

LA MATÉRIALITÉ DÉCADENTE ET L'ÉCONOMIE :
ENTRE LA FASCINATION ET LA RUSE
Geneviève Sicotte

Comme toutes les avant-gardes à partir du début du 19^e siècle, la décadence se définit à partir d'une rupture, ou plutôt d'une série de ruptures – face à d'autres courants littéraires ou esthétiques, face à certaines caractéristiques du champ littéraire ou du social, face à des faits de mentalité ou à des comportements propres à son époque. En cela, elle constitue un courant qui applique de façon exemplaire les préceptes d'innovativité de la modernité. Il faut même admettre qu'elle pousse plus loin que plusieurs de ses prédécesseurs le goût de la provocation. Certes, les romantiques et la bohème avaient bien cultivé l'excentricité vestimentaire et des modes de vie qui s'opposaient aux normes de la bourgeoisie naissante; les parnassiens avaient choisi de développer un langage rare peu susceptible de se trouver compris et récupéré par le journal; le naturalisme avait introduit en littérature des sujets techniques, triviaux, ou même bas et malodorants. Mais ce qui distingue la décadence du point de vue de l'innovation est sans doute qu'elle effectue en quelque sorte la compilation systématique de toutes ces stratégies. Les textes les plus représentatifs de la décadence fin-de-siècle recourent en effet à la transgression tous azimuts, en série et à tous les niveaux. Pensons parmi de nombreux exemples possibles aux textes emblématiques que sont *À rebours* de J.-K. Huysmans (1884), *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain (1901), ou *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau (1899), dans lesquels on retrouve des personnages de dandies qui font preuve d'originalité et même d'excentricité, qui dépeignent des mœurs sexuelles osées et volontiers scandaleuses, le tout dans une langue innovatrice, surchargée et baroque.

Cette subversivité systématique est bien caractéristique des textes de l'époque, marqués par ce que Jean Perrot a appelé la « forfanterie du vice » (Pierrot, 1977, 168), et qui ont cherché à choquer pour mieux établir leur position littéraire. En effet, si la modernité carbure pour une large part à l'innovativité, que celle-ci est l'élément par lequel le scandale, mais aussi le succès, arrivent, des œuvres qui fondent leur esthétique sur de multiples ruptures ont des chances de se positionner avec éclat. On ne peut évidemment pas soutenir que toute stratégie de positionnement est forcément une concession qui décrédibilise l'entreprise esthétique impliquée dans une œuvre; en fait ces stratégies participent de la démarche même de ce qu'est l'œuvre. Mais on a l'impression, avec la décadence, que l'équilibre délicat entre la stratégie et l'intention esthétique a été rompu, et que le désir de faire scandale est souvent plus fort que la substance que propose l'œuvre. La chose est claire par exemple dans certains romans de Rachilde ou de Jean Lorrain, où des enjeux sexuels osés, donc susceptibles de servir la notoriété de l'œuvre, sont mis au service d'une esthétique qui, littérairement parlant, s'avère fort conservatrice. Même au point de vue des codes sociaux et moraux, la plupart de ces romans, malgré leurs audaces, se referment sur un retour à l'ordre qui déplore et condamne la décadence plutôt qu'il ne promeut des valeurs dérangeantes ou transgressives.

La question de la subversivité des textes décadents se pose donc. Sont-ils des lieux transgressifs du discours, ou au contraire jouent-ils d'une audace superficielle, dans une optique de rentabilisation d'une position jugée scandaleuse? S'ils se révèlent vraiment novateurs, que remettent-ils en question exactement : des préjugés moraux ou sociaux, des codes proprement littéraires, ou les deux? Je voudrais pour ma part poser la question de la transgressivité des textes en me situant non pas sur le terrain des mœurs, déjà largement étudié, mais sur celui de la matérialité et de l'économie.

La mise en texte décadente de l'économie

Parler de la présence du thème de l'économie chez les décadents peut surprendre, tant il est vrai que les textes de la fin-de-siècle sont souvent construits sur une dénégation ostensible de tout ce qui pourrait rappeler les conditions concrètes de leur temps. Alors que dans le roman réaliste ou naturaliste d'un Balzac ou d'un Zola, la question de l'économie est traitée systématiquement à travers la représentation des mécanismes du capitalisme en plein développement, ou encore par le prisme des classes sociales les plus variées et des conflits qui les opposent, les textes décadents semblent faire l'impasse sur ces réalités. Ils mettent en scène des personnages habitant des demeures surchargées où s'accumulent les bibelots et autres objets inutiles, menant des existences oisives dans des régions parallèles bien singulières, « n'importe où hors du monde » (Huysmans, 1977 [1884], citant Baudelaire). Les écrivains décadents se présentent comme les continuateurs d'une filiation d'esthètes qui va de Brummel à Baudelaire en passant par Barbey d'Aurevilly et les Goncourt. Dans la vie, plusieurs d'entre eux sont effectivement des dandies, des originaux, des excentriques : Octave Mirbeau ou Robert de Montesquiou sont à cet égard des figures connues et emblématiques, qui promeuvent un nouvel art de vivre raffiné et font figure de leaders dans les domaines esthétique et culturel. Dans les œuvres elles-mêmes, la matérialité luxueuse foisonne, au point de devenir un topos, voire un cliché, de la littérature décadente. J.-K. Huysmans, Élémer Bourges, Rachilde, Jean Lorrain et bien d'autres font scintiller les richesses, offrent à la rêverie des bibelots étranges et dangereux, des gemmes puissantes, des parfums rares, des satins et des brocarts, des meubles aux contenus mystérieux.

