui se tissent entre le personnage et son environnement ou, comme diraient les Goncourt, entre « l'habitant et sa coquille ». En note de bas de page, ils citent leur source : « Cité par Roger Bellet dans le *Dictionnaire des littératures de la langue française*, sous la direction de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel County, Alain Rey, Bordas, p. 1029 »

Un peu plus loin et à la page 387, dans un chapitre consacré à l'échec littéraire, ils parlent d'une révolution manquée, en évoquant principalement l'expérience zolienne, le nom des Goncourt apparaît deux fois. La première dans une citation de Becque dans une conférence de 1893 : « Tous ces messieurs, Goncourt, Flaubert, Zola, s'étaient promis de révolutionner le théâtre. Ils faisaient des théories magnifiques et des ouvrages bien médiocres » ; la seconde, pour se référer au témoignage des Goncourt à propos de Zola : « Dès 1866, les frères Goncourt n'avaient-ils pas mis en évidence le caractère utopique de l'idéal prôné par Zola » et ils citent la préface de 1866 à *Henriette Maréchal* : « Pour une recherche un peu ambiguë, pour une dissection poussée à l'extrême, pour la recreation de vrais et d'illogiques vivants, je ne vois que le roman ; et j'avancerais même que si par hasard le même sujet d'analyse sérieuse était traité à la fois par un romancier et un auteur dramatique, - l'auteur dramatique fût-il supérieur au romancier, le premier aurait l'avantage et le devrait peut-être aux facilités, aux commodités, aux aises du livre. »²

La dernière référence se trouve à la page 483. Le nom des Goncourt apparaît auprès de celui de Barbey d'Aurevilly et de Huysmans à propos de l'intérêt qu'éprouvent les écrivains réalistes et naturalistes au cirque et à la féerie.

¹ Hélène LA-PLACE-CLAVERIE, Sylvain LEDDA et Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre Français du XIX^{ème} siècle*, L'avant-scène théâtre, 2008, 566 p., p. 11.

² Préface d'*Henriette Maréchal*, 1866.

Enfin notons que, dans cet ouvrage, le nom des deux frères n'apparaît ni dans le dictionnaire des auteurs ni dans l'anthologie commentée qui n'exclut ni Zola ni Daudet.

De cet examen nous retiendrons deux remarques. La première est en rapport avec les conditions dans lesquelles sont évoqués les Goncourt. Ici, comme dans d'autres textes, leur nom est plus lié aux textes théoriques (le *Journal*, les préfaces) qu'à la production dramatique en elle-même, la citation de Becque confirme cette tendance. La seconde remarque concerne, encore une fois le décalage entre la place qui leur est attribuée quelques années après leur décès et celle qui leur reste aujourd'hui : Même en les critiquant, Becque les nomme en premier. Mais leur nom est oublié dans les ouvrages plus tardifs.

4.1.2.2.3. Le théâtre des Goncourt dans les manuels scolaires

L'école étant l'une des institutions les plus importantes, nous pouvons effectuer une estimation de la « reconnaissance » de cette institution de la « valeur » du théâtre goncourtien en vérifiant, à titre d'exemple, sa présence dans les manuels scolaires. Ainsi le volume de la collection Mitterrand consacré au XIX^{ème} siècle¹ cite les Goncourt et leur consacre une section sous le titre « les Goncourt ou le réalisme artiste » dans un chapitre dédié à la génération réaliste. Dans la même chapitre, une seconde section porte sur « le réalisme à la scène » et nomme Emile Augier et Alexandre Dumas fils ; ce n'est que plus loin que seront évoqués les autres naturalistes sous un chapitre intitulé « Zola et le Naturalisme » et qui comprend, à son tour une section titrée « Théâtre et Naturalisme » où figurent un extrait du *Naturalisme au théâtre* de Zola et un extrait de la pièce de Becque : *les Corbeaux*.

On pourrait multiplier les explorations des manuels scolaires pour y voir les mêmes phénomènes constatés dans les histoires littéraires. Mais la particularité de ce produit nécessite, nous semble-t-il une approche à la fois chronologique et diachronique

¹ *Littérature : textes et documents*, XIX^e siècle, Paris, Nathan, 1986 (collection Henri Mitterrand)

et ne peut être significative qu'en procédant à un dépouillement détaillé des différents manuels scolaires, dans leurs différentes versions¹.

4.1.2.3. La Presse et le dossier documentaire

« Au fond, les deux grands abâtardissements et les deux grandes sources d'immoralité de la littérature : le théâtre et le journal. »² Cette mise sur le même plan de ces deux activités annonce tout le mal qu'en pensent les frères Goncourt mais annonce aussi la proximité sentie des techniques, des procédés et des rôles joués par ces deux mondes dans la mouvance artistique et littéraire de l'époque.

Nous ne pouvons dans le cadre de ce travail nous attarder sur la description de l'activité journalistique de l'époque ni analyser dans le détail ce qu'en disent et pensent les Goncourt, deux éléments de notre bibliographie nous offrent une documentation riche et suffisante³ ; nous proposons uniquement une étude des rapports entre la scène et le journal à l'époque et chez les frères Goncourt.

4.1.2.3.1. Importance de la presse dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.

Le XIX^{ème} siècle, et en particulier sa seconde moitié, connaît un épanouissement de l'activité journalistique. Entre 1852 et 1870, le nombre de quotidiens par jour passe de 150 000 à 1 000 000⁴. Les auteurs de l'*Histoire générale de la presse française* évoquent un véritable « monopole, à peine partagé avec le livre, que la presse exerçait alors pour l'expression et la diffusion des idées et des connaissances. »⁵

¹ L'équipe Hubert de Phalèse procède régulièrement à ce procédé lors de l'établissement de sa collection cap'agreg, et en fait une rubrique dans la BDHL. Voir à ce propos le site de l'équipe.

² Le 10 octobre 1861, *Journal*,

³ Nous renvoyons à l'ouvrage d'Henri AVENEL, *Histoire de la presse française de 1789 à nos jours*, Paris, Flammarion 1900, et à l'article de Sophie SPANDONIS, « La presse du Second Empire vue à travers le Journal des Goncourt, ou le Journal comme « document humain », *cahiers Goncourt*, n° 9, 2002. Le colloque tenu à Montpellier en avril 2010 sur le Théâtre et la presse permet de constater l'intérêt particulier accordé à cette thématique.

⁴ SPANDONIS, (2002), *op.cit.* p. 129.

⁵ Claude BELLAGER, Claude, et *all.*, *Histoire générale de la presse française*, Tome 3 (de 1871 à 1940) Paris, PUF, 1972, p. 277.

Mais comme ce siècle semble celui des contradictions, cette évolution en nombre est doublée par un accroissement de la censure dans le monde de la presse. En effet, le contrôle étroit exercé par le second Empire sur la presse politique engendre un épanouissement des journaux littéraires et artistiques. Ceux-ci, pour échapper à la censure sans perdre de lectorat, cherchent par la création de nouvelles rubriques (le feuilleton, la chronique, le fait divers) à attirer et à fidéliser un nombre important de lecteurs.

Occupant une place importante dans ce Paris littéraire, artistique et mondain de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, la presse intéresse les financiers de l'époque. « L'asservissement de la presse au milieu de la finance », selon l'expression de Sophie SPANDONIS, provoque une « déconsidération très forte de l'univers de la presse ».

Importante par le nombre, la presse l'est aussi par le pouvoir qu'elle a sur le monde littéraire et particulièrement sur le théâtre. Tous les titres consacrent en effet une rubrique quotidienne à l'activité théâtrale et annoncent le programme de tous les théâtres parisiens. Cette rubrique quotidienne est doublée d'une chronique hebdomadaire consacrée aux comptes rendus des nouveautés. La chronique occupe non seulement une place importante dans le journal par son emplacement et sa taille mais en plus, elle est rédigée par le journaliste phare du titre.

Le métier de critique dramatique est né, avec toutes les contraintes qui le caractérisent, l'ancienne rubrique hebdomadaire (souvent du lundi), est doublée par d'autres comptes rendus et Zola s'indigne de la dégradation du niveau en notant que « le rédacteur chargé des théâtres est obligé de quitter la salle avant le dernier acte et de venir bâcler son bout d'article tandis que les machines attendent (...). Je vous demande, ajoute-t-il, quel jugement il peut porter, même si son article a été écrit la veille, au soir de la représentation générale. Toute justice est impossible dans ces conditions.»¹.

En réalité, cette époque connaît deux types de critique, une critique « *spontanée* », selon l'expression d'Albert Thibaudet, faite par le public et par ses représentants à savoir les journalistes ; une « critique des œuvres du jour et dans la langue du jour, avec le tour d'esprit du jour, avec tout ce qui est nécessaire pour être lu rapidement et

¹ Emile Zola, cité par Thomas Ferenzi, dans *Un Siècle de critique dramatique*, p. 11

agréablement », c'est celle que revendique Francisque Sarcey en se déclarant « *esclave de l'opinion* ». « *Nous sommes, écrit-il, les moutons de Panurge de la critique, le public saute et nous sautons ; nous n'avons d'avantage sur lui que de savoir pourquoi il saute et de le lui dire* »¹.

La seconde critique est celle des professionnels et des artistes, elle est « à la fois critique du fait théâtral comme fait esthétique et critique des conditions sociales et politiques de l'activité théâtrale »². C'est celle d'Émile Zola et d'Octave Mirbeau. Une critique de production plus que de consommation et qui cherche moins à être nuisible.

Cette effervescence de la critique journalistique, était loin de plaire aux contemporains qui semblent plus « sensibles à l'abaissement du niveau du journalisme tant à cause de la démocratisation de la presse et donc de son indispensable adaptation à des lecteurs de culture primaire, que de la place croissante prise par l'information et l'exposé des faits de l'actualité au détriment des rubriques de commentaires ou d'exposés d'idées et des doctrines. »³

Ainsi peut-on lire, dans les *Annales politiques et littéraires* du 22 juillet 1894, dans un article de Zola:

*L'information ... a transformé le journalisme, tué les grands articles, tué la critique littéraire, donné chaque jour plus de place aux dépêches, aux nouvelles grandes et petites, aux procès-verbaux des reporters et des interviewers... si la littérature est une récréation de lettrés, l'amusement réservé à une classe, la presse est en train de tuer la littérature. Seulement, elle apporte autre chose, elle répand la lecture, appelle le plus grand nombre à l'intelligence de l'art. à quelle formule aboutira-t-elle ? Je l'ignore. On peut constater seulement que si nous assistons à l'agonie de la littérature d'une élite, c'est que la littérature de nos démocraties modernes va naître.*⁴

4.1.2.3.1. Ce qu'on pense les Goncourt

Les Goncourt ne semblent pas loin de cet avis. Pour eux « la critique est l'ennemi et la négation du génie d'un temps (...). Le journal est le triomphe de la critique ». Le Journal, « cette feuille de papier d'un jour », est désigné comme « l'ennemi

¹ Francisque SARCEY, *Quarante ans de théâtre*, 1900

² Bernard DORT, *Théâtre réel, essais de critique 1967-1970*, Seuil, 1971, p47

³ BELLLAGER, (1972), op.cit. p. 278

⁴ Cité par BELLLAGER, (1972), p. 278

instinctif du livre, comme la putain de la femme honnête»¹. Les Goncourt ne semblent avoir exclu de ce jugement critique aucun titre et « le monde de la presse, résume Sophie SPANDONIS, est celui du mauvais goût bourgeois et populacier, de l'absence de style et d'esprit, du mercantilisme, de l'intérêt personnel, de la corruption(...)»².

A ces « deux abâtardissements », s'ajoute la contribution des Juifs et Edmond de constater :

*Un moment, le théâtre étant la partie littéraire où l'on gagne le plus d'argent, les Juifs de la littérature étaient seulement des auteurs dramatiques : voir Dennery, Halévy... Maintenant, la jeune génération israélite a compris la pensée toute-puissante de la critique et l'espèce de chantage qu'on pouvait par elle exercer sur les théâtres et les éditeurs, et elle a fondé la Revue Blanche, qui est un vrai nid de jeunes youtres, et l'on peut penser qu'avec le concours de leurs aînés, qui font les fonds de presque tous les journaux, ils seront les maîtres de la littérature française avant vingt-cinq ans.*³

Mais, pour les auteurs du *Journal*, mépris n'est pas synonyme d'indifférence. Nos dramaturges n'hésitent pas à frapper aux portes des soiristes et des journalistes pour les flatter et préparer leurs éventuels articles ; ils tournent les lendemains des représentations vers les chroniques théâtrales pour voir ce qui a été dit et écrits. Nous pouvons ainsi lire dans la page du 4 mars 1885, le lendemain de la représentation d'*Henriette Maréchal* :

*Un excellent Figaro. Le reste de la presse assez ergoteuse, déclarant que ma pièce est une œuvre ordinaire, où, cependant, se rencontrent une certaine délicatesse et un style sortant de l'écriture courante des drames de tout le monde. Les critiques n'ont pas l'air de se douter que cette pièce apporte au théâtre la vraie langue parlée de la vie et le réalisme, non de situations de l'existence humaine, mais le réalisme des sentiments humains dans telle occurrence donnée _ au fond, tout ce que le théâtre peut supporter de vérité. En lisant les journaux, je suis frappé par la sénilité des idées et des doctrines chez les critiques dramatiques: parmi ces messieurs s'est maintenue, de la façon la plus orthodoxe, la religion du vieux jeu. Chez les critiques littéraires, une transfusion de jeune sang s'est faite, et les plus arriérés, les plus inféodés au classicisme étroit, sont moins moins fermés, plus ouverts aux choses nouvelles de la littérature, tandis que les critiques dramatiques, surtout ceux des petits journaux populaires, des petits illustrés, sont restés de vrais critiques du temps de la Restauration.*⁴

¹ Le *Journal*, juillet 1858, p.

² S. SPANDONIS, 2002, p.126-127.

³ Le 26 janvier 1996, *Journal*, Tome 3, p. 1226

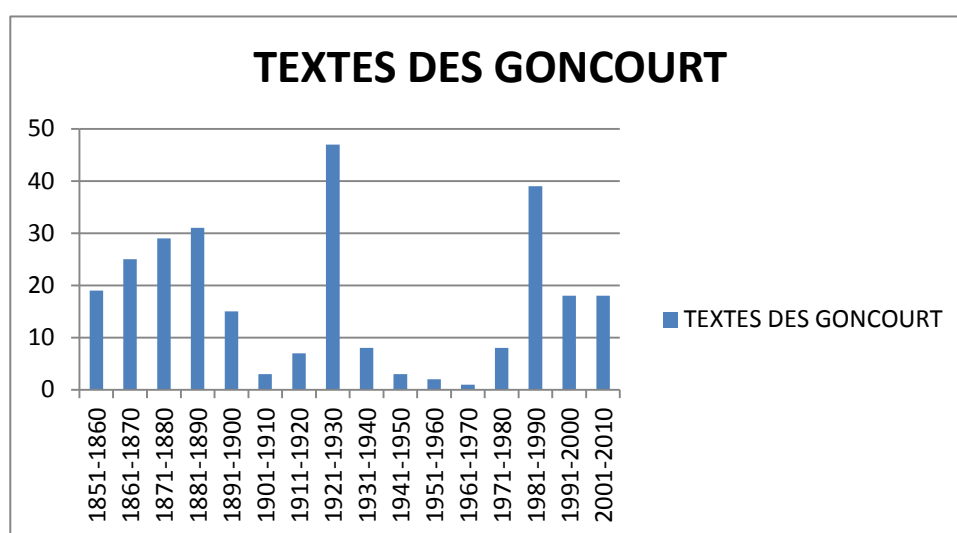
⁴ Le 4 mars 1885, *Journal*, tome 3, p. 431.

Le moins que l'on puisse dire est que ce sentiment de mépris est réciproque. En effet, à part quelques articles élogieux, émanant souvent de journalistes ayant des rapports d'amitié avec les Goncourt ou de journaux auxquels ceux-ci contribuent, la presse de l'époque est particulièrement hostile aux Goncourt dramaturges.

4.2. Drôle de destinée

4.2.1. Les périodes

L'examen de la bibliographie des Goncourt nous permet de repérer, facilement des périodes différentes



Nombre d'œuvres éditées par période de 10 ans

4.2.2. La gloire

« Idée de tous les moments, chez moi, de défendre dans l'avenir de l'oubli ce nom des Goncourt par toutes les survivies, survie par les œuvres, survie par les fondations, survie par l'application de mon chiffre ou de ma marque sur toutes les choses d'art possédées par mon frère et moi »¹ ou encore, « c'est chez moi, une occupation perpétuelle à me continuer après ma mort, à me survivre, à laisser des images de ma

¹ Le 3 décembre 1885, *Journal*, Tome 2, p. 1201.

personne, de ma maison »¹. Voici deux citations qui résument l'obsession qu'avaient les deux frères non seulement à garantir la perpétuité de leur gloire mais de prévoir la postérité de leur œuvre dans les moindres détails. C'est d'ailleurs probablement dans cette perspective qu'ils ont instauré leur académie et prévu sa mission et ses membres en fonction de leurs goûts artistiques.

C'est aussi grâce à ces institutions que les Goncourt ont réussi, de leur vivant et après leur mort à créer aussi bien des espaces que des dates de gloire pour leur nom.

En effet, leur mondanité et la diversité de leur œuvre mais aussi la longévité d'Edmond, ont contribué à créer autour d'eux un groupe d'amis qui ont participé à la défense de leur mémoire. Les Goncourt fréquentaient tous les espaces mondains, on les retrouve ainsi dans les journaux et mémoires de la plupart de leurs contemporains. Ils entretiennent des relations d'amitié avec plusieurs écrivains de l'époque, ce qui fait de leur correspondance un matériau précieux. Ils ont jalonné leur carrière par plusieurs œuvres dont le compte rendu occupe une grande partie de la presse de l'époque. A part la période de silence éditorial qui a suivi le décès de Jules, les librairies connaissent presque annuellement de 1852 à 1896 une publication des Goncourt. L'édition originale, la réédition et les éditions en volume, ainsi que les mises en scène de leurs œuvres, ont souvent occupé une place importante dans l'actualité artistique de l'époque.

Dans cette carrière aussi riche que tumultueuse, le *Journal* occupe une place importante. Œuvre redoutée par les contemporains, elle a connu une destinée particulière puisque, à part les publications périodiques réalisées du vivant des auteurs, Edmond de Goncourt a donné des indications précises quant à sa publication posthume. Or ces indications n'ont pu être suivies à la lettre à cause de raisons historiques et juridiques que Robert Ricatte cite et développe amplement dans son édition du *Journal*². L'examen des grandes dates de l'édition goncourtienne montre d'ailleurs que, souvent, c'est autour d'une nouvelle publication du *Journal* que les rééditions mais surtout les études critiques consacrées aux Goncourt sont les plus nombreuses.

¹ Le 7 juillet 1883, *Journal*, p. 1015.

²² Robert RICATTE, *Journal des Goncourt*, *op.cit.*

En créant leur Académie, les Goncourt ont légué à une institution littéraire le soin de pérenniser leur nom et veiller à leur postérité. Or, c'est justement dans les institutions littéraires et supralittéraires que l'ouvre d'art trouve sa légitimité et garantie son succès. L'Académie Goncourt a, du vivant de l'auteur, contribué à réunir autour de ses créateurs un groupe d'intellectuels qui défendaient et soutenaient l'œuvre goncourtienne ou du moins en parlaient. L'Académie a dans les années vingt dirigé la réédition dite définitive des œuvres des Goncourt, seul support existant aujourd'hui d'une partie importante de l'œuvre des frères Goncourt. L'Académie continue enfin, grâce au prix qu'elle distribue, à créer de cet évènement annuel l'occasion de rappeler aux jeunes chercheurs et littéraires d'aujourd'hui qui sont les Goncourt.

La création de *Cahiers Goncourt*, dont le premier numéro est apparu en 1994 constitue une date clé dans l'histoire de la critique goncourtienne. Le séminaire Goncourt et les *Cahiers* sont non seulement des espaces de débat et de publication autour des Goncourt, mais surtout devient de jour en jour un lieu où l'on explore des pistes encore vierges de l'œuvre goncourtienne. Ainsi des numéros spéciaux sont consacrés à des aspects précis de la production tantôt historique tantôt artistique d'Edmond et de Jules de Goncourt. Il est enfin à noter que l'établissement d'une nouvelle édition du *journal* constitue depuis le début des années 2000 un nouvel espace de recherche et d'exploitation des différentes ressources autour des Goncourt et d'un dépouillement presque systématique de tout ce qui est évoqué dans ces « Mémoires de la vie littéraire et artistique ». Le *Journal* y est considéré, selon l'expression de ses éditeurs comme « un texte matriciel »¹.

4.2.3. L'échec

a) La critique et le théâtre goncourtien

En effet, si la critique de l'époque a applaudi l'apparition de la plupart des œuvres des Goncourt, elle a été assez hostile à leur expérience théâtrale. Cette hostilité s'est souvent traduite par des articles « immondes », selon l'adjectif utilisé par Edmond,

¹Présentation de l'équipe Goncourt dans le site de l'ITEM : <http://www.item.ens.fr>

mais parfois par un mépris et par un silence glacial que les deux frères n'ont jamais pu supporter.

L'analyse du dossier de presse d'*Henriette Maréchal* montre ainsi que si quelques journalistes défendent la pièce, aucun parmi eux n'en fait l'éloge. Saint-Victor dans *la Presse* du 11 décembre ne fait que crier à la cabale et Maxime du Camp ramène l'échec de la pièce à une situation politique d'oppression qui engendre une opposition à tout ce qui est senti comme proche du pouvoir. « Les premières manifestations publiques de l'opposition, écrit-il, se produisirent assez tard et toutes au théâtre. On siffla des auteurs dramatiques, parce qu'on les savait en bons termes avec quelques membres de la famille impériale. Les pièces que l'on effaça ainsi de l'affiche n'étaient point bonnes, je le reconnais, mais eussent-elles été excellentes, elles n'auraient point désarmé la cabale, qui n'écoutait pas et ne se souciait pas d'écouter»¹.

Il en est de même pour *Germinie Lacerteux* ; Bauër ne trouve guère, dans ses articles des *Echos de Paris* de mérites propres à la pièce et ne fait que critiquer les critiques injustes et appeler au respect de la carrière et de la personne d'Edmond de Goncourt.

Mais c'est la lecture des différents articles contre ces deux pièces qui permet réellement de sonder la profondeur de la rupture entre les Goncourt et la critique dramatique de l'époque.

L'Oncle Sarcey, journaliste redouté par tout dramaturge de l'époque dresse ainsi, dans une longue chronique « *d'une parfaite férocité* »² consacrée à *Germinie Lacerteux*, la liste des reproches qu'il y a trouvés. Il juge la pièce ennuyeuse :

La pièce est tombée et, il faut bien que M. de Goncourt et ses partisans le sachent, elle n'est point tombée parce qu'elle bousculait les conventions admises, parce qu'elle choquait les préjugés du gros public, qui se compose, comme l'a si élégamment dit M. Antoine, de gueux imbéciles. Elle est tombée pour une raison beaucoup plus simple et plus plate. Elle est tombée uniquement parce qu'elle était obscure et ennuyeuse, horriblement ennuyeuse.

¹ Maxime DU CAMP, *Souvenirs d'un demi siècle*, Paris : Hachette, 1949. p. 213,

² Pierre SABATIER, (1948), *op. cit.*, p.146.

Francisque Sarcey accuse Edmond de Goncourt d'avoir raté la mise en scène de son roman en taillant « en tranches de croquades l'histoire de *Germinie Lacerteux* ». Il déclare que M. de Goncourt qui a la passion du théâtre n'en a pas le sens ». Quant à l'innovation et l'audace applaudis par les partisans de la pièce, le critique déclare qu'« il n'y a point de mérite (si c'est là un mérite) qu'il soit plus facile de se donner. Quoi de plus aisé, ajoute-t-il, que de traduire : la joie fait peur, par : la rigolade f... le taf. J'en ferai bien autant et je ne me croirai pas pour cela un novateur bien hardi. Vraiment, je ne crois pas qu'il faille être un écrivain de premier ordre pour remplacer ennuyer par embêter, et embêter même par autre chose. »

Le bilan de la pièce est encore plus franchement odieux :

Ce n'est pas du tout un procès de doctrine que je fais à l'auteur. J'admets ses théories, je tiens son système pour bon, je déclare que, même avec ses théories et son système, la pièce ne vaut rien ; cela, comme on dit en style d'atelier ; cela comme on dit en style d'atelier, n'existe pas. Voilà ce que je crois être la vérité ; et cela n'enlève rien à l'estime que nous faisons tous au talent de M. de Goncourt dans d'autres genres. Il n'entend rien, absolument rien au théâtre.¹

Jules Lemaître reprend dans *Les Débats* les mêmes arguments de Sarcey. La presse de l'époque considère la pièce immorale, ennuyeuse et invertébrée. Tout en elle choquait depuis le sujet et la langue jusqu'à la construction en tableau.

La presse est dans ce sens le témoin du public habitué à un théâtre qui respecte ses attentes et refuse toute innovation. Mais elle est aussi le miroir d'un ensemble d'institutions que le mépris des Goncourt dérange. La presse se venge par ses articles de ces deux prétentieux qui se croient au dessus des bassesses exigées par le journalisme et le théâtre.

L'article de Zola sur les Goncourt, et qui figure dans son ouvrage *Nos auteurs dramatiques* ne peut donc faire partie de cette presse que nous décrivions. Il s'agit de ce que nous avons appelé suite à Albert Thibaudet, celle des professionnels et des artistes. En effet, Zola traite moins, dans son article de la valeur des œuvres dramatiques des Goncourt que de leur conception théorique du théâtre naturaliste. Il discute ainsi de la

¹ Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale, *Le Temps* du 24 décembre 1888.

possibilité d'un théâtre naturaliste tout en rapprochant l'échec des Goncourt sur scène au sien.

5. L'accueil dans la salle : Le théâtre parisien et Les mœurs parisiennes

Anne Ubersfeld considère dans son ouvrage *L'école du spectateur*¹ ce dernier comme un personnage clé. « Il est le destinataire du discours verbal et scénique ». En effet, il, est considéré comme « co-producteur du spectacle à deux moments décisifs : au départ et à l'arrivée ». Elle explique par ailleurs que le spectateur présent dans le projet (donc celui pris en considération lors de la production du spectacle) est différent de celui présent dans la représentation (celui qui est présent, à qui les signes sont destinés et avec lequel le comédien engage un dialogue).

A ce titre, *Henriette Maréchal* constitue un cas à part. En effet, les notes du *Journal* et la Préface intitulée « Histoire de la pièce » montrent que celle-ci est destinée à un théâtre et donc à un public différent de celui qui l'a vue la première fois. En effet, les Goncourt tentaient depuis 1864 de la faire jouer au théâtre du Vaudeville et une lettre de Thierry, alors directeur du Théâtre-Français ne semble en un premier temps convaincre les Goncourt conscients qu'elle ne peut entrer dans ce théâtre prestigieux ; la note du *Journal* du 11 avril 1865 est d'ailleurs claire :

*La pièce est absolument impossible pour son théâtre _ nous ne nous faisons pas d'illusions _ avec un premier acte qui a l'inconvenance de se passer au bal de l'Opéra, et un coup de pistolet de dénouement, qui a la monstruosité de se tirer sur le théâtre.*²

Les Goncourt, flattés par l'accueil positif de Thierry ne peuvent s'empêcher de formuler cette belle comparaison :

« Pauvre chère pièce d'Henriette! honteusement refusée l'an dernier au vaudeville, accueillie et choyée ici, elle me faisait penser à une belle créature qui, après avoir mendié cinq francs sur le trottoir, trouverait un entreteneur, qui lui paierait à la première nuit cent mille francs de meubles! Nous sortons fous, ivres de mouvements, de locomotion, allant dans les Champs-Élysées, notre chapeau à la main, avec de la fièvre dans les mains, pareils à des gens qui viennent de faire sauter une banque, épileptiques, marchant, gesticulant,

¹ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le Théâtre 2*, Editions Sociales, 1981, p.32

² Le 11 avril 1865, *Journal*, Tome 2, p. 151.

parlant notre bonheur... Enfin! Serons-nous reçus? Ne mourra-t-il jusque-là personne, ni l'empereur ni Thierry ni nous.»¹

En effet, au delà de fierté qu'a engendré ce concours de circonstances, les Goncourt pressentaient l'effet d'un tel transfert.

Le public du Théâtre Français est parmi les plus conservateurs et l'accueil qu'il réservera à la pièce n'est que la réponse logique à cette agression et à ce mépris.

6. L'accueil du public

Le dossier documentaire que nous proposons nous permet de consulter les différents documents relatant l'accueil réservé à la pièce. En effet, si quelques représentations sont relatées de la même manière dans les deux camps, la lecture de quelques autres comptes rendus nous poussent à nous demander si les journalistes avaient bien assisté au même spectacle.

Ce qui est certain, est que le refus de la pièce a eu un effet sur le public. Si les premières présentations étaient animées par une foule cherchant à arrêter la pièce, le public venant par curiosité ne pouvait qu'être influencé par cette ambiance. Anne Ubersfeld fait remarquer en effet que « Le spectateur, dans le procès de la représentation est un signe non seulement pour les comédiens, mais aussi pour les autres spectateurs : on sait combien il est difficile pour un spectateur isolé d'être à contre-courant et d'accepter ou de refuser un spectacle contre ses voisins »².

En résumé, l'échec d'*Henriette* est du à une multitude de facteurs parmi lesquelles la raison sociale prend une place importante mais pas unique. Plus loin que l'analyse simpliste que propose Edmond dans son histoire de la pièce, il nous semble possible d'évoquer trois raisons de la chute de la pièce, du moins lors de sa présentation au Théâtre-Français en 1865.

1. *Politique* : Il s'agit d'une cabale organisée par les républicains et les opposants au pouvoir, ayant pour chef de file *Pipe-en-Bois*, contre les rapports intimes des Goncourt avec la Princesse Mathilde. Leur objectif est de faire tomber la pièce en la

¹ Le 27 avril 1865, *Journal*, Tome 2, p. 157

² Anne UBERSFELD (1981), p. 306

sifflant en salle et en l'attaquant dans la presse. Leur argument est que la Censure qui interdit des pièces moins immorales que celle-là devraient intervenir pour arrêter *Henriette Maréchal* et que si ce n'était la protection des autorités, une telle œuvre n'aurait pu être jouée dans le plus prestigieux des théâtres.

2. *Sociale et morale* : La pièce est jugée immorale et choquante à la fois par

- La société de l'époque : l'adultère non justifié, les amours d'une mère bourgeoise et respectueuse pour un adolescent et le meurtre ne peuvent être que châtiés et critiqués. La pièce ne semble pas, selon ce public, blâmer assez ces faits et comportements.
- Et par le public du Théâtre-Français, habitué à y assister à des pièces classiques et ne pouvant tolérer la mise en scène du Bal de l'Opéra, ni les insultes blessant sa morale et sa culture.

3. *Littéraire et dramatique* : La pièce est jugée sans intérêt et ennuyeuse ; elle est pleine de ficelles et invraisemblable, mêlant situations irréelles, intrigue banale et dénouement peu préparé. Le premier tableau et le coup de pistolet final n'ont aucune justification que celle de choquer. Or rien ne légitime ce choc puisque les Goncourt, peu expérimentés (et par ailleurs excellents dans d'autres domaines _ ce qui justifie encore moins leur intrusion dans le cercle sacré du théâtre), n'ont fait que reproduire moins bien des situations et des intrigues déjà rencontrées.

Ainsi, lors de la reprise de la pièce par le directeur de l'Odéon, seule la troisième critique, réelle et légitime est réapparue : la pièce est accueillie globalement par une indifférence et ses représentations se caractérisent par une ambiance languissante et ennuyée. Cette pièce, à laquelle on a attribué tant de critiques, ne semble avoir qu'un seul défaut: c'est la première expérience de théâtre, une expérience qui, de l'avis même de l'un de ses auteurs, n'a osé qu'effleurer toutes les innovations que les Goncourt rêvaient.

L'examen de notre corpus semble pouvoir nous fournir la réponse à une question posée au début de notre travail : Où peut-on trouver les raisons de l'échec du théâtre goncourtien ? Cet échec semble dû à des raisons intrinsèques au talent des Goncourt, à

leur tempérament et à leur esthétique ; il est lié aussi, et aussi fortement à des raisons relatives au genre même ainsi qu'à notre manière actuelle de voir ces expériences.

Pour répondre à la question : « pourquoi la société a-t-elle l'artiste en horreur ? », Jean-Louis CABANES repère trois raisons principales : la première émane de sa place dans la société. Les Goncourt seraient victimes comme tout artiste de leur différence. Et le critique écrit : « D'abord, parce que tout groupe social secrète un conformisme qui devient rapidement intolérant, et parce que tout homme différent gêne. Or l'artiste, on l'a vu, serait différent des autres hommes, non seulement par sa physionomie, mais aussi par sa conception de la vie. Il dérange, parce que sa présence, parce que sa vocation, sont une remise en question, au moins implicite, des valeurs de la société, l'argent, la réussite(...) C'est, enfin, son mode de vie anticonformiste, antibourgeois – le célibat, la solitude, le travail intellectuel – qui le sépare de la société et le désigne à l'hostilité des gens « normaux »¹

La seconde raison serait liée à leur propre manière de voir le monde L'élitisme des Frères Goncourt et leur mépris des « bassesses qui peuvent faire vendre un livre » sont le propre de l'artiste qui « par sa hauteur de vues, sa supériorité morale, (...) serait comme un reproche vivant pour le monde, qui envahie et exerce à la fois celui qu'il ne peut acheter »²

Enfin le public serait méfiant envers « le pouvoir de l'art et de la pensée » L'artiste en général grâce à son œuvre et les Goncourt en particulier par leur œuvre mondaine, portent un jugement parfois amère sur leurs contemporains et par là même sur la société. Leur orgueil les pousse à refuser et à exprimer publiquement leur refus de toute institution académique. Ils ne sont, d'ailleurs, ni académiciens ni universitaires dans une époque où de telles appartenances offrent encore une légitimité et une aura à l'artiste.

Enfin, le simple examen du calendrier annuel du séminaire Goncourt montre la diversité des disciplines que l'œuvre goncourtienne attire. Ce phénomène aurait long-

¹ Jean-Louis CABANES, (éd.) *Les Frères Goncourt : Art et Écriture*. Sémaphores. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, 475p.

² Op.cit.

temps causé un certain éparpillement : on a eu tendance à les traiter d'intrus chaque fois qu'ils ont tenté d'épouser une nouvelle carrière ou d'essayer un nouveau type d'écrits. Leur orgueil, qui les poussait à se proposer toujours comme les maîtres dans un milieu où d'autres ont déjà pris la place des chefs de file aurait porté préjudice à leur carrière multidisciplinaire.

Dans la première partie du XX^{ème} siècle

La diversité de l'œuvre restera, des décennies après la disparition d'Edmond l'une des raisons principales de leur absence dans les bibliothèques et les histoires littéraires. En effet, à partir des années 1870 et jusqu'en 1910, se multiplient les références aux Goncourt dans des ouvrages biographiques ». On consacre aux frères Goncourt, ici et là, une dizaine de pages dans des mémoires, des souvenirs, des cahiers ou des biographies. L'objectif de ces textes est rarement d'analyser une œuvre ou un style mais de porter un témoignage sur un événement. Ainsi, une grande partie de la bibliographie théâtrale des Goncourt au passage du siècle se trouve dans les mémoires des gens du théâtre (Antoine ou Porel) et des critiques journalistiques (Sarcey, Lemaître). Ces textes rendent compte beaucoup plus du théâtre des Goncourt comme événement social que comme un produit artistique ou littéraire.

Le second phénomène qui aurait affecté la pérennisation de l'expérience dramatique des Goncourt serait lié à leur refus de théorisation, contrairement à Zola, pour ne citer que lui. Ils se déclarent contre le procédé mais ne s'en privent pas quand ils en ont besoin. Ils sont parfois pionniers mais très rapidement rattrapés par les maîtres. Un historien ou un théoricien du théâtre naturaliste explorera très facilement une œuvre (qui n'est en réalité qu'une publication en volume des différents articles) de Zola et qui a pour titre *Nos auteurs dramatiques*, que l'ensemble des préfaces de Goncourt peu référencés sous la rubrique « théâtre naturaliste ». Or, nous l'avons montré, la publication sur un support unique de tout ce que les Goncourt ont écrit à propos du théâtre constitue un noyau largement exploitable pour construire à la fois une histoire du théâtre gongcourtien et un noyau théorique conséquent.

Cette classification contemporaine rend compte de l'un des aspects de l'échec du théâtre gongcourtien à dépasser l'épreuve du temps. La diversité de l'œuvre des deux

frères mais aussi la recherche de « présentativité » qui est au cœur de la démarche institutionnelle fait que les historiens de la littérature, quand ils sont dans une démarche scolaire, favorisent les noms et les textes qui font date, que l'élève doit connaître, ceux qui ont fait le siècle, le courant littéraire, le genre ou la notion. Il est ainsi légitime et logique de consacrer (dans la même collection) un chapitre de trente trois pages à « la bataille romantique au théâtre » et de ne pas mettre des extraits des *Burgraves*, qui pourtant marquent une date clé dans l'histoire du déclin du drame romantique.

Enfin, nous pouvons supposer que l'une des raisons de leur absence de la mémoire littéraire est leur antisémitisme. En effet, s'il est certain que l'expression de l'antisémitisme était à l'époque des Goncourt non seulement peu choquante mais courante et même « à la mode », ce qui s'est passé au début du XX^{ème} siècle a rendu intolérable cette expression anti- raciale. Ainsi, les Goncourt comme Alphonse Daudet ont été écartés des manuels scolaires et des programmes universitaires pendant des décennies. Considérés comme auteurs condamnables, on leur a préféré des auteurs plus engagés comme Zola.

Cette classification contemporaine rend compte de l'un des aspects de l'échec du théâtre goncourtien à dépasser l'épreuve du temps. La diversité de l'œuvre des deux frères mais aussi la recherche de « présentativité » qui est au cœur de la démarche institutionnelle fait que les historiens de la littérature, quand ils sont dans une démarche scolaire, favorisent les noms et les textes qui font date, que l'élève doit connaître, ceux qui ont fait le siècle, le courant littéraire, le genre ou la notion. Il est ainsi légitime et logique de consacrer (dans la même collection) un chapitre de trente trois pages à « la bataille romantique au théâtre » et de ne pas mettre des extraits des *Burgraves*, qui pourtant marquent une date clé dans l'histoire du déclin du drame romantique.

4.2. Les cause d'une histoire tumultueuse

4.2.1. L'esthétique des Goncourt n'est point théâtrale

C'est, selon SABATIER, leur tempérament même, donc ce qui fait leur esthétique, qui les a condamnés à être de mauvais dramaturges. L'art dramatique a besoin de ficelles et non d'analyse psychologique fine. Le dramaturge doit s'adresser à « un public qui n'est pas toujours d'élite » ; les personnages et l'action ne peuvent avoir

l'épaisseur nécessaire à l'art des Goncourt. Le théâtre doit sa réussite aux sensations fortes et aux scènes frappantes, – ce qui a poussé les auteurs d'*Henriette Maréchal* et de *La Patrie en Danger* à imaginer des dénouements « violents et sanguinaires » à ces deux pièces -. Le théâtre « demande également de l'esprit, mais de l'esprit d'une qualité qui puisse être appréciée par un nombre assez étendu d'individus, de l'esprit qui flatte le flatteur le spectateur satisfait de le comprendre, de l'esprit qui ne soit ni top gros, parce qu'il offusque, ni trop fin parce qu'il échappe. Or, les Goncourt possédaient de l'esprit d'une ironie fine et amère, de l'esprit à froid, susceptible d'être goûté de rares dilettantes et de sceptiques infiniment policés, et qui disparaît un peu dans le dialogue de leurs drames. »¹

4.2.2. Le renouveau au théâtre n'est pas aisé

Le théâtre est un genre conventionnel. Et les institutions sont nombreuses à veiller au respect de ses conventions. L'histoire littéraire a toujours retenu les batailles du renouveau du théâtre comme de « vraies batailles ». Elles sont pourtant pas plus nombreuses que les révolutions dans le roman et dans la poésie. Il semble en effet que la scène soit plus adaptée à exprimer les sentiments les plus virulents et à accueillir ces grands débats.

4.2.2.1. Théâtre d'état

Le théâtre du Dix-neuvième siècle est principalement un théâtre d'état. Au rôle important que joue la censure s'ajoute la classification des spectacles et des genres dans les théâtres et l'idée nouvelle du « contribuable » qui paie les salles et les acteurs. Tout ceci donne du pouvoir à la fois à la commission de censure, aux directeurs de théâtre et aux hommes politiques, comme c'était le cas pour *Germinie Lacerteux*.

4.2.2.2. Le pouvoir de la critique journalistique

Si le théâtre occupe la une des journaux de l'époque, la presse a réciproquement une place de choix dans le monde des théâtres. Les dramaturges redoutent l'article de

¹ *Idem*, p. 527

l'Oncle Sarcey ou la chronique de Jules Lemaitre encore plus que la réaction du public. Le soiriste ou le chroniqueur de la seconde moitié du Dix-neuvième siècle joue un double rôle : celui du représentant du goût du peuple, dans ses exigences de clarté, de bon sens, de plaisir et de respect des valeurs bourgeoises du père de famille, et celui de l'homme de lettre soucieux de garantir la pureté et la noblesse de l'art théâtral contre toute innovation irrespectueuse de la tradition.

4.2.2.3. Le rôle du public

Même si les Goncourt ont compris ce qui distingue le lecteur du roman du public du théâtre, ils n'ont pas su satisfaire ce dernier. C'est que pour plaire au public, il faut se plier à ses exigences et ne pas l'offusquer par le renouveau ; pour le séduire, il ne faut pas commencer par le choquer. Or les Goncourt en cherchant à introduire le naturalisme au théâtre n'ont fait qu'ériger un mur entre le public habitué à un théâtre facile à comprendre et eux ; en pensant introduire en scène une langue parlée, calquée sur celle utilisée par le peuple, ils ont oublié que ce même public, en entrant en salle n'est plus dans les boulevards parisiens et que la scène est bel et bien un espace séparé de la salle.

D'autre part, leur ignorance de l'art du dialogue dramatique et l'emploi exagéré des ficelles n'a pu échapper à ce public, certes peu sélectif, mais ayant dans sa formation assez d'exemples de pièces « bien faites » et de pièces « mal faites » selon l'expression de Dumas pour pouvoir classer le théâtre des Goncourt dans cette seconde catégorie sans chercher à trouver dans les détails et à travers quelques scènes ou quelques traits le génie de ses auteurs.

Les Goncourt enfin perdus entre ce qu'ils savent faire de mieux : rendre compte du vrai et ce qu'ils doivent faire pour attirer le public n'ont pas su trouver la juste mesure. Aussi n'ont-ils « pas compris que seule, l'illusion du vrai, le ressouvenir du vécu peut prendre, au théâtre, l'attention du spectateur et l'émouvoir profondément. »¹

¹ *idem*, p. 524.

4.2.3. L'histoire littéraire est sélective et parfois amnésique

L'examen du comportement des historiens de la littérature et des auteurs des manuels scolaires nous amène à constater que ceux-ci, poussés par la nécessité d'effectuer des choix, ne peuvent pas échapper à l'arbitraire.

Notre propos n'est pas de présenter ici ce qui décide des choix des histoires littéraires, nous nous limiterons à en indiquer ceux concernant les Goncourt.

Ceux-ci sont en effet connus en tant que romanciers en premier lieu puis comme historiens de la vie littéraire et artistique des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Ils font par ailleurs partie d'une époque de production littéraire dense et très variée. L'historien de la littérature rédigeant un nombre de pages sur la seconde moitié du Dix-neuvième siècle, s'il peut ne pas ignorer le rôle des auteurs de *Germinie Lacerteux* dans l'instauration des fondements du roman naturaliste, ne peut que passer sous silence leur production théâtrale. Il sera amené, pour évoquer la mouvance théâtrale de l'époque de parler de noms connus tel que Dumas fils ou de dramaturges innovants comme Becque. S'il fait le choix de traiter des textes fondateurs du théâtre naturaliste, il serait tenté « naturellement » de nommer Zola plutôt qu'Edmond de Goncourt. L'abondance de la production littéraire contemporaine à notre corpus et la variété des domaines et des genres traités par les Goncourt ont donc défavorisé la postérité de l'œuvre.

L'examen des ouvrages consacrés à la littérature du dix-neuvième siècle nous a parfois fait découvrir quelques curiosités de classifications.

CONCLUSION

A l'origine de ce travail, il y avait un questionnement sur l'apport de l'édition électronique à la recherche littéraire. Cette réflexion sur l'utilisation de nouveaux médias dans les études littéraires s'est rapidement transformé en un projet et a abouti à une réalisation. La diversité de ces préoccupations était à l'origine de plusieurs difficultés et a, au fil de la recherche, entraîné assez souvent des glissements et à des chevauchements des problématiques et des points de vue. Etablir un bilan de ce travail est d'autant plus difficile que l'objet même de la recherche est un projet ouvert et collaboratif.

Le choix du corpus

Le choix du corpus se justifie amplement par son intérêt littéraire et par les pistes qu'il ouvre. D'une part, ce corpus nous a permis de mettre en lumière l'expérience dramaturgique des Goncourt et de rappeler à quel point la réflexion théâtrale fut au cœur de leurs préoccupations. D'autre part, il a été un point de départ à une réflexion sur l'histoire littéraire de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, réflexion qui a pris l'allure d'un cheminement, d'un va-et-vient, à travers la production littéraire, la vie mondaine, la presse, et l'Histoire du théâtre. Ce cheminement imposé est une preuve de l'originalité des Goncourt dont l'œuvre ne peut être appréhendée qu'en tenant compte de divers facteurs : écriture, lecture/réception et publication semblent s'entremêler. D'ailleurs, les Goncourt eux-mêmes attribuent, dans leur préface à *Henriette Marcéhal* de 1865 (appelée Histoire de la pièce), les raisons de l'échec de leur théâtre à ces divers facteurs : « la question littéraire » (les Goncourt en cherchant à introduire le Naturalisme au théâtre n'ont fait qu'ériger un mur entre le public habitué à un théâtre facile à comprendre et eux), « la question politique » (le théâtre du XIX^{ème} siècle est principalement un théâtre d'état. Au rôle important que joue la censure s'ajoute la classification des spectacles et des genres dans les théâtres) et « la question personnelle, ou plutôt, disent-ils, la question sociale »¹. Le processus de création semble, chez les Goncourt, reposer sur une reconfiguration d'éléments divers (témoignages, lectures, critiques), et

¹ Histoire de la pièce, *Henriette Marchal*, décembre 1865

s'en nourrit, pour façonner une œuvre nouvelle, œuvre ici annonciatrice du Nouveau Théâtre.

Editer ce corpus a permis de sortir de l'ombre des textes inconnus ou méconnus et de les offrir au public afin que celui-ci puisse découvrir des textes pourvus de qualités certaines. Ce travail éditorial s'est fait sous le signe d'une oscillation tentant de maintenir un équilibre entre la fidélité au texte et la part de recherche et de questionnement, entre le désir de faire « parler » le texte et la peur de l'instrumentaliser, la volonté de dégager un sens du texte et le refus d'en exclure d'autres. L'étendue du travail n'a pas manqué d'occasionner une frustration née d'une volonté d'exhaustivité qui s'est vue contrariée.

Explorer ce corpus à la lumière de son contexte a ouvert la voix à une réflexion sur les conditions de sa production et de sa réception et a permis une interprétation de son échec qui tiendrait compte d'éléments aussi bien textuels que paratextuels.

La création du cédérom

Ce travail a permis la création d'un espace virtuel de recherches sur le théâtre naturaliste. La mise en ligne de cette édition constituerait un projet ouvert à tout chercheur dans le domaine de l'histoire littéraire et artistique. Il servirait à enrichir l'ensemble des documents et sites consacrés aux Goncourt, un portail supplémentaire sur les études goncourtiennes.

En ce qui concerne l'établissement de l'édition électronique, de nombreux obstacles ont jalonné notre parcours et nous avons tenté de trouver des solutions même si force est d'avouer que, parfois, certaines questions sont restées sans réponse. Ce fut le cas lorsqu'il s'est agit de procéder à une exploration statistique de la version numérisée du texte : la taille du corpus, et notre maîtrise imparfaite de l'outil informatique ont rendu cette exploration (les index, les statistiques ...) non productive, ce qui nous a amenée à y renoncer. Mais l'absence d'éléments de résolution face à certains problèmes est inhérente à la nature-même de ce travail et à sa complexité.

De plus, il ne faut pas perdre de vue que ce travail se propose d'être un *projet*, dans la mesure où l'objectif principal de cette édition est d'en faire un matériau évolutif,

un support multimédia qui permettrait aux chercheurs dans le domaine des Goncourt et du théâtre naturaliste (sans, bien entendu, exclure d'autres protagonistes) d'y apporter des modifications, d'y joindre d'autres textes édités, et d'opérer des croisements de données contribuant à l'enrichissement de ce matériau.

Témoignage d'une expérience

Ce travail fut très formateur et enrichissant: la réalisation de notre projet sur support informatique nous a amenée à nous initier à d'autres méthodes et à tenter d'acquérir un ensemble de techniques. Il a été pour nous l'occasion de tester plusieurs outils mis à la disposition du littéraire, dans le but non seulement de vérifier leur efficacité mais de s'interroger sur leurs usages possibles.

Entre une idée simpliste et dégradante, définissant l'informatique comme un simple support ou outil et une vision méfiante y voyant une méthode nouvelle et étrangère à la lecture « humaine » de l'œuvre d'art, nous avons tenté de montrer que la conception d'une édition électronique d'un texte littéraire est avant tout un travail éditorial qui profite de l'aide informatique tout en formulant les questions méthodologiques propres à la lecture de tout texte littéraire

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

A. Ouvrages généraux

1. Informatique et littérature

a. Ouvrages

- BALPE(Jean-Pierre), LELU (Alain), SALEH (Imed) (éditeurs), *Hypertextes et hypermédia : réalisations, outils, méthodes*, Hermes, coll. « Techniques de l'information », 1995, Actes de la conférence « Hypertextes et Hypermédias », 11-12 mai 1995, Université Paris VIII.
- BALPE(Jean-Pierre), LELU (Alain), NANARD (Marc), SALEH (Imed), (éditeurs), *H2PTM'97*, actes de la conférence internationale : Hypertextes et hypermédias : réalisations, outils et méthodes les 25-26 septembre 1997, coll. « Hypertextes et hypermédia », vol. 1, N°2-3-4, 1997, 393 p.
- BÉHAR (Henri), *La Littérature et son golem*, Champion, 1996, coll. « Travaux de linguistique quantitative » n°58, 254 p.
- BÉHAR (Henri), *La Littérature et son golem 2, Classiques Garnier, coll. Etudes de littérature des XXe*,
- BERNARD (Michel), *De quoi parle ce livre ? Elaboration d'un thésaurus pour l'indexation thématique d'œuvres littéraires*, Champion, 1994.
- BERNARD (Michel), *Introduction aux études littéraires assistées par ordinateur*, PUF, 1999.
- BRUILLARD (E.) ; DE LA PASSARDIERE (B.) et BARON (G.-L.) (éd.), *Le Livre électronique*, Hermes, 1999, coll. « Sciences et techniques éducatives », p.307-424.
- CATACH (Nina), *Les Éditions critiques : problèmes techniques et éditoriaux : actes de la Table ronde internationale de 1984 / organisée par Nina Catach, les Belles lettres*, 1988, Coll. : Annales littéraires de l'Université de Besançon, 200 p.
- CHARTRON (Ghislaine) (éd.), *Les Chercheurs et la documentation numérique : nouveaux services et usages*, Ed. du Cercle de la librairie, 2002, 268 p.
- CHENET (Anne), *Éléments pour la conception d'un système multimédia*, ADBS éditions, 1992.
- CORMERAIS (Franck), MILON (Alain), *Gestion et management de projet multimédia*, l'Harmattan, coll. « communications en pratique », 1999, 248 p.
- DACROS (Martin) MOUNIER (Pierre), *L'Édition électronique*, La Découverte, 2010, 126 p.
- DUGAST (Daniel), *La Statistique lexicale*, Genève, Slatkine, 1980.
- EVANS (Christophe) (éd.), *Lectures et lecteurs à l'heure d'Internet : livres, presse, bibliothèques*, éd. du Cercle de la librairie, 2001, 255 p.

- FOGEL (Jean-François), PATINO (Bruno), *Une Presse sans Gutenberg*, Grasset, 2005, 245 p.
- GICQUEL (Bernard), *Stylistique littéraire et informatique*, Arras, Artois Presses Université, 1999, Coll. « Cahiers scientifiques de l'Université d'Artois », 135 p.
- GOUGENHEIM (Georges) et al., *L'Élaboration du français élémentaire : étude sur l'établissement d'un vocabulaire et d'une grammaire de base*, Paris, CREDIF, 1956.
- LAMOITIER, (Jean-Pierre), *L'Édition de bureau : comment utiliser les micro-ordinateurs pour faire de l'édition soi-même*, Edimicro, 1987, II-223p.
- LAUFER (Roger), SCAVETTA (Domenico), *Texte, hypertexte, hypermédia*, PUF, coll. « Que-sais-je ? », n° 2629, 1992, 125 p.
- MARTIN (Eveline), *Reconnaissance de contextes thématiques dans un corpus textuel*, Didier, 1993.
- MULLER (Charles), *Initiation à la statistique linguistique*, Larousse, Langue et langage, 1968, 246 p.
- RASTIER (François), (éd.), *L'Analyse thématique des données textuelles. L'exemple des sentiments*, Didier, 199
- TESSIER (Marc), RACINE (Bruno), JEANNENEY (Jean-Noël)(éd.), *La Révolution du livre numérique : état des lieux, débats, enjeux*, Jacob, 2011, 208 p.
- VIEIRA (Lise), *L'Édition électronique : de l'imprimé au numérique : évolution et stratégies*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2004, 188 p.
- VANDENDORPE (Christian), *Du Papyrus à l'hypertexte*, La découverte, 1999, 271 p.
- VUILLEMIN (Alain), *Informatique et Littérature (1950- 1990)*, Paris_ Genève, Éditions Champion _ Slatkine, 1990
- VUILLEMIN (Alain) ; LENOBLE (J.) (éd.), *Littérature et Informatique : La littérature générée par ordinateur*, Arras, Artois Presses Université, 1995, Journées d'étude internationales Littératures et informatique, Paris, 20-22 avril 1994

b. Articles

- BARITAULT (Alain), « Xanadu », *Science et Vie Micro*, n° 77, novembre, 1990, pp. 190-193.
- BÉHAR (Henri), « Les Mots difficiles » in *Les Mots en liberté*, mélange offert à Maurice Tournier, ENS édition, 1998, tome 2, pp. 323-334.
- BELLEMIN-NOEL (Jean), « Reproduire le Manuscrit, présenter des brouillons, établir un avant-texte », *Littérature*, « Genèse des textes », 1977, n° 28, pp. 3-18.
- CLÉMENT (Jean), « Du livre au texte. Les implications intellectuelles de l'édition électronique », in *Sciences et techniques éducatives, le livre électronique*, Hermès, décembre 1998, vol.5, n° 4.
- CLÉMENT (Jean), « Fiction interactive et modernité », *Littérature : « Informatique et Littérature »*, 1994, n°96, pp. 19-36.
- CLÉMENT (Jean), « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », in *Acheronta*, n°2, décembre 1995, [en ligne] <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/discursivite.htm>, consulté le 05/11/2012
- CLÉMENT (Jean), « Du livre au texte : les implications intellectuelles de l'édition électronique », in *Sciences et techniques éducatives*, vol. 5, n° 1, Août 1999, [en ligne] <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/Hermes.pdf>

- DELANY (Paul), « L'Ordinateur et la critique littéraire ; du Golem à la textualité cybernétique » in *Littérature*, « Informatique et Littérature », 1994, n°96, pp. 6-18.
- FRIEDLANDER (L.), « Du savoir à l'information : concevoir en pensant à l'utilisateur », in *Hypertextes et hypermédia : réalisations, outils, méthodes*, BALPE, Hermes, 1995, pp. 75-84.
- GABLER (Hans Walter), « Naissance de l'édition ; de l'ordinateur comme sage-femme », in *La Naissance du texte* ; Louis Hay (éd.), Corti, 1989, pp. 53-62.
- GIFFARD (Alain), « Petites Introductions à l'hypertexte », in *Banques de données et hypertextes pour l'étude du roman*, Nathalie FERRAND éd., PUF, coll. « écritures électroniques », 1997, p.p.99-117.
- GRÉSILLON (Almuth) et LEBRAVE (J.-L.), « Manuscrits, linguistique et informatique », dans *Avant-texte, texte, après-texte*, colloque international de textologie à Mátrafrüred, 13-16 octobre 1978, pp. 177-187.
- LEBRAVE (J-L), « Hypertexte et édition génétique. L'exemple d'Hérodiade de Flaubert » in *Banques de données et hypertexte pour l'étude du roman*. Nathalie Ferrand, PUF, 1990, p.137-154.
- LEMAIRE (Michel), « Pratique de l'analyse thématique assistée par ordinateur », in *L'Astrolabe : Recherche littéraire et informatique (RLI)* [en ligne], publié en 2002, <http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/articles/art0023.htm/Pratique.htm>, consulté le 05/11/2012 ;
- LEMAIRE (Michel), « Le Thème littéraire à l'épreuve de l'ordinateur » in *L'Astrolabe : Recherche littéraire et informatique (RLI)* [en ligne], publié en 2002, <http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/encyclopedie.htm>, consulté le 05/11/2012.
- NONARD (Jocelyne), NONARD (Marc), « La Conception d'hypermédia », in *Les hypermédiats : approches cognitives et ergonomiques* ; André TRICOT et Jean-François ROUET éd., Hermes, 1998.
- VAILLANT (Alain), « L'Un et le multiple : éléments de bibliométrie littéraire », in *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, BEHAR et FAYOLLE, Armand Colin, 1990, pp. 81-93.
- VANDENDORPE (Christian), « La Lecture de l'hypertexte » in *L'Astrolabe : Recherche littéraire et informatique (RLI)* [en ligne], publié en 2000, <http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/articles/art0006.htm/Lecture.htm>, consulté le 05/11/2012.
- VUILLEMIN (Alain), « Un Essai d'édition bilingue, hypertexte et hypermédia », dans *H2PTM'97*, BALPE, 1997, pp. 291-310.
- VUILLEMIN (Alain), « L'Édition électronique » in *L'Astrolabe : Recherche littéraire et informatique (RLI)* [en ligne], publié en 2002, <http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/articles/art0026.htm>, consulté le 05/11/2012.
- VUILLEMIN (Alain), « Édition multimédia et presses universitaires électroniques » in *L'Astrolabe : Recherche littéraire et informatique (RLI)* [en ligne], publié en 2002, <http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/articles/art0028.htm>

2. Critique littéraire

a. Ouvrages

- BARTHES (Roland), *Essais critiques*, éd. du seuil, 1981, coll. « Points Littérature », 276 p. [1ère édition 1964].
- BARTHES (Roland), *Œuvres complètes*, éd. du Seuil, 1993-1995, (3 tomes).
- BEHAR (Henri), FAYOLLE (Roger), éd., *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Armand Colin, 1990, 187 p.
- ECO (Umberto), *Lector in fabula*, Grasset, 1985
- ECO (Umberto), *De Bibliotheca*, l'Echoppe, 1986.
- CARTPENTIERS (Nicolas), *La Lecture selon Barthes*, L'Harmattan, 1998, 190 pages.
- GENETTE (Gérard), *Figures II*, Seuil, 1969.
- GENETTE (Gérard), *Figures III*, seuil, 1972.
- GENETTE (Gérard), *Introduction à l'architexte*, seuil, 1979.
- GENETTE (Gérard), *Palimpseste, la littérature au second degré*, Seuil, coll. « Points », n° 257, 1982, 573 p.
- GENETTE (Gérard), *Seuils*, Seuil, coll. « Points », n° 473, 1987, 426 p.
- GRESILLON (Almuth), *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits*, PUF, 1994.
- (Philippe), VIBOUD (Alexandrine), *Dictionnaire thématique des romans de mœurs en France*, Presses Sorbonne nouvelle, 2008, 2 tomes.
- HAY (Louis) ; ARAGON (Louis) et al., *Essais de critique génétique*, Flammarion, 1979, coll. « Textes et manuscrits ; 1, 236 p.
- HAY (Louis) (éd.), *Les Manuscrits des écrivains*, CNRS-Hachette, 1993.
- JAUSS (Hans Robert), *Pour une Esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.
- LEENHARDT (Jacques) et JOZSA (Pierre), *Lire la lecture : Essai de sociologie de la lecture avec la collaboration de Martine Burgos*, Harmattan, coll. : Logiques sociales, 1999, 422 p. [1ère édition : Le Sycomore, 1982].
- MAINGUENEAU (Dominique), *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993, 196 p.
- MANGUEL (Alberto), *Une Histoire de la lecture; (A History of Reading)* essai trad. de l'Anglais par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1998, 428 p.
- ROELLENS, *Le Lecteur, ce voyageur absolu*, Amsterdam, Atlanta, 1998, coll. : Faux titre, 433 p.
- SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1948
- WEINRICH (Harald), *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1989, 298p.

b. Articles

- BARBERIS (Pierre), « La Sociocritique » in *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Dunod, 1990.
- BARTHES (Roland), « qu'est-ce que la critique ? » in *Times Literary Supplement*, (1963) Essais critiques.
- BÉHAR (Henri), « L'Analyse culturelle des textes », in BÉHAR et FAYOLLE, (1990), pp. 151-161.

- BRUNET (Manon), « Pour une esthétique de la production de la réception », in *Etudes françaises*, vol 19, n°3, 1983, p. 65-82 document numérique consulté le 26 juin 2012 sur <http://id.erudit.org/iderudit/036803ar>
- JAUSS (Hans Robert) « Postface à De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe (1975) in Pour une esthétique de la réception, NRF, Gallimard, 1978, p. 244
- MICHON (Jacques), « Fondements d'une histoire institutionnelle de l'histoire littéraire », in *La Recherche littéraire, objets et méthodes*, Claude Duchet et Stéphane Vachon, coll. « Théorie et littérature », 1993 p. 53-62
- VIALA (Alain), « L'Histoire des institutions littéraires » in *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, BEHAR et FAYOLLE, Armand Colin, 1990, pp. 118-128
- VIGEANT (Louise), « A l'école du spectateur : entretien avec Anne Ubersfeld », *Jeu : revue de théâtre* [en ligne] 1983, n° 27, (2) 1983, p. 38-51. Disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/28317ac> > (consulté le 20 juillet 2012)

3. Etudes théâtrales

a. Ouvrages

- ANTOINE (André), *Mes Souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon*, Paris, 1928.
- ANTOINE (André), *Le Théâtre*, Paris, 1932.
- ANTOINE (André), *Le théâtre par Antoine*, Les Éditions de France, 1932-1933, coll : « La Troisième république de 1870 à nos jours », Tomes 1 et 2, 515-511.
- ANTOINE, (André), *La Correspondance d'André Antoine : le Théâtre libre*, éd. par James B. SANDERS. Longueuil : Le Préambule, 1987, 430 p.
- ANTOINE, (André), 1979. *Le Théâtre libre (1897-1894)*. Présentation de Martine de Rougemont. Genève : Slatkine Reprints, 240 p.
- ANTOINE, (André), *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie des textes d'André Antoine*, éd. par Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou ; introduction de Jean-Pierre Sarrazac. Arles , Actes Sud, Centre national du théâtre, 1999, 265 p.
- ARTAUD, (Antonin), *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1985 [1938], «Folio/Essais», 251 p.
- BRECHT, (Bertolt), *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, 2000, coll. « La Pléiade, n° 470, 1552 p.
- CHARDIN (Philippe) (éd.) *La Tentation théâtrale des romanciers*, actes du colloque de Tour, 10-11 mai 2001, SEDES, 2002, coll. « Questions de littérature », 167 p.
- CLAUDEL, Paul. 1966. *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard, «Pratique du théâtre», 254 p.
- DANAN (Joseph), RYNGAERT (Jean-Pierre), *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Dunod, 1997. 186 p.
- DELFAU (Gérard), ROCHE. (Anne). *Histoire littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Seuil, 1977, «Pierres vives», 316 p.
- DESCOTES (Maurice), *Le Public de théâtre et son histoire*, PUF, 1964. 362 p.
- DUMAS, (Alexandre), *À propos de l'art dramatique*, Mercure de France, 1996 [1867]. 126 p.
- FEJES (André), *Le Théâtre naturaliste*, Lausanne, 1925.
- JOMARON, (Jacqueline de), (éd). *Le Théâtre en France*, Armand Colin, 1989, 2 vol.
- JONES-DAVIES, (Marie-Thérèse). *Du texte à la scène : langages du théâtre*, Éd. Jean Touzot, 1983, 284 p.

- JOUANNY (Sylvie), *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2001, 436 p.
- KONIGSON, Élie. 1985. *Figures théâtrales du peuple*, CNRS Éditions, 272 p., ill.
- LAPLACE-CLAVERIE (Hélène), LEDDA (Sylvie), NAUGRETTE (Florence), *Le Théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Éd. L'Avant-scène théâtre, 2008, coll. « Anthologie de l'Avant-scène », 566 p.
- LEMAÎTRE (Jules), *Impressions de théâtre*, Paris, Lecène et Oudin, 1888, (puis Boivin, 1920).
- LE SENNE (Camille), *Le Théâtre à Paris*, Librairie H. Le Soudies 1889-1890, T. 5
- MIGUET-OLLAGNIER (Marie), (éd.), *Théâtre des romanciers*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, Les Belles Lettres, 1996, 277 p.
- NOËL (Edouard) ; STOULLIG (Léon), *Annales du Théâtre et de la musique*, Ollendorf, 1916[Charpentier, 1875].
- PANDOLFI, (Vito), *Histoire du théâtre*. Verviers : Gérard, « Marabout université », 1964. 5 vol.
- PIGNARRE (Robert), *Histoire de la mise en scène*, P.U.F., "Que sais-je?", n° 309, 1975, 124 p.
- PIGNARRE (Robert), 1975 [1945]. *Histoire du théâtre*, P.U.F., "Que sais-je?", n° 160, 126 p.
- SALLÉ (Bernard), *Histoire du théâtre*, Éditions théâtrales, 1990, 318 p.
- SARRAZAC (Jean-Pierre), *La Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*. Belfort : Circé, 2000, 165 p.
- SERREAU (Geneviève), *Histoire du «nouveau» théâtre*, Gallimard, «Idées», n° 104, 1966, 190 p.
- UBERSFELD (ANNE), *L'École du spectateur. Lire le Théâtre 2*, Editions Sociales, 1981, 352 p.
- THALASSO (Adolphe), *Le Théâtre libre*, Mercure de France, 1909, 301 p.
- VIALA (Alain), *Histoire du théâtre*, PUF, (réédition mise à jour de la 1^{ère} édition 2005), coll. « Que sais-je » ,2012, 127 p.
- VIALA (Alain), BORDIER (Jean-Pierre), *Le théâtre en France des origines à nos jours*, PUF., 1997, « Premier cycle », 503 p.
- ZOLA (Émile), *Le Naturalisme au théâtre*. Présentation de Chantal Meyer-Plantureux ; préf. de Bernard Dort. Bruxelles : Éditions complexe, 2003, (première édition 1881) 168 p.

b. Articles

- SANDERS (James B.), « Antoine et la mise en scène », in *Aux sources de la vérité du théâtre moderne*, Actes du colloque de London (Canada), The Department of French the University of Western Ontario, 1972, Minard, coll. « Lettres Modernes », 1974, pp. 89-107.

4. Le Naturalisme (histoire sociale, artistique, politique et littéraire pendant le Second empire et à l'époque naturaliste)

a. Ouvrages

- AVENAL (Henri), *Histoire de la presse française de 1789 à nos jours*, Flammarion, 1900, 865 p.
- BEST (Janine), *Expérimentation et adaptation : essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, Paris, Corti, 1986, 244 p.
- BRUNEAU (Charles), *Histoire de la Langue Française*. Tome XIII. L'époque réaliste. Deuxième partie : La Prose littéraire. A. Colin, 1972, 204 p.
- BRUNET (Étienne), *Le Vocabulaire de Zola*, Genève ; Paris, Slatkine ; Champion, 1985. Coll. Travaux de linguistique quantitative, n° 26.
- BRUNETIÈRE (Ferdinand), *Le Roman Naturaliste*, Calmann Lévy (éditeur), 1883, 371 p.
- CASSAGNE (Albert), *Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Librairie Hachette, 1906 - 487 pages
- DUFIEF (Pierre), *Les écritures de l'intime, 1800-1914 : Journal intime, autobiographie, mémoires et correspondances*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2001, coll. « Amph-Lettres », 224 p.
- GURAL-MIGDAL (Anna) (éd.), *L'Écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*, Bern, Peter Lang, 2003, 493 p.
- HATIN (Eugène), *Bibliographie historique et critique de la Presse périodique française*, Firmin-Didot, 1866, 660 p.
- LARCHEY (Lorédan), *Les Excentricités du langage*, Dentu, 1965, 5^{ème} édition, (1^{ère} édition : 1862)
- NAUGRETTE-CHRISTOPHE (Catherine), *Paris sous le Second Empire. Le théâtre et la ville*, Librairie théâtrale, 1998, 262 p.
- PAGES (Alain), *Figures du discours critique : la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Lille 3 : ANRT, 1988
- PAGES (Alain), *La Bataille littéraire. Essai sur la réception du Naturalisme à l'époque de Germinal*, Librairie Séguier, 1989, 276 p.
- POTOCKI (Jean), *L'Etat des études françaises dans les pays germanophones. L'écrivain et son éditeur. Le journal d'écrivain depuis les Goncourt*, Association internationale des études françaises. Congrès Journées du 50e congrès de l'Association internationale des études françaises, 7-9 juillet 1998, Paris (1998 : Paris), Association internationale des études françaises : Société d'édition "les Belles lettres, 1999.
- SEIGEL (Jerrold), *Paris bohème 1830-1930*, traduit de l'anglais par Odette Guitard, Gallimard, 1991, (Jerrold Seigel, 1986), 421 p.
- Paris au XIXe siècle, aspects d'un mythe littéraire*, colloque franco-allemand de Francfort-sur-le-Main, organisé par les Universités J. W. Goethe de Francfort et Lyon 2, 22-24 juin 1982, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1984, 170 p.

b. Articles

- CHEVREL (Yves), « Naturalisme » in *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*, Albin Michel, coll. Encyclopædia Universalis, pp. 488-495.
- DORT (Bernard), « André Antoine » in *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*, Albin Michel, coll. Encyclopædia Universalis, pp.
- PARTENSKY (Vérane), *Les Goncourt et la bohème de l'art*, Les Cahiers Goncourt, n° 14, 2007

- ROY-REVERZY (Eléore), « La Mort d'Eros. La mésalliance dans le roman du XIXème siècle », *Romantisme*, 2001, vol 31, n° 114
- SCEPI (Henri), « Fragments et décomposition. De la prose artistique à l'écriture décadente, une autre manière de penser le détail », pp. 47-60 in *Le Détail*, textes réunis et présentés par Liliane Louvel, Poitier, La licorne, 1999. 274 p
- SPANDONIS (Sophie), « La Presse du Second Empire vue à travers le Journal des Goncourt, ou le *Journal* comme « document humain » », *Cahiers Goncourt*, n° 9, 2002, pp. 125-151.

5. Dictionnaires

- CARD (Michael), *Dictionnaire des termes informatiques d'imprimerie et d'édition*, Paris ; Londres ; New York, Tec & doc-Lavoisier, 1992, 124 p.
- GARDES-TAMINE (Joëlle), HUBERT (Marie-Claude), *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, 1996, coll. Cursus, 239 p. [deuxième édition revue et corrigée de celle de 1993].
- LARCHEY (Lorédon) *Dictionnaire de l'argot parisien*, présenté par Claude Duneton, Paris, Les éditions de Paris, 1996,(édition originale 1872) [DAP]

B. Etudes goncourtiennes

1. Les Goncourt

a. Œuvres de Goncourt

Cette liste est présentée par ordre chronologique de la première édition, pour chaque ouvrage sont indiquées les rééditions successives. Le lieu d'édition est Paris sauf autre indication. La réédition des œuvres complètes des Goncourt, entamée par l'Académie Goncourt chez l'éditeur Flammarion Fasquelle entre 1915 et 1925 est mentionnée sous l'abréviation ED (édition définitive), sa reproduction en fac-similé chez Slatkine en 1985-1986 sous l'abréviation ED Slatkine). Enfin , l'édition électronique sur cédérom de l'œuvre romanesque de Goncourt chez Garnier : Le catalogue des lettres dans la collection Bibliopolis sera signalé sous l'abréviation Garnier). Pour cette bibliographie générale, nous n'indiquons pas les particularités et les différences des éditions.

- 1851, *En 18..*, Dumineray, (Bruxelles, Kisttemaekers, 1884), (Charpentier, 1885), (ED).
- 1852, *La Nuit de la Saint-Sylvestre, tête à tête*, saynète publiée dans l'*Eclair* du 19 janvier 1852, tirée à part la même année à l'Imprimerie Gerdès.
- 1852, *Salon de 1852* (articles parus dans l'*Eclair* du 10 avril 1852) repris chez Lévy la même année sous ce titre, puis dans *Etudes d'art* (Flammarion, 1893).
- 1852, *Voyage du n° 43 de la rue Saint-Georges au n° 1 de la rue Laffite*, nouvelle parue dans le *Paris* en Décembre 1852.
- 1853, *Mystères des théâtres 1852*, Librairie nouvelle (ensemble d'articles parus dans l'*Eclair* en 1852).
- 1853, *La Lorette*, Dentu, (Charpentier, 1883), puis dans *Pages retrouvées*, (Charpentier, 1886).
- 1854, *Histoire de la Société française pendant la Révolution*, Dentu, (Didier et Cie, 1864), (Charpentier, 1880), (Quantin, 1889), (ED), (Slatkine, 1971).
- 1854, *La Révolution dans les mœurs*, Dentu, (in *Francofonia*, 1989).
- 1855, *Histoire de la Société française pendant le Directoire*, Dentu, (1864), (Charpentier, 1880), (ED), (Le Promeneur, 1992)
- 1855, *La Peinture à l'exposition de 1855*, Dentu, reprise dans *Etudes d'art* (Flammarion, 1893).
- 1855, *Une Voiture de masques*, nouvelles parues dans l'*Eclair* et le *Paris*, repris sous le titre *Quelques créatures de ce temps* (Charpentier, 1876) et *Première amoureuse*, (Librairie Borel, 1896), (ED), (Christian Bourgeois, 1990).
- 1856, *Les Actrices*, Dentu, réédité sous le titre *Armande*, (Dentu, 1892), (Toulouse, Editions Ombres, 2000).
- 1857, *Portraits intimes du XVIIIème siècle*, 1^{ère} série, Dentu, (Charpentier, 1878).
- 1857, *Sophie Arnould, d'après sa correspondance et ses mémoires inédits*, Poulet-Malassis et de Broise, (Dentu, 1877), reprise sous le titre : *Les Actrices du XVIII^e siècle : Sophie Arnould* (Charpentier, 1885) (ED), (Minkoff, 1979).
- 1858, *Histoire de Marie-Antoinette*, Firmin-Didot, (Firmin-Didot, 1859), (Firmin-Didot, 1863), (2 éditions Charpentier, 1878), (ED), (Orban, 1983), (ED Slatkine), (François Bourin, 1990).
- 1858, *Portraits intimes du XVIIIème siècle*, 2^{ème} série, Dentu, (Charpentier, 1878)
- 1859, *L'Art au XVIIIème siècle : Les Saint-Aubin*, 1^{er} fascicule : reprise de l'étude publiée dans l'*Artiste* en 1857, Dentu. (nous signalons, à la date de sa publication, chacun des autres fascicules). Repris dans une édition regroupant les 12 fascicules (Rapilly, 1873-1874), (Quantin, 1880-1882), (Charpentier, 1881-1882), (ED), (ED Slatkine), puis sous le titre *L'Art du XVIIIème siècle et autres textes*, (Hermann 1997)
- 1860, *Hommes de lettre*, Dentu, réapparu sous le titre *Charles Demailly* (Librairie internationale, 1868), (Charpentier, 1876), (ED, 1926), (Flammarion, 1931), (Christian Bourgeois, 1990), (ED), (ED Slatkine), (Garnier).
- 1860, *L'Art au XVIIIème siècle : Watteau*, 2^e fascicule.
- 1860, *Les Maîtresses de Louis XV*, 2 tomes : Tome 1 : *Mademoiselle de Nesle. Madame de Pompadour*. Tome 2 : *Madame du Barry*, Firmin-Didot, reprises partielles sous les titres : *La du Barry*, (Charpentier, 1878), (ED), (France Empire, 1988), *Madame de Pompadour*, (Charpentier, 1878), (Firmin-Didot, 1888), (ED), (Orban, 1982), (ED Slatkine), *La Duchesse de Châteauroux et ses sœurs*, (1879).

- 1861, *Sœur Philomène*, Librairie nouvelle, (Lemerre, 1875), (Charpentier, 1876), (Lemerre, 1890), (Fayard, 1918), (Dent, 1920), (ED), (Imp. Léon Pichon, 1934), (ED Slatkine), (Ed. du Lérot, 1996) (Garnier, 2002).
- 1861, *L'Art au XVIIIème siècle : Prud'hon*, 3^e fascicule, Dentu.
- 1862, *L'Art au XVIIIème siècle : Boucher*, 4^e fascicule, Dentu.
- 1862, *La Femme au XVIIIème siècle*, Firmin-Didot, repris sous le titre *l'Amour au XIXème siècle* (Dentu, 1875), (Charpentier et Fasquelle, 1893) et *la Femme au XIXème siècle*, (Charpentier, 1877), (Firmin-Didot, 1887), (ED), (ED Slatkine), (Flammarion, 1938), (Flammarion, 1982).
- 1863, *L'Art au XVIIIème siècle : Creuze*, 5^e fascicule, Dentu.
- 1864, *L'Art au XVIIIème siècle : Chardin*, 6^e fascicule, Dentu.
- 1864, *Germinie Lacerteux*, Charpentier, (Charpentier, 1865), (Charpentier, 1875), (Lemerre, 1876), (Quantin, 1886), (édition en 3 exemplaires, contenant des illustrations de Raffaëlli et une préface de G. Geffory, 1890), (Fayard, 1913), (Georges Grès, 1921), (ED, 1921), (Naples-Paris, Edizioni cientifiche Italiane-Nizet, 1968), (Flammarion, 1990), (Librairie générale française, 1990), (La Boite à documents, 1990), (Garnier).
- 1864, *Renée Mauperin*, Charpentier, (Lemerre, 1875), (Charpentier, 1876), (Charpentier, 1880), (Charpentier, 1883), (Fayard, 1904), (ED), (Lyon, Lardanchet, 1923), (ED Slatkine), (Flammarion, 1990), (Garnier).
- 1865, *L'Art au XVIIIème siècle : Fragonard*, 7^e fascicule, Dentu. (Genève, La Platine, 1946)
- 1866, *Henriette Maréchal*, Librairie internationale (2 éditions la même année) (Librairie internationale, 1866), dans le volume *Théâtre*, (Charpentier, 1879), (Charpentier, 1885), (Paris-Genève, Slatkine, [sd])
- 1866, *Idées et sensations*, Librairie internationale, (Charpentier, 1877), reprise dans *Journal*)
- 1867, *Manette Salomon*, 2 volumes, Librairie internationale, (Charpentier, 1876), (ED), (Union générale d'Éditions, 1979), (ED Slatkine), (L'Harmattan, 1993), (Folio, 1996), (Garnier)
- 1867, *L'Art au XVIIIème siècle : La Tour*, 9^e fascicule, Dentu.
- 1868, *L'Art au XVIIIème siècle : Les Vignettistes, Gravelot, Cochin*, 10^e fascicule, Dentu.
- 1869, *Madame Gervaisais*, Librairie internationale, (Charpentier, 1876), (Charpentier, 1885), (Lemerre, 1890), (Flammarion, 1914), (ED, 1923), (Gallimard, 1982), (ED Slatkine) (Garnier).

A la mort de Jules, Edmond continue à publier des œuvres signées par les deux frères et des inédits. Nous mettons devant les inédits, le nom d'Edmond de Goncourt sans distinguer les œuvres remaniés par ce dernier et signé par lui.

- 1873, Edmond de Goncourt, *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, Henri Plon, (Charpentier, 1879), (ED, 1925), (Fasquelle, 1925).
- 1873, *La Partie en Danger*, Dentu, reprise dans *Théâtre* (Charpentier, 1879) (Charpentier, 1889), (ED, 1930).
- 1875, Edmond de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'A. Watteau*, Rapilly.

- 1876, Edmond de Goncourt, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P.-P. Prud'hon*, Rapilly.
- 1877, Edmond de Goncourt, *La Fille Elisa*, Charpentier, (Librairie de l'Édition nationale, Emile Testard, 1895), (Calman-Lévy, 1908), (ED), (Flammarion, 1928), (Fasquelle, 1928), (Georges Bifaut, 1929), (Librairie de France, 1931), (Flammarion, 1937), (Athéna, 1946), (Paris-Tours, Rombaldi-impr. De Arrault, 1946), dans un même volume avec *La Faustine* (Union générale d'Éditions, 1979[Caen], Four, 1983), (Boîte à documents, 1990), (Genève, Slatkine, 1996), (Garnier).
- 1879, Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Charpentier (Madrid, La Espana editorial, 1891), charpentier et Fasquelle, [1891]), (Pierre Laffitte, 1908), Flammarion, 1916), (Nizet, 1981), (L'Harmattan, 1983), (Genève, Slatkine, 1996), (Garnier).
- 1881, Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, 2 vol., Charpentier, (ED).
- 1882, Edmond de Goncourt, *La Faustine*, Charpentier, (Lemerre, 1987), (Clamann-Lévy, 1911), (ED), (Flammarion, 1928), (ED Slatkine), (Arles, Actes-Sud, 1995), (Garnier, 2002).
- 1882, Edmond de Goncourt, *La Saint-Huberty, d'après sa correspondance et ses papiers de famille*, Dentu, sous le titre Madame de Saint-Huberty (Charpentier, 1885), (ED), (Minkoff, 1973), (ED Slatkine).
- 1883, Edmond de Goncourt, *Chérie*, Charpentier, (Lemerre, 1889), (ED), (ED Slatkine), (Garnier).
- 1888, Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, pièce en dix tableaux, avec prologue et épilogue.
- 1888, *Préfaces et manifestes littéraires*, Charpentier, (ED), (Slatkine, 1980), (ED Slatkine).
- 1890, Edmond de Goncourt, *Mademoiselle Clairon, d'après sa correspondance et ses papiers de famille*, Charpentier, (ED), (ED Slatkine).
- 1891, Edmond de Goncourt, *Outamaro, le peintre des maisons vertes*, Charpentier, sous le titre : *L'Art japonais du XVIIIème siècle. Outamaro, le peintre des maisons vertes* (Charpentier et Fasquelle, 1891), (ED), (Grenoble, Roissard, 1978), (ED Slatkine) et dans un même volume avec *Hokusai* (Union Générale d'Éditions, 1986)
- 1893, Edmond de Goncourt, *Les Actrices du XVIIIème siècle : La Guimard, d'après les registres des Menus Plaisirs, de la bibliothèque de l'opéra, etc.* charpentier et Fasquelle, (ED), (Minkoff, 1973).
- 1894, *L'Italie d'hier, Notes de voyages, (1855-1856)*, Charpentier et Fasquelle, (Complexe, 1991), et sous le titre *Notes sur l'Italie*, (ED), (ED Slatkine), (Disjonquères, RMN, 1996).
- 1896, Edmond de Goncourt, *Manette Salomon*, pièce en neuf tableaux, précédée d'un prologue, charpentier et Fasquelle.
- 1896, Edmond de Goncourt, *L'Art japonais du XVIIIème siècle. Hokusai*, Charpentier et Fasquelle, (ED), (ED Slatkine), avec *Outamaro* (Union Générale d'Éditions, 1986), (Flammarion, 1988)

b. Corpus élargi (liste des œuvres des Goncourt cités dans ce travail)

Le Journal

- Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, Charpentier, et Fasquelle, 9 vol., 1887-1896.
- Journal des Goncourt*, texte établi et annoté par Robert Ricatte, Edition de l'Imprimerie nationale de Monaco, 22 vol., 1956-1958.
- Journal des Goncourt*, texte établi et annoté par Robert Ricatte, Flammarion –Fasquelle, 4 vol., 1856. (C'est cette version qui est numérisée par le CNRS dans FRANTEXT et qui est reprise dans le site GALLICA de la BNF, les renvois « bruts » à FRANTEXT dans notre cédérom en ont gardé la pagination).
- Journal, Mémoires de la vie littéraire, 1851_1896*, R. Laffont, coll. « Bouquins », 3 vol., 1989. (Il s'agit de la version à laquelle nous nous référons dans le corps de la thèse et dans les parties rédigées du cédérom).
- Journal des Goncourt*, éd. critique publiée sous la direction de Jean-Louis Cabanès, texte établi par Christiane et Jean-Louis Cabanès ; notes et notices par une équipe sous la direction de Jean-Louis Cabanès,
- Tome 1 : (1851-1857), Champion, 2005, 871 p.
- Tome 2 : (1858-1960), Champion, 2008, 835 p.
- Journal des Goncourt, tome II*, édition critique publiée sous la direction de Jean-Louis Cabanès ; texte établi par Christiane et Jean-Louis Cabanès ; notes et notices par une équipe sous la direction de Jean-Louis Cabanès.

Correspondances

- BURNS (Colin) (éd.), *Edmond de Goncourt/ Henry Céard, Correspondance inédite*, Nizet, 1965.
- CAPELLO (Maria-Louisa) (éd.), « Louis Bouilet et les Goncourt : relations épistolaires et littéraires (lettres inédites) », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 3, 1994, pp. 78-90.
- Edmond de Goncourt/ Alphonse Daudet, Correspondances*, Flammarion, 1998.
- COGNY (Pierre) (éd.), « Edmond de Goncourt ; Lettres inédites à Emile Zola », *Les Cahiers naturalistes*, n°13, 1959, pp. 526-542.
- DISEGNY (Silivia) (éd.), « J. Primoli et E. de Goncourt. Lettres et textes inédits », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°5, 1997, pp. 254-281.
- DUFIEF (Pierre-Jean) (éd.), « Correspondance Goncourt/Barrès », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 2, 1993, pp. 94-100.
- DUFIEF (Pierre-Jean) (éd.), « Correspondance Goncourt/Labille », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 3, 1994, pp. 91-103.
- DUFIEF (Pierre-Jean) (éd.), *Correspondance Goncourt/Daudet*, avec la collaboration d'Anne-Simone Dufief, Genève, Droz, 1996, coll. Histoire des idées et critique littéraire.
- DUFIEF (Pierre-Jean), *Correspondance E. et J. de Goncourt/ G. Flaubert*, Flammarion, 1998.
- LAUNEY (Elisabeth) (éd.), « Lettres d'Edmond et de Jules de Goncourt » dans « Correspondances d'artistes des XVII^e, XVII^e, XIX^e et XX^e siècles appartenant à la Fondation Custodia et conservées à l'Institut Néerlandais de Paris », *Archives de l'art français, nouvelle période*, T. XXIX, 1988, pp. 63-75.
- NICOLAS (Alain), *Lettres de jeunesse inédites*, Presses universitaires de France, 1981.

Les romans

Les Goncourt [Ressource électronique] : *L'Œuvre romanesque*, Le Catalogue des Lettres, 1997, 1 CD-ROM + 1 fasc. de consultation (16 p.).

Les adaptations théâtrales

AJALBERT (Jean), *La fille Elisa* : pièce en trois actes et un prologue tirée du nom de E. De Goncourt (théâtre-libre, 26 décembre 1890 - théâtre Antoine, 1er juin 1900), Ed. définitive avec le discours de M. Millerand sur l'interdiction de la pièce, Charpentier et Fasquelle, 1910, 64 p

2. Critique goncourtienne**a. Sur la vie des Goncourt**Ouvrages

- ADAMY, (Paule) *Les Goncourt, à-côtés*, Bassac : Plein chant, 2005, (220 p.)
- ASHLEY (Katherine), *Edmond de Goncourt and the novel, naturalism and decadence* Amsterdam Pays-Bas; New York Etats-Unis: Rodopi, 2005 (anglais).
- BANNOUR, (Wanda), *Edmond et Jules de Goncourt ou Le Génie androgyne*, Persona, 1985
- BENAROYA (Laure), *Edmond et Jules de Goncourt ou le prix de la passion*, DL 2003, Éd. Christian, DL 2003, 1 vol. 241 p.
- BERTHLOT (Sandrine) et SPANDONIS (Sophie), *Les Goncourt et la bohème*, Société des amis des frères Goncourt, 2006, Numéro 14 des "Cahiers Edmond et Jules de Goncourt", 231 p.-XVI p. de planches.
- BEURDELEY (Michel), MAUBEUGE (Michèle) *Edmond de Goncourt chez lui*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1991, 88 p.-XX p. de pl.
- BILLY (André), *Les Frères Goncourt: la Vie littéraire à Paris pendant la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris : Flammarion, 1954, Coll. Grandes biographies, Littérature, 518 p.
- BILLY (André), *Les Frères Goncourt*, Flammarion, 1954, 518p.
- BILLY (André), *Vie des frères Goncourt*, précédant le Journal d'Edmond et Jules de Goncourt, 1956, Monaco : Ed. de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956, 3 vol. (XII-217, 247, 220 p.)
- BONNET, (Caroline), *L'Art et le décor à travers le style de deux écrivains du XIXe siècle, Chateaubriand et les Goncourt*, thèse de doctorat, sous la direction de Georges Molinié, Université Paris-Sorbonne, 2005, 450 p.
- CABANES, Jean-Louis. (Éditeur), *Les Frères Goncourt*, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 2000, 290 p
- CABANES (Jean-Louis) éd., *Les Frères Goncourt : Art et Écriture*. Sémaphores. Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1997, 475p.
- CABANES (Jean-Louis), DUFIEF (Pierre-Jean), KOPP (Dufief), et al. *Les Goncourt dans leur siècle ; Un siècle de "Goncourt ; Actes du colloque "Les Goncourt dans leur siècle" organisé à la Bibliothèque nationale de France et du colloque "Un*

- siècle de Goncourt" organisé au Palais du Luxembourg en décembre 2003, Ville-neuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 462 p.
- CABANES (Jean-Louis) éd., *Les Goncourt moralistes*, Paris, Société des amis des frères Goncourt, Numéro 15 des "Cahiers Edmond et Jules de Goncourt", 2008, 235p. - 12 p. de planches hors texte).
- CARAMASCHI (Enzo), *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pise; Paris, Editrice Libreria Goliardica ; Nizet, coll. « Studi et Testi », n° 36, 1971.
- CARAMASCHI (Enzo), *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionnisme*, Fasano, 1985, 261p.
- DELZANT (Alidor), *Les Goncourt*, Charpentier, 1889, 378p.
- FOSCA (François), *Edmond et Jules de Goncourt*, Albin Michel, 1941, 460p.
- IMMERGLUCK, *La Question sociale dans l'œuvre des Goncourt*, Éditions universitaires, Strasbourg, 1930, 147p.
- POUZILHAC (Duplessis de), *Les Goncourt et la médecine. La Pathologie documentaire dans le roman*, Montpellier, 1908.
- RICATTE (Robert), *La Création romanesque chez les Goncourt (1851-1870)*, Armand Colin, 1953, 494p.
- SAUVAGE (Marcel), *Jules et Edmond de Goncourt précurseurs*, Mercure de France, 1970, 203p.
- VOUILLOUX (Bernard), *L'art des Goncourt. Une esthétique du style*, l'Harmattan, 1997, 171p.

Articles ou chapitres dans ouvrages

- AUREVILLY (Barbey d') AMEED (Jules), *Les œuvres et les hommes. (10)*, « Les Goncourt » par J. Barbey d'Aureville, Quantin, 1888, 394 p.
- BOURGET, (Paul), *Essais de psychologie contemporaine* ; [suivis de] *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, 1894-1895, A. Lemerre, 1894-1895 (Tome II. M. Dumas fils, M. Lecomte de Lisle, MM. de Goncourt, Tourguéniev, Auriel).
- HUYSMANS (Joris-Karl), *Lettres inédites à Edmond de Goncourt*, Paris RICHARD (Jean-Pierre), « Deux écrivains épidermiques : Edmond et Jules de Goncourt », *Littérature et sensation*, Seuil, 1954.

b. Sur leur œuvre romanesque

- BISMUT (Roger), « Le narrateur dans *Germinie Lacerteux* ». In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1984, N°36. pp. 21-33.[en ligne]
url :http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1984_num_36_1_1918 Consulté le 03 novembre 2012
- CARAMASCHI (Enzo), *Le Réalisme romanesque des Goncourt*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1964, 185p.
- IMMERGLUCK, *La Question sociale dans l'œuvre des Goncourt*, Paris, 1931. Editions Universitaires, 1930 - 147 pages
- PRAJS (Lazare), *La Fallacité de l'œuvre romanesque des frères Goncourt*, Nizet, 1974, 275p.
- SABATIER (Pierre), *Germinie Lacerteux des Goncourt*, SFELT, 1948. (le chapitre V est entièrement consacré à la pièce), 185p.

c. Sur leur écriture

- FUCHS (Max), *Lexique du "Journal des Goncourt"* : Contribution à l'histoire de la langue Française pendant la seconde moitié du XIXe siècle, Edouard Cornély et Cie, 1912, XXXII - 151 p.
- VOUILLOUX (Bernard), *L'Art des Goncourt. Une esthétique du style*, L'Harmattan, 1997, 171 p.

d. Thèses

- ARAGÓN (Ronsano Flavia), *La recepción de la obra de los hermanos Goncourt en España*, 2002, Universidad Cadiz (Espagne).
- BAULT (Clarisse), Manette Salomon (Edmond et Jules de Goncourt) : une galerie de tableaux / Mémoire de maîtrise : Lettres modernes, Aix-en-Provence, 1990, 217 p.
- BARROW (Susan Miranda), *Contribution of " japonisme " to the Aesthetics of the French Naturalist Novel. A Study of Selected Works of the Goncourts, Zola and Huysmans*, 2000, 436p., Thèse Univ. of New York,
- BERTHELOT (Sandrine), *L'Esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870) : genèse, épanouissement et sens du grotesque*, 2002, Thèse Univ. Paris IV, sous la direction de Michel Crouzet.
- BONNET (Caroline), *L'art et le décor à travers le style de deux écrivains du XIXe siècle, Chateaubriand et les Goncourt*, 2005, 450p., Thèse de doctorat : Langue française, Université de Paris 4 sous la direction de Georges Molinié.
- BUTLIN (Nina Hopkins), *Sémiolinguistique de la figure de la description: Gautier, Rachilde, Goncourt, Flaubert, J. S. Alexis, E. Glissant, Cl. Simon, Cl. Ollier*, 1999, Université Dalhousie (Canada), Consultable en ligne: http://www.nlc-bnc.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape9/PQDD_0016/NQ49248.pdf
- CARTER (Boyd George), *The French realists and the theatre : Gustave Flaubert, the Goncourt brothers and Alphonse Daudet....* 1937, 1_p. in-8° Urbana , Illinois.
- CHAMPEAU (Stéphanie), *La notion d'artiste chez les Goncourt et dans leur milieu (1852-1870)*, 1994, 2 vol. (603 f.), Thèse de doctorat : Litt. fr. : Paris 4, sous la direction de Michel Crouzet.
- DE FALCO (Domenica), *Les frères Goncourt ou les apories de la "féminilité"*, 2006, 378 p. Thèse de doctorat : Littérature française : Paris 3, sous la direction de Philippe Hamon.
- DE PRADEL DE LAMAZE (Cléopée) *Édition critique et annotée de la correspondance entre Edmond et Jules de Goncourt et Édouard Lefebvre de Behaine (1858-1896)*, 2007, 720 p.ill., Thèse de doctorat : Littérature française : Paris 4, sous la direction d'André Guyaux..
- DRAI (Sabrina E.), *The gaze in the model-painter relationship: Fictions of art by Zola, the Goncourts, Poe, and James*, 2002, Florida Atlantic Univeristy (USA).
- FAY (Carolyn M.), *Stories of the sleeping body: Literary, scientific and philosophical narratives of sleep in nineteenth-century France*, 2002, University of Virginia (USA).
- FUCHS (Max), *Lexique du "Journal des Goncourt": contribution à l'histoire de la langue française pendant la seconde moitié du XIXe siècle*, 1911, XXXII-151 p.,

- thèse pour le doctorat ès-lettres présentée à la faculté des Lettres de l'Université de Paris, Moulins : impr. Crépin-Leblond.
- GALDOS (Pérez) et CLARIN (Marie-Cécile), *Entre devoirs sacrés et empire des sens, les femmes dans les romans du Réel des Goncourt, d'Emile Zola*, 2005, 2 vol. 611 p., Thèse doctorat : Littérature générale et comparée : Toulouse 2, sous la direction d'Andrée Mansau et de Solange Hibbs-Lissorgues.
- GRENAUD (Céline), *L'image de l'hystérie dans la littérature de la seconde moitié du XIXe siècle notamment dans "Germinie Lacerteux" d'Edmond et Jules de Goncourt, "L'Évangéliste" d'Alphonse Daudet, "L'hystérique" de Camille Lemonnier, "L'Abbé Jules" d'Octave Mirbeau, "Là-bas" de Joris-Karl Huysmans et "Lourdes" d'Emile Zola*, 2004. 2 vol. (956 p.), Thèse de doctorat : Littérature et civilisation françaises : Paris 4, sous la direction de Jacques Noiray.
- IMMERGLUCK (Maxime), *La question sociale dans l'oeuvre des Goncourt*, Strasbourg : Ed. Universitaires de Strasbourg, 1930, 147 p ; Thèse d'université : Lettres : Paris,
- JOYCE (Wendy L.), *Fashioning the subject: The artist and his model in the prose fiction of Balzac, Gautier and the Goncourts (1837-1867)*, 2001, Princeton University.
- LAUNAY (Elisabeth), *Les Goncourt collectionneurs: Les dessins français du XVIIIe siècle du cabinet d'Auteuil*, 1984, 4 vol., 589-929 p., Thèse de Doctorat de 3e cycle: Art et archéologie : Université de Paris 4 sous la dir. de Jacques Thuillier.
- LENOIR (Colette), *Le Journal des Goncourt : la mentalité d'un artiste victorien*, 1977, Thèse de 3^{ème} cycle : Littérature française, Orléans, sous la direction de Jean Borie.
- MARCUS (Nathalie C.), *Creative symptoms: Embodying the imagination in nineteenth-century France*, 2003, University of Virginia (USA).
- MAUBANT (Yves), *Les Romans des frères Goncourt ou le Second Empire de la description*, 2000, 388 p.. – 2000, Thèse de doctorat : LITTÉRATURE FRANÇAISE : Caen, sous la direction de Gerard Gingembre.
- PETY (Dominique), *Collection et écriture: les Goncourt en leur temps*, 2001, 709 p., Thèse de doctorat : Littérature française : Paris 3, sous la direction de Philippe Hamon.
- POUCHIN (Nathalie), *La Migraine dans le Journal des Frères Goncourt*, 1996, Thèse d'exercice : MEDECINE : Paris 13, sous la direction de Patrick Brun.
- REYNOLDS (Brigid E.), *Mixed messages: The problematic pursuit of individuality in novels by Maupassant, the Goncourt, and Flaubert*, 2004, Ohio State University (USA).
- RICATTE (Robert), *La création romanesque chez les Goncourt 1851-1870*, 1953, 494 p., thèse pour le doctorat ès-lettres présentée à la faculté des Lettres de l'Université de Paris, publié à Paris : Armand Colin, 1953
- RICATTE (Robert), *La genèse de "La fille Elisa" d'après des notes inédites d'Edmond et Jules de Goncourt*, 1953, 219 p., Thèse Complémentaire de doctorat : Lettres : Paris, publié à Paris : Presses Universitaires de France, 1960.
- RUSSELL (Frances), *L'art d'Albert Samain*, Toulouse : Les Frères Douladoure, 1929, XII-115, Thèse de doctorat : Lettres : Toulouse.
- SABATIER (Pierre), *L'esthétique des Goncourt*, 1918, 632 p., Thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, publié à Paris, Hachette, 1920, [réimpression Genève, Slatkine, 1970]

- SFAR (Meriem Feten), *Stendhal, les Goncourt et le Baroque : la réception de l'art visuel baroque italien par trois écrivains français du dix-neuvième siècle*, 2008, 2 vol. (597, 21 p.) : ill., Thèse de doctorat : Langue, littérature et civilisation françaises : Paris 3, sous la direction de Philippe Berthier.
- SPANDONIS (Sophie), *L'Imagination du monde intérieur. Écritures de la psychologie dans les récits de la décadence, de Ludine (1883) à Monsieur de Phocas (1901)*, 2000, Thèse Univ. Paris III, sous la direction de Philippe Hamon.
- SULLIVAN (Courtney A.), *Classification, containment, contamination and the courtesan: The grisette, lorette, and demi-mondaine in nineteenth-century French fiction*, 2003, University of Texas at Austin (USA).
- THOMAS (Catherine), *Représentations du XVIIIe s. dans les œuvres en prose de 1830 à 1860*, 2001, Thèse Univ. Bretagne Occidentale, sous la direction de Pierre-Jean Dufief.
- WARNER (Pamela J.), *Word and image in the art criticism of the Goncourt brothers.*, 2004, University of Delaware (USA).

3. La réception du théâtre goncourtien

Réception immédiate

- GILLE (Philippe), *La Bataille Littéraire (1875-1878)*, Paris, Victor Pavard éditeur, 1889

Réception tardive

Ouvrages

- DUFIEF (Anne-Simone) (Éd.), *Les Goncourt et le théâtre*, Société des amis des frères Goncourt, n° spécial des *Cahiers Goncourt*, n° 13, 2006, 269 p.-16p. de planches).

Articles

- AUCANIE (Elsa), *La Difficile Prise de parole des femmes au théâtre, 1890-1914* : "La Fille Elisa", Jean Ajalbert, d'après Edmond de Goncourt, 1890 - "Maternité", Eugène Brieux, 1903 - "l'Amour Libre", Vera Starkoff, 1902 - "Pourquoi Elles Vont à l'Eglise", Nelly Roussel / Elsa Auconie ; sous la direction de Chantal Meyer-Plantureux et Georges Banu, Université de la Sorbonne nouvelle
- BARON (Philippe), « André Antoine et Edmond de Goncourt », dans *Cahiers Goncourt*, n°13, 2006.
- BOUILLIER (Henry), *Portraits et miroirs : études sur le portrait dans l'œuvre de Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, Michelet, les Goncourt, Proust, Léon Daudet, Jouhandeau...*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1979, 198 p.
- DE FELICI (Roberta), « Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt », *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, 2001-5
- DE FELICI (Roberta), « Le Théâtre selon E. de Goncourt », *Micromégas*, Rome, 2002
- DISEGNY (Sylvia), « Les Goncourt et la censure », *Cahiers Goncourt*, n°13, 2006.
- DUFIEF (Anne-Simone), « *Germinie Lacerteux*, un laboratoire d'art dramatique », dans *Cahiers Goncourt*, N° 13, 2006.

- DUFIEF (Pierre) « Les Goncourt et le rire de la comédie », in *Ironie et inventions naturalistes*, BECKER, (Colette), DUFEIF (Anne-Simone) et CABANES (Jean-Louis), Nanterre, RITM, 2002.
- DUFIEF (Pierre), « Le Spectre de la critique dramatique », *Cahiers Goncourt*, N° 13, 2006.
- PELCKMANS, Paul, « La Vie plurielle dans *Germinie Lacerteux* », *Orbis Litterarum* 38, 1983, pp. 60-73
- PETY (Dominique), « Le Motif du bal masqué chez Gavarni et les frères Goncourt », dans *La Fantaisie post-moderne*, CABANES (Jean-Louis), SAÏDAH (J.-P.), Toulouse, PU du Mirail, 2003
- YON (Jean-Claude), « *Henriette Maréchal*, histoire d'une chute », dans *Cahiers Goncourt*, n° 13, 2006

Henriette Maréchal

- BÉCHARD (Frédéric), *La Gazette de France*, 11 décembre 1865 (feuilleton de la Gazette de France _ la semaine dramatique)
- AUBRY-FOUCAULT, *La Gazette de France*, 14 décembre 1865
- AUBRY-FOUCAULT *La Gazette de France* du 15 décembre 1865
- AUBRY-FOUCAULT *La Gazette de France* du 18 décembre 1865
- ARAGO (Étienne), *L'Avenir national*, 11 décembre 1865,
- ARAGO (Étienne), *L'Avenir National*, 12 décembre 1865,
- ARAGO (Étienne), *L'avenir National*, 14 décembre 1865
- ARAGO (Étienne), *L'Avenir national*, 18 décembre 1865, dans l'Avenir National.
- BIEVILLE (E.-D. de), *Le Siècle*, 18 décembre 1865. (la revue des théâtres)

La Patrie en Danger

- FRIMOUSSE (alias Raoul Toché), *Le Gaulois*, 20 mars 1889 : parle avec beaucoup d'humour satirique d'une « mise en scène à la catonade »
- GEFFROY (Gustave), Notes d'un Journaliste: vie, littérature, théâtre, Paris, Charpentier, 1887, 442 p. Gallica: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k840446> pp. 370-374
- LEMAÎTRE, feuilleton, *Journal des débats*, 25 mars, 1889, disponible sur Gallica, peu lisible: (Journal des débats politiques et littéraires, 1814-181
- NION (François de), *La Revue indépendante*, avril 1889, pp. 147-155
- NOZIERE, « scènes et coulisses – lettre et arts – Propos de théâtre : La Patrie en Danger », *Le Figaro*, 22 mars 1918
- PESSARD, *Le Gaulois*, 22 mars 1889
- POMMERAYE (Henri de la), *Paris*, 21 mars 1889
- SARCEY, Le feuilleton, *Le Temps*, 25 mars 1889 disponible sur Gallica, peu lisible, Le temps Paris, 1861-1942:
- WILLY, "Soirée parisienne : *La Patrie en Danger*", *La Paix*, 21 mars 1889

articles et ouvrages :

- AJALBERT, (Jean), « Postface », in Edmond et Jules de Goncourt, Théâtre, édition définitive publiée sous la direction de l'Académie Goncourt, Flammarion-Fasquelle, 1930, pp. 309-310
- ANTOINE (André), *Le Théâtre*, Paris, Les éditions de France, 1932, p. 232
- Billy (André), *Les frères Goncourt et la vie littéraire sous le second Empire pendant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle*, Flammarion, 1954, pp 191-192 et pp. 384-386 (circonstances de la genèse et de l'édition de la *Patrie en danger*)

Germinie Lacerteux

- BANVILLE (Théodore), « *Germinie Lacerteux* », *L'Artiste*, 1^{er} mars 1865.
- CLARETTE (Jules), « *Germinie Lacerteux* », *La Nouvelle Revue de Paris*, 26 février 1865.
- DAURIAC (Jean-Pierre), « *Germinie Lacerteux* », *Le Monde illustré*, 5 février 1865.
- DUCHESNE (Alphonse), « Le roman pathologique, *Germinie Lacerteux* », *Le Figaro*, 30 mars 1865.
- LAGENEVAIS, P. de, « Le petit roman », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1865, pp. 1061-1069.
- MERLET, Gustave, « Un roman réaliste. *Germinie Lacerteux* par MM. de Goncourt », *La France*, 21 mars 1865. Repris dans *Portraits d'hier et d'aujourd'hui – hommes et livres*, Paris, didier 1869.
- PONTMARTIN, Armand de, « *Germinie Lacerteux* », *Le Figaro*, 27 février 1865. Repris dans *Nouveaux samedis*, t. II, Paris, Michel Lévy frères, 1866, pp. 102-115
- PRZYBOS, Julia, « *Germinie Lacerteux* au service des sciences sociales », in *L'écriture du féminin chez Zola et dans la fiction naturaliste*. (pp. 391-406)
- VALLÉS, Jules, « *Germinie Lacerteux* », *Le Progrès de Lyon*, 30 janvier 1865.
- VILLETARD, Édouard, « *Germinie Lacerteux* », *Revue Nationale et Étrangère*, 10 avril 1865, pp. 518-525.
- ZOLA, Émile, « *Germinie Lacerteux* », *Le Salut public* (Lyon), 24 février 1865. Repris dans *Mes haines*, Achille Faure, 1866.

Manette Salomon

- ROY (Albert), *L'Évènement*, 25 février 1896, FEVRIER, « Le Goncourisme »

ANNEXE 1 : LES ŒUVRES DRAMATIQUES DU XIXÈME SIÈCLE DANS FRANTEXT

- BANVILLE (Théodore De); 1866, *Gringoire*; 17 150 mots
- BARRIÈRE (Théodore)CAPENDU (Ernest); 1854, *Les Faux-bonshommes*;
47 864 mots
- BECQUE (Henry); 1882, *Les Corbeaux*; 39 888 mots
- BECQUE (Henry); 1885, *La Parisienne*; 18 019 mots
- BORNIER (Henri De); 1875, *La Fille de Roland*; 23 221 mots
- CLAUDEL (Paul); 1883, *L'Endormie*; 6 423 mots
- CLAUDEL (Paul); 1892, *Fragment d'un drame*; 2 144 mots
- CLAUDEL (Paul); 1890, *Tête d'or* [1re version]; 50 251 mots
- CLAUDEL (Paul); 1893, *La Ville* [1re version]; 39 416 mots
- CLAUDEL (Paul); 1892, *La Jeune fille Violaine* [1re version inédite de 1892];
28 372 mots
- CLAUDEL (Paul); 1894, *L'Échange* : 1re version; 25 309 mots
- CLAUDEL (Paul); 1896, *Agamemnon* [trad.]; 16 709 mots
- COURTELINE (Georges); 1897, *Un client sérieux*; 10 310 mots
- COURTELINE (Georges); 1900, *Le Commissaire est bon enfant*; 8 002 mots
- COURTELINE (Georges); 1899, *Le Gendarme est sans pitié*; 6 001 mots
- COURTELINE (Georges); 1900, *L'Article 330*; 5 390 mots
- COURTELINE (Georges); 1893, *Boubouroche*; 12 149 mots
- CRÉMIEUX (Hector); 1858, *Orphée aux enfers*; 13 922 mots
- CUREL (François De); 1899, *La Nouvelle idole*; 21 605 mots
- DAUDET (Alphonse); 1872, *L'Arlésienne*; 21 120 mots
- DELAVIGNE (Casimir); 1832, *Louis XI*; 35 143 mots
- DELAVIGNE (Casimir); 1833, *Les Enfants d'Édouard*; 26 929 mots

DUMAS FILS (Alexandre); 1858, *Le Fils naturel*; 41 464 mots

DUMAS FILS (Alexandre); 1869, *L'Ami des femmes*; 36 388 mots

DUMAS PÈRE (Alexandre); 1836, *Kean ou Désordre et génie*; 36 866 mots

DUMAS PÈRE (Alexandre); 1831, *Antony*; 23 750 mots

HUGO (Victor); 1838, *Ruy Blas*; 40 990 mots

JARRY (Alfred); 1895, *Ubu Roi*; 17 798 mots

LAMARTINE (Alphonse De); 1850, *Toussaint Louverture*; 21 365 mots

LECLERCQ (Théodore); 1835, *La Manie des proverbes, ou chacun pour soi, et Dieu pour tous*; 9 727 mots

LECLERCQ (Théodore); 1835, *Le Mariage manqué, ou on attrape plus de mouches avec du miel qu'avec du vinaigre*; 7 997 mots

LECLERCQ (Théodore); 1835, *Le Bal, ou le Renard et les raisins*; 5 003 mots

LECLERCQ (Théodore); 1835, *Madame Sorbet, ou un peu d'aide fait grand bien*; 9 737 mots

LECLERCQ (Théodore); 1835, *Une révolution, ou à bon entendeur, salut*; 6 785 mots

LECLERCQ (Théodore); 1835, *Le Savetier et le Financier, ou Contentement passe richesse*; 8 591 mots

LECLERCQ (Théodore); 1835, *L'Esprit de désordre, ou il ne faut pas enfermer le loup dans la bergerie*; 9 346 mots

LECLERCQ (Théodore); 1835, *Les Élections, ou obligez un vilain, vous n'aurez que chagrin*; 9 898 mots

LECLERCQ (Théodore); 1835, *La Scène double, ou il ne faut pas badiner avec le feu*; 3 306 mots

LECLERCQ (Théodore); 1835, *La Répétition d'un proverbe, ou il ne faut pas dire "Fontaine, je ne boirai pas de ton eau"*; 7 235 mots

LECLERCQ (Théodore); 1835, *L'Humoriste, ou comme on fait son lit on se couche*; 5 826 mots

LECLERCQ (Théodore); 1835, *Le Désœuvrement des Comédiens, ou à corsaire, corsaire et demi*; 8 931 mots

MAETERLINCK (Maurice); 1893, *Pelléas et Mélisande*; 19 598 mots

MEILHAC (Henri), HALÉVY (Ludovic); 1867, *La Grande duchesse de Gérolstein*; 28 819 mots

MEILHAC (Henri)HALÉVY (Ludovic); 1869, *Froufrou*; 35 839 mots

MEILHAC (Henri)HALÉVY (Ludovic); 1865, *La Belle Hélène*; 22 708 mots

MEILHAC (Henri), HALÉVY (Ludovic); 1867, *La Vie parisienne*; 27 701 mots

MEILHAC (Henri), HALÉVY (Ludovic); 1875, *La Boule*; 35 747 mots

MEILHAC (Henri), HALÉVY (Ludovic); 1877, *La Cigale*; 33 771 mots

MUSSET (Alfred De); 1834, *La Nuit vénitienne*; 8 534 mots

MUSSET (Alfred De); 1833, *André Del Sarto*; 16 938 mots

MUSSET (Alfred De); 1834, *Les Caprices de Marianne*; 12 918 mots

MUSSET (Alfred De); 1833, *Fantasio*; 13 829 mots

MUSSET (Alfred De); 1834, *On ne badine pas avec l'amour*; 18 659 mots

MUSSET (Alfred De); 1834, *Lorenzaccio*; 48 288 mots

MUSSET (Alfred De); 1835, *La Quenouille de Barberine*; 12 207 mots

MUSSET (Alfred De); 1835, *Le Chandelier*; 20 834 mots

MUSSET (Alfred De); 1836, *Il ne faut jurer de rien*; 19 359 mots

MUSSET (Alfred De); 1837, *Un Caprice*; 12 281 mots

MUSSET (Alfred De); 1845, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*;
7 843 mots

MUSSET (Alfred De); 1832, *La Coupe et les lèvres*; 16 362 mots

MUSSET (Alfred De); 1832, *À quoi rêvent les jeunes filles*; 9 108 mots

NERVAL (Gérard De); 1828, *Faust* [trad.]; 52 785 mots

NERVAL (Gérard De); 1840, *Le Second Faust* [trad.]; 29 972 mots

PAILLERON (Édouard); 1879, *L'Étincelle*; 13 053 mots

PAILLERON (Édouard); 1869, *Le Monde où l'on s'ennuie*; 35 881 mots

PAILLERON (Édouard); 1879, *L'Âge ingrat*; 33 093 mots

PONSARD (François); 1843, *Lucrèce*; 21 929 mots

PONSARD (François); 1853, *L'Honneur et l'argent*; 29 226 mots

RENAN (Ernest); 1888, *Drames philosophiques*; 92 304 mots

ROSTAND (Edmond); 1898, *Cyrano de Bergerac*; 47 644 mots

SARDOU (Victorien); 1872, *Rabagas*; 56 419 mots

SARDOU (Victorien); 1869, *Patrie*; 46 601 mots

SCRIBE (Eugène); 1833, *Bertrand et Raton*; 40 143 mots

SCRIBE (Eugène); 1837, *La Camaraderie*; 37 083 mots

SCRIBE (Eugène); 1840, *Le Verre d'eau*; 34 445 mots

SCRIBE (Eugène); 1826, *Le Mariage de raison*; 20 000 mots

VIGNY (Alfred De); 1835, *Chatterton*; 29 320 mots

ANNEXE 2 : LISTE DES MEMOIRES SUR FRAN- TEXT

XVI^{ème} SIECLE

PARADIN (GUILLAUME), *LE JOURNAL DE GUILLAUME PARADIN OU LA VIE EN BEAUJOLAIS AU TEMPS DE LA RENAISSANCE* (VERS 1510-1589)

L'ESTOILE (PIERRE DE), *REGISTRE-JOURNAL DU REGNE DE HENRI III : T. 1* (1574-1575)

L'ESTOILE (PIERRE DE), *REGISTRE-JOURNAL DU REGNE DE HENRI III : T. 2* (1576-1578)

L'ESTOILE (PIERRE DE), *REGISTRE-JOURNAL DU REGNE DE HENRI III : T. 3* (1579-1581)

L'ESTOILE (PIERRE DE), *REGISTRE-JOURNAL DU REGNE DE HENRI III : T. 4* (1582-1584)

L'ESTOILE (PIERRE DE), *REGISTRE-JOURNAL DU REGNE DE HENRI III : T. 5* (1585-1587)

MONTAIGNE (MICHEL DE), *ESSAIS : T. 1 (LIVRES 1 ET 2)* (1592)

MONTAIGNE (MICHEL DE), *ESSAIS : T. 2 (LIVRE 3)* (1592)

XVII^{ème} SIECLE

DE HARLEY, SIEUR DE SANCY (NICOLAS), *DISCOURS SUR L'OCCURENCE DE SES AFFAIRES* (1610)

AUBIGNÉ (THEODORE AGRIPPA D'), *SA VIE A SES ENFANTS* (1629)

ARNAULD D'ANDILLY (ROBERT), *MEMOIRES : T. 1* (1667)

ARNAULD D'ANDILLY (ROBERT), *MEMOIRES : T. 2*(1667)

RETZ (JEAN-FRANÇOIS DE), *MEMOIRES : T. 1 : 1613-1648*

RETZ (JEAN-FRANÇOIS DE), *MEMOIRES : T. 2 : 1648-1649*

RETZ (JEAN-FRANÇOIS DE), *MEMOIRES : T. 3 : 1650-1651*

RETZ (JEAN-FRANÇOIS DE), *MEMOIRES : T. 4 : 1651-1654*

RETZ (JEAN-FRANÇOIS DE), *MEMOIRES : T. 5 : 1654-1655*

DANGEAU (PHILIPPE DE), JOURNAL : T. 1 : 1684-1685-1686

BUSSY-RABUTIN (ROGER DE), LES MEMOIRES DE MESSIRE ROGER DE RABUTIN, COMTE DE BUSSY : T. 1 (1696)

BUSSY-RABUTIN (ROGER DE), LES MEMOIRES DE MESSIRE ROGER DE RABUTIN, COMTE DE BUSSY : T. 2 (1696)

BUSSY-RABUTIN (ROGER DE), LES MEMOIRES DE MESSIRE ROGER DE RABUTIN, COMTE DE BUSSY : T. 3 (1696)

DANGEAU (PHILIPPE DE), JOURNAL : T. 7 : 1699-1700

XVIII^{ème} SIECLE

FLÉCHIER (VALENTIN-ESPRIT), MEMOIRES SUR LES GRANDS-JOURS D'Auvergne en 1665 (1710)

DANGEAU (PHILIPPE DE), JOURNAL : T. 14 : 1711-1713

ARGENSON (RENE-LOUIS D'), JOURNAL ET MEMOIRES : T. 9 (1755)

ARGENSON (RENE-LOUIS D'), JOURNAL ET MEMOIRES : T. 9 (1756-1757)

BARBIER (EDMOND-JEAN-FRANÇOIS), CHRONIQUE DE LA REGENCE ET DU REGNE DE LOUIS XV OU JOURNAL DE BARBIER : 1718-1763, T. 7 (1759)

BARBIER (EDMOND-JEAN-FRANÇOIS), CHRONIQUE DE LA REGENCE ET DU REGNE DE LOUIS XV OU JOURNAL DE BARBIER : 1718-1763, T. 7 (1760-1761)

BACHAUMONT (LOUIS DE), MEMOIRES SECRETS POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE LA REPUBLIQUE DES LETTRES EN FRANCE DEPUIS 1762 JUSQU'A NOS JOURS OU JOURNAL D'UN OBSERVATEUR : T. 1 (1763)

BARBIER (EDMOND-JEAN-FRANÇOIS), CHRONIQUE DE LA REGENCE ET DU REGNE DE LOUIS XV OU JOURNAL DE BARBIER : 1718-1763, T. 8 (1762-1763)

ROUSSEAU (JEAN-JACQUES), ROUSSEAU JUGE DE JEAN-JACQUES (1776)

ROUSSEAU (JEAN-JACQUES), LES REVERIES DU PROMENEUR SOLITAIRE (1778)

ROUSSEAU (JEAN-JACQUES), LES CONFESSIONS (1778)

XIX^{ème} SIECLE

CONSTANT (BENJAMIN), JOURNAUX INTIMES (1816)

- MAINE DE BIRAN, JOURNAL : T. 1 : FEVRIER 1814-31 DECEMBRE 1816
(1816)
- MICHELET (JULES), MEMORIAL(1822)
- MICHELET (JULES), ECRITS DE JEUNESSE : JOURNAL (1820-1823)
- LAS CASES (EMMANUEL DE), LE MEMORIAL DE SAINTE-HELENE (1823)
- MAINE DE BIRAN, JOURNAL : T. 2 : 1ER JANVIER 1817-17 MAI 1824 (1824)
- JOUBERT (JOSEPH), PENSEES, ESSAIS, MAXIMES ET CORRESPONDANCE (1824)
- DELÉCLUZE (ÉTIENNE-JEAN), JOURNAL : 1824-1828 (1828)
- CONSTANT (BENJAMIN), LE CAHIER ROUGE : MA VIE (1767-1787) (1830)
- STENDHAL, SOUVENIRS D'EGOTISME (1832)
- CHÊNE-DOLLÉ, JOURNAL DE CHENEDOLLE (1803-1833) : EXTRAITS (1833)
- GUÉRIN (MAURICE DE), JOURNAL INTIME OU LE CAHIER VERT (1832-1835)
- STENDHAL, VIE DE HENRI BRULARD (1836)
- BARBEY D'AUREVILLY (JULES), MEMORANDUM (PREMIER) (1838)
- BARBEY D'AUREVILLY (JULES), MEMORANDUM (DEUXIEME) (1839)
- GUÉRIN (EUGENIE DE), JOURNAL (1834-1840) (1840)
- FLAUBERT (GUSTAVE), SOUVENIRS, NOTES ET PENSEES INTIMES (1841)
- CHATEAUBRIAND (FRANÇOIS DE), MEMOIRES D'OUTRE-TOMBE : T.
1(1848)
- CHATEAUBRIAND (FRANÇOIS DE), MEMOIRES D'OUTRE-TOMBE : T.
2(1848)
- CHATEAUBRIAND (FRANÇOIS DE), MEMOIRES D'OUTRE-TOMBE : T.
3(1848)
- CHATEAUBRIAND (FRANÇOIS DE), MEMOIRES D'OUTRE-TOMBE : T.
4(1848)
- MICHELET (JULES), JOURNAL : T. 1 : 1828-1848(1848)
- LAMARTINE (ALPHONSE DE), LES CONFIDENCES(1849)
- LAMARTINE (ALPHONSE DE), LES NOUVELLES CONFIDENCES (1851)
- SAND (GEORGE), HISTOIRE DE MA VIE (1855)
- BARBEY D'AUREVILLY (JULES), MEMORANDUM (TROISIEME)(1856)
- BARBEY D'AUREVILLY (JULES), MEMORANDUM (QUATRIEME)(1858)
- MICHELET (JULES), JOURNAL : T. 2 : 1849-1860

GONCOURT (EDMOND DE) GONCOURT (JULES DE), JOURNAL : MEMOIRES
DE LA VIE LITTERAIRE : T. 1 : 1851-1863 (1863)

VIGNY (ALFRED DE), LE JOURNAL D'UN POETE (1863)

VIGNY (ALFRED DE), MEMOIRES INEDITS (1863)

BARBEY D'AUREVILLY (JULES), MEMORANDUM POUR L'A... B... (1866)

AMIEL (HENRI-FREDERIC), JOURNAL INTIME DE L'ANNEE 1866

SAINTE-BEUVE (CHARLES), LES CAHIERS (1869)

SAINTE-BEUVE (CHARLES), MES POISONS (1869)

BERLIOZ (HECTOR), MÉMOIRES, I (1870)

BERLIOZ (HECTOR), MÉMOIRES, II (1870)

DUPANLOUP MGR, JOURNAL INTIME (1876)

GONCOURT (EDMOND DE)GONCOURT (JULES DE), JOURNAL : MEMOIRES
DE LA VIE LITTERAIRE : T. 2 : 1864-1878 (1878)

RENAN (ERNEST), SOUVENIRS D'ENFANCE ET DE JEUNESSE (1883)

HUGO (VICTOR), CHOSES VUES (1885)

GONCOURT (EDMOND DE)GONCOURT (JULES DE), JOURNAL : MEMOIRES
DE LA VIE LITTERAIRE : T. 3 : 1879-1890 (1890)

LOTI (PIERRE), JOURNAL INTIME : ANNEE 1891

BLOY (LEON), JOURNAL 1 : LE MENDIANT INGRAT : 1892-1895 (1894)

LOTI (PIERRE), JOURNAL INTIME : PAGES INEDITES (1894)

GONCOURT (EDMOND DE)GONCOURT (JULES DE), JOURNAL : MEMOIRES
DE LA VIE LITTERAIRE : T. 4 : 1891-1896 (1896)

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 1 : 1896-1898 (1898)

COPPÉE (FRANÇOIS), LA BONNE SOUFFRANCE (1899)

CLEMENCEAU (GEORGES), L'INIQUITE (1899)

CLEMENCEAU (GEORGES), VERS LA REPARATION(1900)

XX^{ème} SIECLE

BLOY (LEON), JOURNAL 1 : MON JOURNAL : 1896-1900

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 2 : 1898-1902

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 3 : 1902-1904

BLOY (LEON), JOURNAL 2 : QUATRE ANS DE CAPTIVITE A COCHONS-SUR-
MARNE : 1900-1904

LÉAUTAUD (PAUL), IN MEMORIAM

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 4 : 1904-1906

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 5 : 1906-1907

BLOY (LEON), JOURNAL 2 : L'INVENDABLE : 1904-1907

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 6 : 1907-1908

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 7 : 1908-1909

RENARD (JULES), JOURNAL : 1887-1910

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 8 : 1909-1911

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 9 : 1911-1912

GIDE (ANDRE), SOUVENIRS DE LA COUR D'ASSISES (1913)

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 10 : 1913-1914

BORDEAUX (HENRY), LES DERNIERS JOURS DU FORT DE VAUX (9 MARS-7
JUN 1916)

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 11 : 1914-1918

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 12 : 1919-1920

MARTIN DU GARD (ROGER), IN MEMORIAM (1921)

PESQUIDOUX (JOSEPH DE), CHEZ NOUS : TRAVAUX ET JEUX RUSTIQUES : T.
1 (1921)

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 13 : 1920-1922

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 14 : 1922-1923

DU BOS (CHARLES), JOURNAL : T. 1 (1921-1923)

PESQUIDOUX (JOSEPH DE), CHEZ NOUS : TRAVAUX ET JEUX RUSTIQUES : T.
2 (1923)

MARCEL (GABRIEL), JOURNAL METAPHYSIQUE (1923)

GIDE (ANDRE), SI LE GRAIN NE MEURT (1924)

DU BOS (CHARLES), JOURNAL : T. 2 (1924-1925)

PESQUIDOUX (JOSEPH DE), LE LIVRE DE RAISON : T. 1 (1925)

DU BOS (CHARLES), JOURNAL : T. 3 (1926-1927)

GYP, SOUVENIRS D'UNE PETITE FILLE : T. 1 (1927)

DU BOS (CHARLES), JOURNAL : T. 4 (1928)

GYP, SOUVENIRS D'UNE PETITE FILLE : T. 2 (1928)

PESQUIDOUX (JOSEPH DE), LE LIVRE DE RAISON : T. 2 (1928)

FOCH MARECHAL, MEMOIRES POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE LA GUERRE DE
1914-1918

JOFFRE MARECHAL, MEMOIRES (1910-1917)

PESQUIDOUX (JOSEPH DE), LE LIVRE DE RAISON : T. 3 (1932)

MAURIAC (FRANÇOIS), JOURNAL 1 (1934)

GREEN (JULIEN), JOURNAL : T. 1 : 1928-1934

GUÉHENNO (JEAN), JOURNAL D'UN HOMME DE QUARANTE ANS (1934)

LARBAUD (VALÉRY), JOURNAL (PARTIE FRANÇAISE 1931-1935)

BOUSQUET (JOË), TRADUIT DU SILENCE (1936)

MAURIAC (FRANÇOIS), JOURNAL 2 (1937)

GUÉHENNO (JEAN), JOURNAL D'UNE "REVOLUTION" : 1937-1938

GIDE (ANDRE), JOURNAL : 1889-1939

GREEN (JULIEN), JOURNAL : T. 2 : 1935-1939

FARGUE (LEON-PAUL), LE PIETON DE PARIS (1939)

MAURIAC (FRANÇOIS), JOURNAL 3 (1940)

GREEN (JULIEN), JOURNAL : T. 3 : 1940-1943

MAURIAC (FRANÇOIS), JOURNAL DU TEMPS DE L'OCCUPATION (1844)

GREEN (JULIEN), JOURNAL : T. 4 : 1943-1946

CENDRARS (SAUSER FRÉDÉRIC) (BLAISE), BOURLINGUER (1848)

GIDE (ANDRE), JOURNAL : 1939-1949

GIDE (ANDRE), FEUILLETS D'AUTOMNE (1849)

GREEN (JULIEN), JOURNAL : T. 5 : 1946-1950

GIDE (ANDRE), ET NUNC MANET IN TE (1951)

GIDE (ANDRE), AINSI SOIT-IL OU LES JEUX SONT FAITS (1951)

MARTIN DU GARD (ROGER), NOTES SUR ANDRE GIDE

DE GAULLE (CHARLES), MEMOIRES DE GUERRE : T. 1 : L'APPEL (1940-1942)

MARTIN DU GARD (ROGER), SOUVENIRS AUTOBIOGRAPHIQUES ET LITTE-

RAIRES

DE GAULLE (CHARLES), MEMOIRES DE GUERRE : T. 2 : L'UNITE (1942-1944)

BEAUVOIR (SIMONE DE), MEMOIRES D'UNE JEUNE FILLE RANGEE

DE GAULLE (CHARLES), MEMOIRES DE GUERRE : T. 3 : LE SALUT (1944-
1946)

LEDUC (VIOLETTE), LA BATARDE

DE GAULLE (CHARLES), LE RENOUVEAU (1958-1962)

DE GAULLE (CHARLES), L'EFFORT (1962-...)

MALRAUX (ANDRE), ANTIMEMOIRES

MALRAUX (ANDRE), LA CORDE ET LES SOURIS. I, II, III : [HOTES DE PASSAGE]

MALRAUX (ANDRE), LA CORDE ET LES SOURIS. IV : [LES CHENES QU'ON ABAT]

MALRAUX (ANDRE), LA CORDE ET LES SOURIS. V : [LA TETE D'OBSIDIENNE]

MALRAUX (ANDRE), LA CORDE ET LES SOURIS. VI : [LAZARE]

LINHART (ROBERT), L'ETABLI

PEREC (GEORGES), JE ME SOUVIENS

EGEN (JEAN), LES TILLEULS DE LAUTENBACH

MENDÈS-FRANCE (PIERRE), OEUVRES COMPLETES. 1. S'ENGAGER. 1922-1943.

MENDÈS-FRANCE (PIERRE), OEUVRES COMPLETES. 2. UNE POLITIQUE DE L'ECONOMIE. 1943-1954.

DOLTO (FRANÇOISE), ENFANCES

MENDÈS-FRANCE (PIERRE), OEUVRES COMPLETES. 3. GOUVERNER, C'EST CHOISIR. 1954-1955.

MENDÈS-FRANCE (PIERRE), OEUVRES COMPLETES. 4. POUR UNE REPUBLIQUE MODERNE. 1955-1962.

MENDÈS-FRANCE (PIERRE), OEUVRES COMPLETES. 5. PREPARER L'AVENIR. 1963-1973.

MENDÈS-FRANCE (PIERRE), OEUVRES COMPLETES. 6. UNE VISION DU MONDE. 1974-1982.

FALLET (RENE), CARNETS DE JEUNESSE 2, 9 AOUT 1947 - 2 AOUT 1948 : INEDITS

ERNAUX (ANNIE), «JE NE SUIS PAS SORTIE DE MA NUIT»

DE GAULLE ANTHONIOZ (GENEVIEVE), LA TRAVERSEE DE LA NUIT

ERNAUX (ANNIE), L'EVENEMENT

FELLOUS (COLETTE), AVENUE DE FRANCE

DOMENACH-LALLICH (DENISE), DEMAIN IL FERA BEAU : JOURNAL D'UNE ADOLESCENTE (NOVEMBRE 1939-1944)

BARDET (DENISE), CAHIERS DE JEUNESSE DE DENISE BARDET, INSTITUTRICE
A ORADOUR-SUR-GLANE. LE 10 JUIN 1944

LE CLÉZIO (JEAN-MARIE-GUSTAVE), L'AFRICAIN

BOBIN (CHRISTIAN), PRISONNIER AU BERCEAU

GAULT (VANESSA), LE CORPS INCERTAIN

STORTI (MARTINE), L'ARRIVEE DE MON PERE EN FRANCE

LISTE DES MEMOIRES 1850_ 1899 SUR FRANTEXT

GONCOURT (EDMOND DE)GONCOURT (JULES DE), JOURNAL : MEMOIRES DE LA VIE LITTERAIRE : T. 1 : 1851-1863

GONCOURT (EDMOND DE)GONCOURT (JULES DE), JOURNAL : MEMOIRES DE LA VIE LITTERAIRE : T. 2 : 1864-1878

GONCOURT (EDMOND DE)GONCOURT (JULES DE), JOURNAL : MEMOIRES DE LA VIE LITTERAIRE : T. 3 : 1879-1890

GONCOURT (EDMOND DE)GONCOURT (JULES DE), JOURNAL : MEMOIRES DE LA VIE LITTERAIRE : T. 4 : 1891-1896

LAMARTINE (ALPHONSE DE), LES CONFIDENCES

LAMARTINE (ALPHONSE DE), LES NOUVELLES CONFIDENCES

SAND (GEORGE), HISTOIRE DE MA VIE

BARBEY D'AUREVILLY (JULES), MEMORANDUM (TROISIEME)

BARBEY D'AUREVILLY (JULES), MEMORANDUM (QUATRIEME)

MICHELET (JULES), JOURNAL : T. 2 : 1849-1860

VIGNY (ALFRED DE), LE JOURNAL D'UN POETE

VIGNY (ALFRED DE), MEMOIRES INEDITS

BARBEY D'AUREVILLY (JULES), MEMORANDUM POUR L'A... B...

AMIEL (HENRI-FREDERIC), JOURNAL INTIME DE L'ANNEE 1866

SAINTE-BEUVE (CHARLES), LES CAHIERS

SAINTE-BEUVE (CHARLES), MES POISONS

BERLIOZ (HECTOR), MÉMOIRES, I

BERLIOZ (HECTOR), MÉMOIRES, II

DUPANLOUP MGR, JOURNAL INTIME

RENAN (ERNEST), SOUVENIRS D'ENFANCE ET DE JEUNESSE

HUGO (VICTOR), CHOSES VUES

LOTI (PIERRE), JOURNAL INTIME : ANNEE 1891

BLOY (LEON), JOURNAL 1 : LE MENDIANT INGRAT : 1892-1895

LOTI (PIERRE), JOURNAL INTIME : PAGES INEDITES

BARRÈS (MAURICE), MES CAHIERS : T. 1 : 1896-1898

COPPÉE (FRANÇOIS), LA BONNE SOUFFRANCE

CLEMENCEAU (GEORGES), L'INIQUITE

CLEMENCEAU (GEORGES), VERS LA REPARATION

INDEX DES NOMS PROPRES

- Alexis, 228, 229
 Ancy, 229
Antoine, 139, 140, 141, 147, 153, 154, 155, 163, 231, 242, 247
 Antoine., 153
 Augier, 140, 153, 193, 229, 233
 Aurevilly, 232
 Bache, 180
 Balzac, 22, 229
 Barrière, 160
 Baudelaire, 169
 Bauër, 162, 241
 Béchard, 184, 190
 Becque, 157, 201, 229, 233
 BERGERAT, 154
 Berlioz, 148
 Bieville (de), 184
 Bossuet, 20
 Boubès, 164
 Brieux, 229
 Busnach, 188
 Caliban, 162
 Cavalié, 229
 Céard, 229
 Celine, 180
 Charpentier, 228
 Chateaubriand, 171
 Christian, 180
 Claudel, 200
 Claudel (Paul), 188
 Cocteau, 154
 Courteline, 229
 Curel, 229
 Darcours, 162
 Daudet, 150, 157, 166, 228, 229, 233, 248
 Dennery, 157, 160
 Dentu, 227
 Dubreuil, 20
 Dumas, 117
 Dumas fils, 153, 193, 229, 233
 Dumas Fils, 140
 Dumas-Fils, 200
 Dumény, 184
 Félix, 160
 Fénelon, 20
 Flaubert, 22, 61, 80, 116, 126, 171, 195, 228, 229, 230, 232
 Foe (Daniel de), 180
 Gautier, 166, 169
 Halévy, 201
 Haussmann, 142
 Hennique, 229
 Hugo, 166, 179, 182, 200
 HUGO, 140
 Huysmans, 166, 232
 Janin, 159, 188
 Jarry, 21, 200
 Julien, 229
 Labiche, 140, 201
 Lamartine, 200
 Lemaître, 242, 247
 Leroy, 159
 Martin, 201
 MARY, 112
 Maxime du Camp, 241
 Meilhac, 201
 Meilhac-Halévy, 161
 Mérimée (Prosper), 188
 Méténier, 229
 Michel, 180

Mirbeau, 236
Montesquieu, 20
Musset, 22, 229
Pipe-en-Bois, 245
Porel, 111, 150, 151, 163, 247
Princesse Mathilde, 158, 245
Proust, 166
Racine, 182
Saint-Victor, 241
Salandri, 229
Sarcey, 164, 236, 242, 247
Sardou, 140, 200
Sari, 160
Schwob, 180
Scribe, 229
Stendhal, 229, 230
Strindberg, 141
Thierry, 243, 244
Uchard, 157
Zola, 21, 22, 69, 70, 99, 111, 116, 140, 141, 150, 151,
152, 153, 154, 157, 161, 166, 168, 173, 188, 228,
229, 232, 233, 235, 236, 243, 247, 248