



Éléonore Reverzy et Nicolas Bourguinat (dir.)

Les Goncourt historiens

Presses universitaires de Strasbourg

Les Gestes disparus

Les Goncourt pour une autre histoire du théâtre

Guy Ducrey

DOI : 10.4000/books.pus.3791

Éditeur : Presses universitaires de Strasbourg

Lieu d'édition : Strasbourg

Année d'édition : 2017

Date de mise en ligne : 26 février 2019

Collection : Configurations littéraires

ISBN électronique : 9791034404889



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 4 juillet 2017

Référence électronique

DUCREY, Guy. *Les Gestes disparus : Les Goncourt pour une autre histoire du théâtre* In : *Les Goncourt historiens* [en ligne]. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2017 (généré le 07 avril 2020).

Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pus/3791>>. ISBN : 9791034404889. DOI :

<https://doi.org/10.4000/books.pus.3791>.

Les Gestes disparus. Les Goncourt pour une autre histoire du théâtre

Guy DUCREY*

Dans un épisode du xx^e chapitre de *La Faustin*, en 1882, l'héroïne, au lendemain de sa première triomphale dans *Phèdre*, se rend dans un hôtel délabré du siècle précédent. Elle va y retrouver un vieillard valétudinaire, le marquis de Fontebise, qui achève dans le dénuement une longue vie de passion pour les actrices et le théâtre. Comédies et tragédies, il a tout vu, tout vécu, et se souvient de tout. Voilà comment Edmond de Goncourt le décrit :

Doué de la mémoire des vieilles gens du siècle dernier, de cette mémoire qui retenait tout le nobiliaire de d'Hozier, il connaissait ses classiques par cœur, soufflant malgré lui, au théâtre, quand le souffleur était en retard, et il vous initiait à toutes les métamorphoses connues et inconnues d'un rôle, et il vous racontait comme tel geste, qui s'était produit par hasard, avait amené tel regard, tel jeu de scène n'existant pas avant, et il était capable de vous donner l'intonation particulière, avec laquelle tous les hémistiches célèbres avaient été dits par les comédiens et les comédiennes illustres, qui s'étaient succédé depuis soixante ans¹.

Dépositaire précieux d'un vaste pan d'histoire du théâtre, ce personnage, avec sa prodigieuse mémoire, est apte à restituer tout ce dont le texte théâtral ne garde pas trace. Il est, à lui seul, un « document humain² » – pour utiliser ici la formule qui surgit dans la célèbre préface de cette même *Faustin*, où Edmond de Goncourt appelait le romancier à user d'une méthode d'historien et à puiser dans ses souvenirs tout comme l'historien exploite les minimes « morceaux de

* Université de Strasbourg

1 Edmond de GONCOURT, *La Faustin*, Paris, Charpentier, 1882, p. 189.

2 *Ibid.*, Préface, p. II.

papier³ » de correspondances intimes et d'archives oubliées. On devine ainsi que le marquis de Fontebise est pour Edmond un historien selon son cœur, et presque une figure en abyme de la méthode qu'il a mise en œuvre avec son frère, puis poursuivra seul dans ses ouvrages sur les grandes femmes de scène du XVIII^e siècle. Il ne s'agit pas tant là, en effet, de reconstituer les hauts faits d'une carrière glorieuse, tout uniment publique, mais d'exhumer aussi l'intime et de faire droit à ce qui n'a pas été consigné par les textes officiels : des gestes, un mouvement de scène, une expression du visage, un costume – bref, ce qui excède, au théâtre, le seul texte, et par quoi se révèle tout ensemble une âme, une artiste et surtout une forme de spectaculaire propre à l'époque considérée, le XVIII^e siècle⁴.

L'historien du théâtre d'aujourd'hui, lorsqu'il aborde les cinq essais historiques principaux consacrés par les Goncourt, ou par Edmond seul, aux femmes de scène au XVIII^e (les cantatrices Sophie Arnould et la Saint-Huberty ; M^{lle} Clairon, actrice ; la Camargo et la Guimard, danseuses) est saisi par une attention exceptionnelle aux gestes, à l'expressivité du corps et à la scénographie spectaculaire, dans un effort remarquable pour fixer ce qui échappe : les Goncourt sont les historiens de ce qu'il y a de plus volatil, de plus éphémère, de plus insaisissablement mouvant à la scène et que seuls le cinéma, puis la vidéo, parviendront à fixer.

C'est à ce dernier aspect du génie des deux frères que seront consacrées les pages qui suivent : celui d'une histoire des gestes disparus, telle qu'Olivier Goetz l'appelle de ses vœux et l'a théorisée dans un essai à paraître, *Le Geste Belle Époque*⁵. Ce chercheur y avance l'hypothèse qu'une époque historique peut se caractériser par les gestes qu'elle produit, et qui en constituent comme le vocabulaire propre et distinct des gestes produits par une autre époque. Si la scène (toutes les scènes : du théâtre au cirque, du music-hall au spectacle d'ombres) est le lieu premier de leur exposition, ils la débordent largement : Sarah Bernhardt se faisant photographier chez elle dans un cercueil ou dans une chaise à porteurs sur le front de l'Est, Jean Lorrain et Marcel Proust évoquant leur visite au bordel, Colette diffusant des portraits d'elle-même en Claudine, constituent autant de gestes mis en scène, par où la Belle Époque se laisse saisir à son plus précis. Pris

3 *Ibid.*, p. 1.

4 Une « méthode » admirablement énoncée dès 1857 dans un volume intitulé *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, où est dressé un éloge de la lettre autographe, lieu même de ces révélations : « Seule, la lettre autographe fera toucher du doigt le jeu nerveux de l'être sous le choc des choses, la pesée de la vie, l'action des sensations. Seule, elle dira les penchants, les goûts, les inclinations, les instincts, secret conseil où se règlent les passions de l'homme » (*Portraits intimes du XVIII^e siècle. Études nouvelles d'après les lettres autographes et les documents inédits*, Paris, E. Dentu, 1857, p. ix).

5 Ouvrage inédit présenté en vue de l'Habilitation à diriger des recherches, décembre 2013, université de Strasbourg, Institut de littérature comparée.

dans une acception étendue, les gestes scéniques peuvent même s'agencer en *une* geste – la geste d'un moment précis dont l'historien parviendrait à dessiner le profil.

Or c'est là justement ce que paraissent faire les Goncourt, non à propos de l'époque 1900 mais à propos du XVIII^e siècle. Éclairés par les hypothèses d'Olivier Goetz, nous espérons pouvoir montrer comment les deux frères, célébrant des gestes d'actrices à la scène ou hors scène, écrivent une autre histoire du théâtre qui n'en passe plus par l'égrenage des grandes dates et des grands textes représentés, mais par ce que l'on pourrait nommer une physionomie du spectaculaire. Ils réussissent à donner ainsi une image dynamique, romanesque sans être romancée, vivante en somme, de tout un XVIII^e siècle désormais incarné.

Reconstituer le geste

L'effort que mettent nos deux écrivains à reconstituer les mouvements des grandes actrices disparues les distingue assurément parmi leurs contemporains. Bien avant *Les Frères Zemganno*, ils sont sensibles à la gestuelle et à la pantomime, qu'ils inscrivent dans une longue histoire et dont ils vont faire des caractéristiques d'époque. Nul doute que leur collection de dessins, peinture, pastels, cataloguée avec d'autres sources iconographiques à la fin de chacune de leurs monographies, n'explique leur singularité : l'art plastique constitue une clé majeure dans leur enquête. Et dans cette archéologie du geste, leur offre leurs meilleurs morceaux de bravoure. Voyons cette évocation de la Camargo en 1878 :

La nature n'a rien fait pour elle : qu'importe ? Elle a mieux que tous ces dons : elle a le charme. La femme n'est ni jolie, ni grande, ni bien faite. Voyez-la chez elle, en désordre, sans attirail, enlaidie par le sans-façon et le négligé – un monstre presque comme était hors du théâtre sa devancière, la Prévost, – et vous vous en retournerez sans avoir vu la déesse des tambourins, ne l'ayant pas vue. Mais danse-t-elle ? C'est la Cendrillon de M. Perrault. Danse-t-elle ? C'est Camargo, la Camargo que nous montre le pastel du cabinet de M. Soleyrol : un ovale plein, que caresse un tortillon de peluche s'enfuyant des cheveux pour mourir à l'épaule ; deux yeux en fièvre tout cernés et pleins de sourires, allumés d'une gaieté tendre ; un petit nez mutin ; une bouche bien fendue [...] c'est la danseuse ; et si elle est belle ou laide, vous n'aurez le temps de voir ni de savoir. Elle éblouit le regard, elle l'emporte, elle le perd. Elle n'est que vivacité et que

légèreté ; elle est une séduction remuante, active, qui se hâte, tourbillonne et va⁶.

Admirable texte, où l'on aura relevé les procédés rhétoriques de l'hypotypose (« voyez », « voyez ») et qui retient surtout – fait rare ici, mais fréquent dans les chapitres de *L'Art au XVIII^e siècle* – d'être rédigé au *présent*. Ne dirait-on pas que nos deux admirateurs aient vu de leurs yeux la Camargo danser ? Erreur ! Elle est morte en 1770, et ils l'ont donc manquée de quatre-vingts ans. Mais qu'importe ? Les témoignages, les portraits comblent le manque, l'écriture se charge du reste pour faire éclore, pleinement vivant, par le rythme notamment, un mouvement que personne n'a vu. Cette méthode de reconstitution, de présentification, on la voit mise en œuvre à travers toute l'œuvre – comme, trente ans plus tard, dans ce portrait de *Mademoiselle Clairon*, sous la plume d'Edmond en 1890 :

Elle avait une figure expressive, des yeux de flamme, d'où jaillissait la compréhension passionnée de son rôle, une mobilité de traits donnant à sa physionomie une énergie fiévreuse, propre à la peinture des grandes passions. Elle avait de la noblesse, de la fierté, pour ainsi dire dans son maintien, ses attitudes, sa gesticulation, ses mouvements, ses coups de tête – et d'une stature médiocre à la ville, je ne sais par quel artifice elle paraissait, sur la scène, d'une taille au-dessus de la taille ordinaire des femmes⁷.

Il ne s'agit pas seulement ici, on le voit, d'un *portrait* d'une actrice, comme on pourrait en avoir tant dans les mémoires des contemporains au XVIII^e siècle. Quelque chose d'autre transpire, bien caractéristique du XIX^e siècle, et de celui, singulièrement, des Goncourt : une attention à la physionomie des passions, une observation méticuleuse du corps considéré presque comme un objet d'étude quasi scientifique, et déjà peut-être médical. C'est ce que l'on trouvait déjà à l'œuvre dans la première des grandes biographies, celle consacrée par les deux frères à la chanteuse Sophie Arnould en 1857, dont ils s'efforçaient dès les premières pages de décrire la voix – ou plus exactement le manque maladif de voix. On objectera peut-être à bon droit que la voix n'est pas un geste. Or pour les Goncourt, tout occupés justement de cette réalité physiologique de l'actrice, elle l'est. Voyons ce qu'ils disaient de cette voix :

Et cependant de quel faible instrument Sophie Arnould tirait ces caresses et ces gémissements, ces notes enchanteresses, ces élans, ces larmes de la voix, qui jetaient des frissons dans tout le public, cette diction suave et tragique, cette

6 Edmond et Jules de GONCOURT, « Camargo etc. », *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, op. cit., vol. 1, p. 119-120.

7 Edmond de GONCOURT, *Mademoiselle Clairon, d'après ses correspondances et les rapports de police du temps*, Paris, Charpentier, 1890, p. 177.

mélopée de l'élégie ! Quel art et quel génie pour arracher tant d'harmonies, comme sans effort, d'un organe mesquin, d'un gosier misérable ! [...]

Car cette voix de Sophie, ce n'était qu'un filet de voix soutenu de pauvres poumons sans force, sans étendue, sans ampleur.

« C'est le plus bel asthme que j'aie entendu chanter », disait Galiani de Sophie ; mais cela, ce rien, cet asthme, écoutez-le : voilà, ô merveille, la voix plaintive de Psyché entourée de la foudre et de l'enfer ; cette voix, c'est la voix d'Iphise ; cette voix, c'est la voix de Thélaira ; cette voix c'est la voix amoureuse de la fille d'Agamemnon cherchant des yeux Achille parmi l'armée en fête ; la voix mourante d'Iphigénie, traînée à l'autel et tendant la tête en implorant les dieux !

*Son âme a fait sa voix, et son visage est le portrait de son âme*⁸.

C'est dans cette phrase ultime que réside assurément l'essentiel : un lien intime entre le physiologique (la voix malade), la physionomie et l'esprit. La voix participe bien ici du corps, ou d'une forme de geste au sens élargi que nous dessinions tout à l'heure. Et le regard qui se livre ici sur l'actrice en scène est bien un regard de physiologiste du XIX^e siècle.

Mais ce physiologiste est historien. Ces corps en effet qu'il fait ressurgir en anatomiste comme en physiologiste, il les rattache obstinément à une longue histoire du spectacle. On est frappé de voir que les actrices de ces monographies rompent toujours par rapport aux conventions, et qu'en somme si leurs gestes méritent tant d'attention, c'est qu'ils font date dans le *continuum* de l'histoire du théâtre. La méthode des Goncourt est ici pleinement à l'œuvre : prendre un geste minime, une réforme presque anecdotique du costume ou du pas dansé, et en montrer la résonance à l'échelle de l'histoire culturelle tout entière.

Les époques de transition historique

Car (et une seconde étape permettra ici de le montrer), les deux frères, sous prétexte de dessiner des portraits d'actrices, analysent en fait aussi des moments charnières dans l'esthétique du spectacle français. Trois exemples rapides peuvent le révéler : le costume de la Saint-Huberty, le pas de la Camargo et la diction de la Clairon, où la méthode « Goncourt historiens » se manifeste le plus clairement, et cherche à repérer les signes d'une révolution.

Du fait, sans doute, de leur collection d'art, nos héros sont plus attentifs que nul autre à l'histoire du costume, qu'ils rattachent d'ailleurs à un ensemble plus large d'observations sociologiques sur le vêtement et la mode. Lorsqu'ils abordent la carrière de la Saint-Huberty, cantatrice, ce n'est pas à la voix qu'ils

8 Edmond et Jules de GONCOURT, *Sophie Arnould d'après sa correspondance et ses Mémoires inédits*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859 [1857], p. 33.

s'arrêtent au premier chef, mais à son apport dans l'histoire du costume. En Didon elle fut la première à se faire faire des « brodequins lacés sur le pied nu », une « innovation presque dangereuse pour l'heure⁹ », précise Edmond. Et il poursuit par ce portrait élogieux de son héroïne en révolutionnaire du costume :

En ce temps où l'on ne pouvait décider une tragédienne à s'habiller d'une étoffe sans apprêt, [...] où il était impossible d'obtenir d'une actrice qu'elle renonçât aux jupons, aux robes plissées, aux fourreaux garnis de bouillons, aux retroussis avec des cordons et des glands, nulle femme de théâtre ne faisait sur la scène meilleur marché de la mode, des habitudes et des élégances consacrées, nulle femme de théâtre, pas même la Clairon, n'osait dans ses costumes une fidélité historique plus hardie, plus contemptrice des religions contemporaines, plus révolutionnaire. Et ne voyait-on pas la Saint-Huberty, une autre fois, apparaître dans un opéra la tunique attachée sous un sein découvert, les jambes complètement nues, les cheveux, ses vrais cheveux, épandus sur les épaules ! Elle était applaudie avec ivresse. Mais, le lendemain, des ordres ministériels défendaient à la chanteuse de reparaitre sous ce costume, et à la seconde représentation, la chasseresse thessalienne était contrainte de revenir aux bas couleur de chair, à la tunique de burat, à la gaze d'Italie tamponnée, au satin anglais, au taffetas aurore, à la perruque¹⁰.

Sans doute pourrait-on ne voir dans pareil passage que l'amoureux des fanfreluches et des petits nœuds dix-huitième, ou l'observateur des modes anciennes. Mais c'est bien aussi l'historien du spectacle qui se profile, y compris dans ce qu'il exige de considérations politiques. Flirt avec les règles, transgression légère, retour à l'ordre du pouvoir – quelque chose ici s'élargit vers le spectacle comme fait politique et social.

Après le costume de la cantatrice, le pas de la danseuse. Revenons un bref instant à la Camargo. À partir d'un mouvement chorégraphique, c'est à une révolution esthétique qu'Edmond et Jules de Goncourt veulent faire droit :

Sur les rythmes pressés, rien de plus aimable que de la voir bondir, fuyant à tout moment, à tout moment revenant, précipitant les jetés-battus, les royales, et les entrechats coupés sans frottements, prenant tous ses pas sous elle-même [...] elle a la gloire et la fortune de rajeunir la danse, et de lui apporter la liberté, l'enjouement, la folie et l'avenir.

La Camargo était une révolution. Par elle, le menuet finissait ; et les majestés de la courante, et les langueurs de la sarabande tombaient dans le néant où tombent les vieilles modes. Le sautillerment, la prestesse, l'agilité, le feu, prenaient le public, et le sauvaient à jamais de l'ennui de la danse noble. [...]

9 Edmond de GONCOURT, *La Saint-Huberty d'après sa correspondance et ses papiers de famille*, Paris, E. Dentu, 1882, p. 101.

10 *Ibid.*, p. 101-102.

La révolution musicale marchait de pair avec la révolution dansante. Rameau donnait la main à Camargo. [...] Contre Lully, contre ses récitatifs interminables, contre ses airs, ses symphonies, ses ouvertures à lente et solennelle allure, contre la monotonie perpétuelle de ses grandes machines chantantes, [...] il amenait [...] la musique nouvelle, la musique riante, la musique vive [...] ¹¹

On voit, à lire cet historique précis, le contresens qu'il y aurait à décrire ces essais des Goncourt comme une suite d'anecdotes approximativement cousues sur le XVIII^e siècle. Il faut au contraire souligner leur effort pour transcender l'anecdote et lui donner sens dans un large empan historique où se jouent les métamorphoses esthétiques de la scène. S'il est vrai que le nez de Cléopâtre a jamais pu changer la face du monde, celle du théâtre français a pu l'être par le pied de la Camargo.

Ou par la diction de la Clairon. C'est en effet sa déclamation nouvelle du vers français qui fournit aux Goncourt leurs développements historiques les plus intéressants, et qui les fait, là encore, modernes : on s'intéresse en effet assez peu au XIX^e siècle à l'histoire de la diction (chose fort difficile à reconstituer) mais les deux frères ne reculent pas devant ce défi. Et prennent prétexte de leur biographie de la tragédienne pour le faire :

Au temps où la Clairon joue [...] il y a dans la tragédie française encore bien du chant, et encore de la danse, et même de la danse de matamore, et le parterre aime furieusement les vociférations et les contorsions. Le parterre n'a-t-il pas du reste avec lui, Voltaire, Voltaire lui-même qui, s'amusant à jouer la tragédie, débite ses vers avec toute l'emphase possible, et soutient *mordicus* que les vers tragiques veulent, dans la déclamation, la même pompe que dans le style. Enfin on ne parle pas encore, on n'est pas encore arrivé à la belle et simple diction, pas plus qu'à l'action naturelle.

Mlle Clairon, par la réflexion, par son sens d'artiste, [...] était tentée par la diction ordinaire et l'action naturelle, mais la crainte d'être malmenée par le public l'empêchait de se laisser aller à la tentation, et d'apporter, dans tous ses rôles, un renouvellement, ayant quelque chose d'une révolution. [...]

Marmontel lui disait avoir, au fond de lui, la conviction que la déclamation, ainsi que le style, pouvait être noble, majestueuse, tragique avec simplicité, et que l'expression, pour être profondément pénétrante, veut des gradations, des nuances, des traits imprévus et soudains qu'elle ne peut avoir, lorsqu'elle est tendue et forcée. [...]

En ces années de leurs amours, Clairon se défendait de suivre les conseils de son amant, plaisantant et se moquant, mais avec le temps, ces conseils pénétraient en elle, et un beau jour, devenue tout à coup brave, elle se décidait à sauter le fossé. [...]

11 Edmond et Jules de GONCOURT, « Camargo etc. », *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, op. cit., vol. 1, p. 121-127, *passim*.

La déclamation simple et l'action naturelle devaient amener forcément la réforme des costumes de convention [...] ¹²

Après la révolution du costume chez la Saint-Huberty, la révolution du geste chez la Camargo, voilà la révolution du dire chez la Clairon. Mais ce dire, fugitif, impalpable, oublié de tous, est encore un geste puisqu'il entraîne avec lui, on le voit, la réforme de l'action scénique et du costume. Ce qui intéresse les historiens se laisse ainsi parfaitement percevoir : la façon dont un minime rouage entraîne rien moins que la révolution des arts. En parlant, dans la préface à *La Camargo*, de la « curiosité nouvelle de l'histoire » et du « devoir nouveau de l'historien », ils posent cette question significative :

Et qu'est-ce donc cette science sans dédains, cette peinture qui descend à tout sans s'amoindrir, cette sagacité déductive, cette reconstruction du microcosme humain avec un grain de sable ? C'est l'histoire intime ; c'est ce roman vrai que la postérité appellera peut-être un jour l'histoire humaine ¹³.

Admirable définition de l'histoire comme science qui « descend à tout sans s'amoindrir ». Or ce grain de sable à partir de quoi se reconstitue un microcosme humain, ce peut être pour eux le geste. Et Jean-Louis Cabanès a montré combien dans l'art du XVIII^e siècle ils sont sensibles d'ailleurs au geste même du peintre : « Ils cherchent à repérer et à analyser les traces du geste créateur ¹⁴. » Au théâtre, la lente déclamation, la grâce nouvelle d'un pas, sont aussi des gestes créateurs qui réorganisent toute une société, dans ses acquiescements comme dans ses refus, et reconfigure le champ théâtral entre conservateurs et réformateurs.

Du geste à la geste, de l'anecdote au destin

Le geste dépasse donc bien la seule sphère de la scène, il devient *une* geste chez les Goncourt, une aventure d'époque dont le théâtre serait le prisme non unique mais privilégié. C'est ainsi par exemple qu'ils montrent dans un développement saisissant la vie quotidienne de la Guimard, alors au faite de sa notoriété, au cours d'un hiver très rigoureux en 1768 : elle prélève les étrennes reçues de son amant, le duc de Soubise pour, « sans domestique », monter « tous les quatrièmes étages de son quartier », visite les mansardes et donne « à chaque

12 Edmond de GONCOURT, *Mademoiselle Clairon*, *op. cit.*, p. 114-119, *passim*.

13 Edmond et Jules de GONCOURT, « Camargo etc. », *op. cit.*, préface, p. VIII.

14 Jean-Louis CABANÈS, « Introduction » à Edmond et Jules de GONCOURT, *L'Art du XVIII^e siècle*, Tusson, Du Lérot, 2007, vol. 1, p. 15.

famille indigente de quoi se nourrir, se chauffer, se vêtir même¹⁵ ». Geste de grande dame de la scène, consultée par Marie-Antoinette sur ses toilettes, mais qui apparaît ainsi, grâce à l'historien de l'intime, sous un jour très différent.

Les Goncourt s'arrêtent, comme nul autre, à un aspect tout à fait négligé de l'histoire du théâtre : la *vieillesse* des actrices, des danseuses, des cantatrices. Que deviennent-elles, de quoi vivent-elles, comment survivent-elles ? Nullement rebutés par l'absence de sources, nos héros en relèvent le défi et traquent les plus humbles des documents (demandes de secours financiers par exemple) pour reconstituer ces grandes pages blanches de vieillesse nécessiteuses. Ils ne sont pas loin alors, pour l'effort de reconstitution, de la méthode mise en œuvre par un historien comme Alain Corbin. Et on les voit, obstinément, tourner leur attention, encore et encore, vers ces friches d'une existence naguère glorieuse. Rien de plus émouvant que ces scènes d'après la Révolution où ils montrent la célèbre Guimard, âgée de soixante-dix ans, dans son salon – un spectacle que tout autre biographe eût tu. Bien à tort ! car voilà la vieille danseuse priée de montrer sa gloire de jadis, de baisser un rideau de théâtre sur une petite scène improvisée et, avec son mari lui-même danseur, d'exécuter de leurs pieds seuls visibles les plus célèbres de leurs ballets anciens, tandis que leurs corps vieillissent restent cachés. Les Goncourt racontent même que la Guimard se fit plus tard fabriquer une forme de théâtre portatif qu'elle mettait sur le sol pour y exécuter, de ses seuls doigts mais avec une parfaite exactitude, le moindre de ses pas d'antan.

Histoire, roman, théâtre : le triomphe des gestes significatifs

On chercherait en vain dans des histoires du théâtre, de la danse et de l'opéra, pareilles évocations des *marges* – la vie dans les coulisses, les gestes à la ville, le quotidien du vieil âge dont les Goncourt retracent pourtant les détails en historiens. En historiens – à moins que ce ne soit en romanciers, tant sont complémentaires et même interchangeables la science de l'histoire, qu'ils nomment *roman vrai*, et le savoir du roman. De fait, quoi de plus romanesque que cette geste hors scène par où l'actrice devient bien, loin de l'icône commémorée, une figure d'histoire humaine, comme ils le veulent eux-mêmes ? De ce point de vue, leur chef-d'œuvre est sans doute leur récit de la fin de la Saint-Huberty, en 1812, à 56 ans. La cantatrice avait en effet émigré au début de la Révolution, s'était d'abord installée en Suisse avec son mari le comte d'Antraigues, puis, après une vie de complots contre-révolutionnaires, fuyant la police de Napoléon, s'était

15 Edmond de GONCOURT, *La Guimard d'après les registres des Menus-Plaisirs de la Bibliothèque de l'opéra*, Paris, Charpentier, 1893, p. 35.

réfugiée près de Londres. C'est là que les époux furent assassinés, sans doute parce qu'ils détenaient des papiers secrets de la plus grande importance. Lisons le récit de cette fin par Edmond dans sa biographie de 1882 :

Le comte et la comtesse d'Antraigues devant aller à Londres le 22 juillet 1812, avaient, la veille, donné l'ordre à leur équipage d'être devant la porte de leur habitation à huit heures du matin. La comtesse était déjà sur le pas de la porte, prête à monter en voiture ; le comte, un peu en retard, descendait l'escalier quand un domestique que le ménage avait depuis trois mois et qui devait être renvoyé le lendemain, un Piémontais, nommé Lorenzo, appelé là-bas Lawrence, débouchait brusquement par la terrasse et tirait au comte un coup de pistolet qui lui effleurait les cheveux. Le comte, étourdi un moment, se mettait à la poursuite de l'assassin, qui, dans la fumée du coup de pistolet, venait de passer rapidement devant lui, était monté dans la chambre de son maître, avait détaché d'une panoplie un poignard et un pistolet, et redescendait l'escalier une arme dans chaque main. Arrivé près du comte, Lorenzo lui plongeait le poignard jusqu'à la garde dans l'épaule gauche, puis courant à la porte où se trouvait la comtesse, et bousculant les deux filles de chambre restées dans le corridor, il poignardait la Saint-Huberty avec le poignard encore tout chaud du sang de son mari.

Dans la lâche peur de toute la domesticité frappée d'effroi, Lorenzo, toujours poursuivi par le vieux d'Antraigues perdant son sang et pouvant à peine se soutenir, remontait dans la chambre du comte, se mettait sans la bouche le canon du pistolet qu'il avait gardé et se faisait sauter la cervelle pendant que l'assassiné se renversait agonisant sur son lit.

La comtesse d'Antraigues, la poitrine trouée au-dessous du sein gauche d'une blessure large de plusieurs doigts, avait chancelé, s'était écriée : « C'est Lawrence » et était tombée morte devant la maison, sur la route de la porte du péage¹⁶.

Quelle meilleure fin pour une chanteuse d'opéra ? Car tant de gestes montrés sur scène pendant une carrière de cantatrice semblent soudain avoir débordé dans la vie, être devenus réalité – à moins que, quelques années avant le célèbre aphorisme de Wilde, ce ne soit la vie qui se mettrait à imiter l'art. Quoi qu'il en soit, rien de plus opératique, ni de plus romanesque, que cette fin réelle de la Saint-Huberty. Mais elle est encore *geste* pour les Goncourt. Non seulement parce qu'elle est animée, frénétique, et de sanglante chorégraphie. Mais surtout parce qu'elle vient clore tragiquement un siècle tout empli de gestes tragiques, et lui donne sens : après les fêtes de l'Ancien Régime, après la Terreur qui vit monter Marie-Antoinette à l'échafaud chaussée de brodequins dits « à la Saint-Huberty » (parce que la mode en avait été lancée par la cantatrice), après l'Émi-

16 Edmond de GONCOURT, *La Saint-Huberty*, *op. cit.*, p. 249-250.

gration, la fuite à travers l'Europe, après la prison, ce meurtre fait figure d'apothéose signifiante. L'assassinat d'une chanteuse peut donner sens à l'histoire, qui apparaît donc bien, selon l'expression des Goncourt, comme « roman vrai ».

Dans son introduction à *Germinie Lacerteux*, Éléonore Reverzy montrait qu'« écriture historique et écriture romanesque ne diffèrent pas¹⁷ » chez les Goncourt. Et elle s'appuyait sur le roman pour le montrer qui, dans la méthode, suit les préceptes de l'investigation historique. Mais l'on pourrait tout aussi bien s'appuyer sur les essais historiques pour le prouver, par le chemin inverse : dans la méthode comme dans la composition, ils sont eux-mêmes du roman, du roman vrai. Qu'importe alors le genre ? Il s'agit toujours de faire surgir le plus négligé, le plus évanescent, dont le geste fait partie – cette grande gesticulation de l'humanité aux prises avec le tragique, et qui fait tout ensemble du bon théâtre, de la bonne histoire et du bon roman.

17 Éléonore REVERZY, « Préface » à Edmond et Jules de GONCOURT, *Germinie Lacerteux* (*Ceuvres narratives complètes*, sous la dir. de Jean-Louis CABANÈS, t. VI), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 50.