Cette préoccupation pour la matérialité luxueuse est sans doute d'abord à comprendre comme un effet de positionnement interne au champ littéraire (sur cette notion, voir Bourdieu, 1992). Poursuivant et développant les modèles proposés par le romantisme ou le Parnasse, les œuvres de la fin de siècle ont voulu employer les représentations du luxe comme des fétiches les garantissant du contact avec le vulgaire, choisir leur voie entre l'utile, qualité bourgeoise par excellence, et le superflu, réservé aux vrais artistes (Pierrot, 1977; Palacio, 2000 et 2003). La prédilection des écrivains pour ce type de matérialité peut ainsi être interprétée comme une critique à l'encontre du réalisme et du naturalisme, ou du moins à l'encontre de l'idée que s'en fait la jeune génération. Aux objets banals et triviaux qui peuplent certains romans de Zola, les textes de la fin-de-siècle opposent un monde esthétisé, élitiste et où règne une matérialité inutile qui marque le refus d'un monde perçu comme vulgaire. C'est donc tout un programme qui vise à établir une certaine position institutionnelle de la littérature, elle-même conçue

comme luxe, qui peut se dériver de cette obsession (sur le texte littéraire et sa position institutionnelle, voir Dubois, 1978).

Mais s'il est légitime de proposer une interprétation institutionnelle interne, surtout à ce moment de la fin-de-siècle où le champ littéraire acquiert une autonomie exacerbée et où les écrivains pratiquent une autoréférentialité quasi systématique, cela n'empêche pas de lire la préoccupation des décadents pour le luxe en relation avec des enjeux extra-littéraires. De ce point de vue, si les textes dépeignent un ailleurs luxueux, on peut penser que c'est pour mieux refuser la communauté humaine, et en particulier la société de leur temps, qu'ils jugent obnubilée par le travail productif et par une matérialité industrielle technicisée et dégradée. En valorisant un modèle de consommation symboliquement hérité de l'aristocratie et fondé sur le gaspillage, la décadence veut critiquer des modes de vie bourgeois perçus comme étant étriqués et restrictifs. La revendication de distance hautaine ou de noblesse est donc associée d'abord et avant tout à un certain éthos économique.

Pour l'aristocratie, comme l'a bien montré Norbert Elias, le maintien de la position est lié à la capacité de dépenser sans avoir à travailler. Le rang passe donc par la démonstration ostentatoire de la richesse, ainsi que par l'oisiveté. Cette position est clairement reprise dans un très grand nombre de textes décadents qui mettent de l'avant un art de vivre dans l'inaction et la vie mondaine et un environnement luxueux. Les protagonistes de ces romans ne travaillent pas, mais ils dilapident systématiquement l'argent, qui d'ailleurs leur arrive souvent de façon assez obscure. Au nombre des dépenses particulièrement efficaces dans le registre symbolique aristocratique se trouve tout ce qui concerne la demeure seigneuriale : « L'apparence de la maison de pierre dans l'espace est pour le grand seigneur et toute la société seigneuriale le symbole de la position, de l'importance, du rang de la "maison" dans le temps, c'est-à-dire du lignage, dont le maître de la maison est le représentant vivant » (Elias, 1985 [1974], 32). Cette importance accordée à la demeure est claire dans *Le crépuscule des dieux* (Bourges, 1987 [1884]). La famille de Charles d'Este, en exil à Paris, expose tous les excès associés à une noblesse en décadence. La maison, véritable château fortifié destiné à abriter le trésor familial, coûte une fortune à bâtir et à décorer. Une fois que la famille s'y établit, il y règne une atmosphère d'excès magnifique qui établit la singularité du Duc dans un univers régi par des valeurs comptables. Dans *Les hors nature* (1897) de Rachilde, les frères de Fertzen habitent un château magnifique qui monte vers le ciel, un château qu'ils ne cessent d'agrandir et de doter de raffinements de décor plus imaginatifs les uns que les autres. Là aussi, l'inutile et le gaspillage font loi, marquant l'appartenance des frères à la race à part de l'aristocratie. Dans ces deux cas, les demeures sont aussi le lieu d'un « coulage » et d'un pillage systématiques par les domestiques, qui eux se rattachent à la sphère d'une économie utilitaire – ce qui indique bien l'opposition entre deux mondes. Des ressources colossales sont engagées dans la construction ou la décoration, en une consommation de prestige qui signe le statut symbolique des personnages.

Dans d'autres maisons plus bourgeoises mais tout aussi singulières, le décor et ses ornements font l'objet de toute une réflexion soutenue de la part des protagonistes. Dans *À rebours*, la consommation originale mais surtout éclairée apparaît à des Esseintes

comme un moyen de s'opposer à son siècle et de se définir en tant qu'individu unique. Il rêve à « une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine » (Huysmans, 1977 [1884], 84). Mais plutôt que d'être ascétique comme on l'attendrait, cette thébaïde requiert les progrès les plus avancés des arts décoratifs, que cela concerne l'agencement des couleurs des tentures ou la disposition commode des pièces. Ailleurs, chez la Miranda de Moréas et Adam, le décor est décrit en termes rares et compose un doux climat d'intimité luxueuse, là encore coupée du monde : « Le jour des lampes se réfracte en la profondeur violâtre du tapis aux cycloïdes bigarrures; il se réfracte contre les tentures sombres, à plumetis » (Moréas et Adam, 1886, 8). Dans un texte au statut hybride, à mi-chemin entre le catalogue d'art et le journal d'un collectionneur, Edmond de Goncourt (1881) décrit en détail l'aménagement de sa maison de la rue d'Auteuil, incluant les tapisseries, les revêtements des planchers, l'arrangement des meubles, et bien sûr les beaux objets innombrables ordonnés en collections variées. Ici aussi, la maîtrise de la matérialité luxueuse semble directement liée au statut supérieur du protagoniste; tout se passe comme si le statut symbolique des choses inutiles se transmettait à leur possesseur.

C'est aussi le cas dans cet autre domaine important de l'affirmation de soi qui concerne le vêtement et la parure. Fonctionnant depuis longtemps comme attributs spécifiques de la noblesse, le vêtement d'apparat et la parure permettent de signifier un statut – c'était d'ailleurs tout le but des lois somptuaires que d'empêcher l'imposture, de garantir le bon fonctionnement du signe de richesse. Or le vêtement et la parure sont régulièrement convoqués dans la littérature décadente. Au début du roman qui porte son nom, monsieur de Phocas apparaît « étroitement moulé dans un complet de drap vert myrthe, cravaté très haut d'une soie vert pâle et comme sablée d'or » (Lorrain, 2001 [1901], 13), en une élégance qui rappelle celle d'Oscar Wilde ou de Robert de Montesquiou. De façon plus baroque mais tout aussi spectaculaire, Wladimir Noronssof s'affuble d'« un invraisemblable caftan de soie rose turc » et se montre « les doigts surchargés de perles et de turquoises » (Lorrain, 1926 [1897], 169); ailleurs on le voit « une gandoura de soie verte jetée sur ses épaules, enturbanné à la hâte d'une étoffe bleue et or » (Lorrain, 1926 [1897], 241). Chez Rachilde, les toilettes féminines sont toujours décrites avec grand soin et se démarquent par leur originalité – pensons au manteau de bal de la protagoniste dans *La Jongleuse*, « une écharpe violente, une écharpe d'aventurière, comme un feu d'artifice » (Rachilde, 1982 [1900], 29). Par la description systématique de ces ornements du corps, les romanciers accolent les matières directement aux personnages, et par métonymie font d'eux des objets – ou des sujets – de luxe (voir à ce sujet Simmel, 1996, 51-59, et 1988).

Ainsi la matérialité précieuse occupe une place centrale chez les écrivains de l'avant-garde décadente de la Belle Époque. Elle leur permet de protester contre le « stupide XIXe siècle » (Daudet, 1922) en érigeant un univers idéal, « loin des promiscuités et des banalités du réel » (Samain, 1916 [1902], 9). Cette multiplication ostentatoire des signes du luxe veut rendre les objets et les textes qui les renferment plus précieux, moins accessibles. Par de telles représentations, les écrivains tentent de s'abstraire du monde : nos œuvres, semblent-ils dire, ne sont en rien évaluables à l'aune des valeurs utilitaires

du siècle, et les objets précieux dont elles sont peuplées prouvent leur appartenance à un ordre supérieur. Le luxe, dans ce cadre, est refus de la communauté humaine, refus de l'échange, refus du marché. Dans cette vision, comme je l'ai montré, les écrivains revendiquent une filiation non bourgeoise mais aristocratique, réactivant l'éthos du noble gaspilleur et prodigue. Les textes littéraires décrivent ainsi des univers qui fonctionnent à rebours de ce qui est postulé comme le modèle économique dominant associé à la bourgeoisie, modèle qui, lui, serait fondé sur un rapport utilitaire aux choses et sur le culte de l'épargne. