

La maison-texte de Goncourt

Geneviève Sicotte, Université Concordia

En 1880, dans *La maison d'un artiste*, Edmond de Goncourt dresse le catalogue des nombreux objets d'art, bibelots et curiosités que lui et son frère Jules, mort dix ans plus tôt, ont accumulés dans leur maison d'Auteuil, au 53 boulevard Montmorency. Certes, ces objets témoignent d'un certain état de la pratique collectionneuse au tournant du siècle, mais je m'y intéresse surtout parce qu'ils sont mis en collection dans un texte, qu'à la collection réelle et concrète répond une collection qui est une œuvre de langage, une maison qui n'est pas seulement référentielle, mais maison-texte. Ces « mémoires des choses, au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme » (Goncourt, 1881a, 7), fixent une esthétique où se joue un basculement vers le décoratif. La démarche de Goncourt pose un rapport nouveau de la littérature à la matérialité luxueuse, révélant une esthétique qui tente de penser l'impact sur l'art de la vaste transformation marchande qu'opère la société de consommation.

C'est un curieux ouvrage que celui-là, tenant à la fois du catalogue, de l'autobiographie intellectuelle et du testament. Edmond y fait l'inventaire de tous les objets précieux que contient sa demeure, objets accumulés au fil des ans au gré de l'inlassable « chasse au bibelot » menée par les deux frères. Comme le chercheur d'or qui tourne la boue au fond de son tamis pour y découvrir de précieuses pépites, les deux frères ont tiré des trésors de l'espace foisonnant, mais a priori a-esthétique, qu'est Paris. Et c'est dans le tamis métaphorique qu'est leur maison qu'au fil des promenades, des visites chez les antiquaires, des découvertes aux puces, se sont accumulés les gravures, les porcelaines, les carrés de soie, les sculptures. Décrire tous ces objets, c'est bien sûr en faire un catalogue raisonné, muséal en quelque sorte. Mais c'est aussi procéder à une (auto)biographie intellectuelle, puisque chaque objet a été choisi, placé, mis en valeur par une activité collectionneuse envisagée ici comme l'expression intime du tempérament artiste des deux frères, bref comme activité esthétique en soi – pour les Goncourt, regrouper des objets d'art, c'est faire œuvre d'art (Vouilloux, 1997). Enfin il s'agit bien aussi d'un testament, celui, par procuration, de Jules, autant que celui, symbolique, d'Edmond ; en effet, ce catalogue est un lieu de mémoire et de réminiscence, qui permet d'évoquer ou de réactualiser la présence fantomatique du passé. Texte donc éminemment original au point de vue de sa forme et de sa visée, catalogue, autobiographie intellectuelle et testament, mais aussi combinant différents traits de la critique

d'art, de la fiction et du journal, *La maison d'un artiste* décrit un milieu, un mode de vie, tente de penser le rapport des choses et des êtres. L'écriture transpose la collection du vu au lu, l'éternise en la posant dans l'ordre des signes littéraires.

Le plan de texte

Tous les objets de la collection prennent place dans un lieu qui n'est ni le musée, ni même la galerie privée ou le cabinet d'amateur, mais la maison. Rejoignant un topos de l'époque, l'auteur thématise cette demeure comme hors du social, en marge de la vie parisienne, refuge qui lui permet de se ressourcer et de demeurer artiste au sein d'un monde en perte de sens. Par voie de conséquence, la maison, investie des valeurs de l'intime, devient le lieu concret de projection de l'individualité du propriétaire. De plus, cette maison répond à une configuration bourgeoise tout à fait de son temps puisqu'il s'agit d'une demeure où chaque pièce est associée à une fonction, fût-elle purement intellectuelle comme la conversation, la lecture, ou l'écriture. Mais c'est cette fonction utilitaire qui, couplée à la saturation esthétique, crée un mixte original. En effet cette demeure, qui est un endroit où l'on vit, est en même temps un univers d'art, où chaque pièce donne une jouissance d'un type particulier. Et c'est ici que quelque chose se passe : l'art se mêle à la vie. Cet investissement symbolique et sémantique de la demeure explique que le « plan de texte » (Adam, 1987) de *La maison d'un artiste* soit celui d'une description ambulatoire – procédé précisément inventé par les Goncourt et souvent assimilé à ce que l'on a appelé l'impressionnisme littéraire (Moser, 1952 ; Dubois, 1963). Chaque pièce est visitée à tour de rôle, et la collection s'organise dans l'espace autant que par les thèmes. Le narrateur promène son lecteur du vestibule à la salle à manger, du petit au grand salon, de l'escalier au cabinet de travail, et ainsi de suite jusqu'au jardin, commentant dans chaque pièce les foukousas, l'ameublement, les dessins, les livres, les manuscrits et les lettres autographes, les porcelaines chinoises, etc. L'activité de catalogage s'organise autour du sujet de la perception, ce qui explique que le catalogue se construise selon la spatialité de la maison. Le collectionneur, centre de gravité du texte, se déplace dans des aîtres qu'il maîtrise et qui lui correspondent et c'est son regard qui subjectivise et sémantise le réel. Mais pourtant, qui dit subjectivité ne dit pas toute-puissance du sujet : dans l'arrimage particulier du sujet et de l'objet que propose Goncourt, le narrateur s'efface et donne le premier plan à la matérialité. C'est ce qui fait que le texte, bien qu'il se développe sur le mode du commentaire ou du commentatif comme toute critique d'art, présente

une prédominance remarquable du descriptif.

Le triomphe du descriptif

Cette prédominance du descriptif crée des effets rhétoriques par lesquels se manifeste le caractère tout à fait atypique de ce texte. Dans une description énumérative de quelque cinq cents pages, toutes les pièces et les collections qu'elles renferment sont détaillées. C'est donc un foisonnement d'objets qui se présente au lecteur, une sorte de capharnaüm de luxe. Le texte se fait bestiaire, herbier fantaisiste, traité des couleurs, poussant ses ramifications dans des ordres de réalité variés. Il ne renvoie plus seulement au réel, mais à l'imaginaire et à la culture, aux savoir-faire et aux traditions. Chaque artefact est introduit à l'aide de phrases au présent souvent dénuées de verbe, ou à tout le moins de verbe actif, avec un foisonnement de détails à la fois photographique et artiste. Ainsi du vestibule, pièce qui, bien logiquement, ouvre la visite :

Vestibule

Un riant pavé, en marbre blanc et en marbre rouge du Languedoc, avec, pour revêtement aux murs et au plafond, un cuir moderne peuplé de perroquets fantastiques dorés et peints sur un fond vert d'eau.

Sur ce cuir, dans un désordre cherché, dans un pittoresque d'antichambre et d'atelier, toutes sortes de choses voyantes et claquantes, des brillants cuivres découpés, des poteries dorées, des broderies du Japon et encore des objets bizarres, inattendus, étonnant par leur originalité, leur exotisme, et vis-à-vis d'un certain nombre desquels je me fais un peu l'effet du bon père Buffier quand il disait : « Voilà des choses que je ne sais pas, il faut que je fasse un livre dessus. » (Goncourt, 1881a, 10)

Cet incipit est représentatif de l'ensemble du texte. La description active tous les procédés de l'écriture artiste et impressionniste : la multiplication des termes techniques ou précieux, l'amour de la nuance qui fait tâtonner le langage, la syntaxe et la ponctuation désarticulées. Ajoutons en clause une petite anecdote spirituelle, et l'on se trouve bien loin de l'inventaire de commissaire-priseur. Pourtant, il s'agit bien d'une description fondée avant tout sur l'énumération, qui est un principe organisateur essentiel du texte. Cette dimension est évidente dans les marqueurs qui ouvrent les phrases avec une certaine monotonie : « Ainsi voici », « Voici encore », « Et voilà », « De ce côté », « De l'autre ». Ou encore le narrateur emploie un impératif qui interpelle directement le lecteur : « Regardez » « Voyez », ce qui met encore en évidence la dimension énumérative.

Mais Goncourt évite pourtant « l'effet de liste » (Hamon, 1981), c'est-à-dire la production d'une description désémantisée et qui provoquerait le décrochage du lecteur. Il réussit à le faire grâce à divers procédés. D'abord je l'ai indiqué, la description est déployée dans un espace, celui de la maison, qui la contraint et la limite. De plus, l'énumération des objets est non pas livrée au hasard et à la non-clôture, mais limitée, choisie, et rendue intelligible par le regard et le commentaire du narrateur. Enfin et surtout, Goncourt évite l'effet de liste en recourant à une technique poussée de l'ornementation descriptive qui repose paradoxalement sur la multiplication des listes.

Un premier procédé consiste à fragmenter la liste maîtresse en sous-listes aspectualisées selon diverses caractéristiques (Adam, 1987). Par exemple la description des foukousas, carrés de soie brodés qui sont au Japon l'objet d'une véritable industrie d'art, est mise en série selon des sous-ensembles reliés au sujet, à la technique ou à la couleur. Après avoir décrit les foukousas prenant pour sujet des oiseaux, puis ceux représentant des éventails, le narrateur passe à un autre sous-ensemble, composé des foukousas rehaussés d'or :

Ainsi voici, sur du blanc, une langouste, dont le fond n'est pas seulement moucheté d'or, mais dont toute la carapace est éclaboussée de parcelles dorées, qui se font très bien accepter et imitent, à s'y tromper, la lumière granuleuse et micacée d'une carapace. Voici encore, sur de la pourpre, une jonchée de grosses fleurs jaunes où toutes les nervures du feuillage sont en or, sans que le bouquet perde de sa réalité. Et voilà – audace encore plus extraordinaire, – voilà, sur un fond cerise, un pêcher au tronc rocailleux, coquillageux, tout brodé d'or, et qui, sans que cette orfèvrerie choque, semble, avec ses petites pousses vertes et ses fleurettes blanches, un arbuste de métal poussant une végétation de feu d'artifice. (Goncourt, 1881a, 15)

Les sujets varient, de la langouste aux fleurs et au pêcher, mais ils se trouvent unifiés, référentiellement et du point de vue de la structure descriptive, par leur aspectualisation similaire. Le même procédé revient avec les porcelaines et céramiques chinoises, classées par couleur, puis énumérées. Chaque couleur fait d'abord l'objet d'une expansion qui permet de préciser sa nuance exacte et son emploi :

Le violet, le *vieux violet*, arrivé au ton chaud, velouté, sans tomber dans le purpurin brunâtre, le beau violet *aubergine*, est une des couleurs à la fois les plus triomphantes et les plus rarement réussies de la céramique chinoise. On le trouve très souvent marié au bleu turquoise, sur les porcelaines, où le mélange des deux harmoniques colorations produit les

plus heureuses et les plus riches marbrures. (Goncourt, 1881b, p. 243)

Puis les divers objets appartenant à cette catégorie sont énumérés selon un ordre qui semble être celui du regard porté par le descripteur :

THÉIÈRE en forme de pêche de longévité. Vieux violet. Cette théière à l'usage des peintres, qui n'a pas de couvercle et se remplit à l'aide d'un trou-tube placé sous le pied, a un goulot émaillé jaune couleur bois, et une anse émaillée en turquoise; et du goulot et de l'anse se projettent, sur la pointe du fruit, des feuilles lancéolées mi-turquoise, mi-jaunes, réfléchies dans l'émail profond du fruit. Pièce hors-ligne du plus puissant violet qui soit.

GRANDE POTICHE au long col élancé, à la panse renflée au-dessous des anses et finissant en s'amincissant au pied. Fond violet jaspé, sur laquelle [sic] s'épanouit une grande pivoine aux folioles bleu turquoise, au cœur d'un blanc jaunâtre [...]. (Goncourt, 1881b, p. 243)

L'aspectualisation de l'objet décrit permet de varier les approches, et du même souffle de fragmenter la liste maîtresse de toutes les œuvres d'une pièce. L'œil du regardeur-descripteur (Hamon, 1981, 186) crée des regroupements, met de l'ordre dans le chaos, guidant la compréhension de son visiteur-lecteur.

Outre cette fragmentation des listes sur le mode des mises en série, on trouve aussi leur multiplication selon un axe non pas linéaire, mais parallèle, ou si l'on veut, non pas syntagmatique, mais paradigmatique. Par exemple, pour présenter la collection de dessins de l'école française du 18^e siècle, Goncourt décrit le décor du petit salon où ils sont accrochés, puis quitte le domaine de la description référentielle pour donner l'intégrale du catalogue. Cette immense liste (une centaine de pages) n'est plus ancrée dans le décor et les objets, mais dans l'espace imaginaire et abstrait du classement alphabétique. Le procédé se répète avec le catalogue de la bibliothèque, qui occupe à lui seul le tiers du deuxième tome et énumère des livres, mais aussi des manuscrits, des brochures, des lettres autographes. La liste référentielle des objets de la maison se double d'autres listes plus immatérielles, le livre ouvre sur d'autres livres.

Le descriptif occupe donc ici une position de premier plan tout à fait inusitée. Ce que montre cette marqueterie de listes qui s'emboîtent et se répondent les unes aux autres, qui se déploient sur des axes variés, syntagmatiques et paradigmatiques, c'est le travail remarquable de l'ornementation descriptive, qui se développe en enramentements, en ramifications, qui joue de toutes sortes de procédés pour rompre une éventuelle monotonie.

Un narratif en position seconde

Pourtant, cela ne signifie pas que le narratif soit totalement exclu du texte. En fait, à de nombreuses reprises, le descriptif mène au narratif, dans un réaménagement tout à fait audacieux de la hiérarchie traditionnelle des modes du récit (Bonheim, 1982). Plusieurs modalités du narratifs se présentent dans le texte.

Par exemple la description peut intégrer des micro-récits, ce qui fait que les objets se trouvent sémantisés non seulement grâce à leurs caractéristiques formelles, mais aussi par l'histoire qu'ils racontent. Dès qu'une œuvre présente un « sujet », comme c'est le cas avec les fougues ou les bas-reliefs, elle est susceptible d'accueillir une telle dimension narrative. Ce procédé opère de manière systématique dans le catalogue des dessins du 18^e siècle. Outre les spécifications techniques, on y trouve l'énoncé assez substantiel des sujets de chacune des œuvres, ce qui amène l'intégration de vignettes anecdotiques :

– Dans un confessionnal fait en treillage et fleuri de plantes grimpantes et couronné de pigeons qui se becquètent, un moine confesse une jeune villageoise qui s'essuie les yeux, tandis que de l'autre côté son amoureux attend son tour. À droite et à gauche du dessin, un groupe de bergers et de bergères, couchés à terre, qui s'embrassent.

Lavis de bistre sur trait de plume.

Gravé sans nom de dessinateur et de graveur dans les imageries de Basset, sous le titre de : LA BELLE PÉNITENTE, avec des vers au bas qu'on chantait sur l'air du *Confiteor*. (Goncourt, 1881a, 128)

Ce n'est qu'une amorce de récit, qui fonctionne néanmoins du point de vue de la réception puisque le lecteur peut l'imaginer et se le raconter. Dès lors, la description des sujets génère un répertoire de récits et d'anecdotes qui deviennent, par un retournement paradoxal, les ornements du discours descriptif.

Le narratif resurgit aussi d'une autre manière, relativement conventionnelle, dans les réminiscences qu'appellent les objets et les lieux. La description de la salle à manger mène à l'évocation des dîners où venaient les amis, « Janin, Gautier, Murger, de Beauvoir, Gavarni qui arrivait toujours en retard, et à qui on mettait une montre dans son assiette pour lui reprocher son inexactitude [...] », et auxquels une cuisinière « poussée par une vocation bizarre, une curiosité d'exotisme culinaire » servait des plats inédits qui parlaient à « l'imagination de l'estomac » (Goncourt, 1881a, 23). La cheminée suscite les souvenirs du siège de 70 et l'histoire comico-tragique d'une poule appelée Blanche, intelligente et attachante, mais que Goncourt dut se

résoudre à sacrifier avec un sabre de samouraï et à manger, sans grand enthousiasme d'ailleurs puisqu'elle se révéla coriace. La réflexion sur l'amour du bibelot déclenche le récit des dimanches de la jeunesse du jeune Edmond quand, en compagnie de sa mère, de sa tante et de sa grand-mère, il courait les antiquaires à la recherche de la pièce rare.

Mais la pièce de résistance de ces nœuds narratifs du texte concerne la mort de Jules, dans l'avant-dernier chapitre. La visite de la maison est terminée, le narrateur nous amènera ensuite au jardin ; mais avant d'arriver à cet extérieur qui marque la clôture du texte, il décrit la pièce où est mort son frère et relate ce moment, comme si, dans une obscure correspondance, la fin de la collection, c'était aussi la fin de l'existence commune et heureuse. Ici le statut des choses n'est plus décoratif, mais ontologique :

De certains anniversaires et des jours de tristesse, où le long passé inoubliable de notre vie à deux me revient au cœur, je monte dans cette chambre, je m'assois dans le grand fauteuil près du lit vide, et dans le recueillement de la demi-obscurité, et parmi ce que gardent et vous font retrouver d'un mort bien-aimé les choses de sa chambre mortuaire, je me donne la douloureuse jouissance de me ressouvenir. (Goncourt, 1881b, 370)

Le récit détaillé suit ensuite : un premier moment de crise, survenu pendant que le malade lisait, puis, raconte Edmond, « ce cri qui n'avait rien d'humain, et ces convulsions pendant deux heures, où la sueur froide de sa tête appuyée contre ma poitrine traversa mes habits, ma chemise » (Goncourt, 1881b, 370). Enfin l'agonie qui dura cinq jours, une agonie délirante traversée de visions. C'est sans doute l'anecdote qui semble la plus détachée du sujet même du livre – on est bien loin de l'univers euphorique de la matérialité luxueuse. Pourtant elle lui est intimement liée puisque cette maison est désormais pour son occupant une sorte de mausolée. C'est aussi le passage du texte qui renoue avec la tradition narrative la plus simple. Soudain, le texte passe de la description au récit, des choses aux êtres – et ce n'est pas un glissement accidentel. C'est qu'au-delà de toutes les anecdotes qu'elles portent, les choses de la *Maison d'un artiste* ont pour fonction de témoigner de l'histoire d'une vie, celle de Jules et d'Edmond, et de sublimer cette vie (et cette mort) par l'art. Les considérations proprement stylistiques ne sont pas détachées de ce projet. En effet, au point de vue des modes du récit, encore ici, mais d'une façon qui ne joue plus au niveau des ornements localisés, mais engage l'ensemble de l'œuvre, le descriptif a mené au narratif : toute la visite de la maison, peuplée par des choses, a abouti à cette chambre, peuplée par un être, ou par son souvenir.

D'ailleurs ce mouvement narratif du texte, ténu mais structurant, se trouve confirmé par le dernier chapitre, portant sur le jardin. Au moment où le livre se clôt, il ouvre sur la vie qui continue. Cet ultime chapitre, organisé selon la chronologie des saisons – significatif retour du temps dans cet espace autrement figé – raconte comment le narrateur surmonte le deuil qui l'a frappé :

Et la Providence, qu'est vraiment un jardin, au milieu des grands chagrins, quand toutes les volontés d'un homme sont brisées, quand il n'a plus le courage du travail, quand il a horreur de la société des heureux de la terre, et lorsque la vie lui pèse dans la solitude et l'inaction de la pensée! À cet homme qui ne veut pas de distraction, le discret et invisible détournement de sa douleur que cette occupation, qu'il croit n'être qu'un moyen mécanique d'user le temps, et comme en se mettant à aimer les plantes et les fleurs, il se reprend tout doucement, et sans qu'il s'en aperçoive, à *raimer* la vie! (Goncourt, 1881b, 373)

Des objets et de la maison, du livre lui-même, marqués par la mort, on est passé au dehors, à l'air libre, à la nature, et finalement à la vie, une vie hors du livre.

Le narratif existe donc bien dans ce texte, mais il fait l'objet d'une minorisation absolue. Les micro-récits, les anecdotes et les souvenirs se développent à partir de la substance même des descriptions, comme un ornement additionnel, comme une sorte de fleur ou de fruit qui se présenterait, amené par le foisonnement descriptif des branches et des rameaux de l'arbre. Le narratif trouve son sens grâce au descriptif, le récit naît des choses elles-mêmes.

Un texte-bibelot

C'est donc un texte assez atypique que cette *Maison d'un artiste*, un texte dont l'originalité tient pour beaucoup à une configuration inédite des modes du récit. La description, loin de se confiner au rôle auxiliaire auquel la soumet généralement la critique normative (Hamon, 1981, 20-23), investit l'ensemble du texte et le soumet à sa logique; et, par une inversion audacieuse, le narratif est mis au service de ce descriptif tout-puissant. On retrouve bien à la même époque, par exemple chez le Zola de *La faute de l'abbé Mouret* ou du *Bonheur des dames*, des modalités hypertrophiées de descriptif, mais celui-ci acquiert chez Goncourt un statut inédit, dégagé du cadre narratif qui le réduit dans le roman au statut d'accessoire. Ce primat du descriptif serait donc partiellement référable au naturalisme par sa visée documentaire et didactique, mais il se déploie en une telle luxuriance verbale que le texte s'autonomise.

L'autonomisation par l'hypertrophie du descriptif fait que le texte ne renvoie plus au réel, mais à l'imaginaire et à la culture. Les termes les plus techniques, les plus savants, les plus précis, mais aussi les plus artistes, perdent jusqu'à leur qualité référentielle quand ils sont ainsi multipliés et privés d'un cadre narratif qui les contraindrait à demeurer au rang d'accessoires du roman, et non d'outil principal.

Il n'est pas anodin que l'hypertrophie du descriptif s'applique à des objets luxueux. Une homologie s'établit entre le texte et les objets qu'il décrit, tous deux marqués par une sorte d'excès esthétique. La maison sert de tremplin à l'imaginaire et à l'écriture, et de la description des bibelots naît peu à peu un texte-bibelot qui ne cherche plus la référence mais le pur plaisir du texte. Le texte se transforme en bel objet, devient, symboliquement et sémiotiquement – dans le registre langagier qui lui est propre –, l'équivalent de la matérialité luxueuse qu'il décrit. En effet, le descriptif est traditionnellement assimilé au superflu, contrairement au narratif, réputé utile mais aussi consommable et jetable après usage (du moins au point de vue des représentations symboliques de l'époque, marquées par de tels usages utilitaires du narratif dans le feuilleton et le théâtre populaire). C'est que le descriptif échappe à la temporalité qui est le lot de tout récit, et que par suite, il ne s'épuise pas en une seule lecture. Il peut être relu, réinvesti de sens, gardant son pouvoir d'évocation grâce au verbe qui s'y déploie. Il est donc par définition décoratif et ornemental, bien que pourtant, il ne puisse se soutenir sans une dimension référentielle déterminante. De la même manière, le bibelot, dans le règne des marchandises, a précisément une nature double, à la fois bel objet et marchandise, existant pour soi et pour le monde, dans la contemplation et dans l'échange. Le bibelot récuse la dichotomie entre les univers de l'économie et de l'art, entre l'utilitaire et l'esthétique. C'est le paradoxe d'un objet de consommation sans utilité, ou d'un objet d'art intégré au quotidien (Baudrillard, 1968). Le décoratif valorise un travail d'ordre esthétique appliqué à un objet fonctionnel – créant un lieu où se rejoignent harmonieusement l'art et l'utile. « Tension théorisée comme celle de l'essentiel et de l'accessoire » (Coste, 1983, 103), le décoratif brouille les frontières puisqu'il mêle la valeur esthétique aux objets de la vie quotidienne. Le texte décoratif est celui où l'accent est mis non sur l'essentiel – par exemple le récit – mais sur l'accessoire – ici, l'ornementation propre à la description.

Cette stratégie de mise en équivalence entre le texte et les objets décrits, loin d'être uniquement rhétorique, comporte des répercussions proprement idéologiques : la transformation

du texte en bibelot décoratif mène à repenser les rapports entre l'art et l'argent. La valorisation du décoratif, si souvent interprétée comme une fuite face au réel, recèle une pensée sur l'économie. Le texte marqué par le décoratif assume sa nature d'objet à mi-chemin entre l'art et la marchandise. L'argent est non plus ce qu'il faudrait éviter à tout prix, comme au temps des romantiques, ce qui salissait la littérature et la tirait vers un « art industriel ». Mettant à plat ces conceptions tragiques, Goncourt propose plutôt une acceptation ludique et distanciée des conditions modernes du marché et de l'économie. Le dépassement de la contradiction entre l'art et l'argent ne consiste pas à se croire au-delà du marché, mais à accepter le fait que tout objet, aussi luxueux soit-il – et même tout art –, tombe au marché. L'art peut chercher à s'abstraire du monde, mais il y est toujours repris. Tant qu'à être engagé dans ce circuit de l'économie, semblent dire ces artistes, autant s'y livrer en toute conscience, sans nostalgie régressive. Il ne s'agit donc plus d'échapper au monde, mais de montrer que l'on se sait y être, et de jouer de cette conscience. Puisque le marché est partout et qu'il nous définit, semble dire Goncourt, il sera aussi ce par quoi nous nous (re)définirons. Faisons de la littérature un bel objet inutile, marchandise peut-être, mais marchandise destinée à la jouissance et à la contemplation. On pourrait ne voir là qu'une fuite en avant élitiste, une modalité de l'autonomisation du littéraire, par la création d'un micro-marché obéissant à des lois autonomes et élitistes, ce qui aurait pour effet de déporter symboliquement la littérature vers le « circuit restreint » (Bourdieu, 1992). Pourtant, l'important est ici que cette reconfiguration passe par les outils mêmes qui sont ceux du marché, que Goncourt s'approprie pour mieux les sublimer. L'art est à la fois sens et marchandise, tout comme la maison elle-même, remplie de bibelot, assume sa double nature, configurée selon un ethos bourgeois utilitaire, mais lieu d'art.

On pourrait croire qu'à cause de son caractère extrême, la démarche rhétorique de Goncourt ait été vouée à un relatif échec, ou qu'à tout le moins elle n'ait pas engendré de descendance. Pourtant, ce texte si élitiste bénéficia en son temps d'une réception critique favorable et d'un retentissement étonnant. Mais plus encore : la proposition de Goncourt, celle d'une littérature ornementale et dégagée de l'utilitarisme du récit, sera endossée par la jeune génération des écrivains désireux de se distancier du naturalisme. Curieuse postérité donc pour ce curieux texte, puisqu'on peut affirmer que toute l'avant-garde décadente de la fin de siècle, de Huysmans à Bourges en passant par Lorrain et Rachilde, viendra trouver refuge entre les murs de la maison d'Auteuil.

Références

ADAM, Jean-Michel, « Textualité et séquentialité, l'exemple de la description », *Langue française*, n° 74, 1987, p. 51-72.

BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

BONHEIM, Helmut, *The narrative modes*, Cambridge, D.S. Brewer, 1982.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Libre examen », 1992.

COSTE, Didier, « Robert de Montesquiou, poète critique : la cristallisation du décoratif », *Romantisme*, n° 42, 1983, p. 103-117.

DUBOIS, Jacques, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle*, Bruxelles, Palais des académies, 1963.

GONCOURT, Edmond de, *La maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881a et 1881b.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Classiques Hachette, collection Langue Linguistique Communication, 1981.

MOSER, Ruth, *L'impressionnisme français, Peinture - Littérature - Musique*, Genève, Librairie Droz, Lille, Librairie Giard, 1952.

VOUILLOUX, Bernard, *L'art des Goncourt : une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997.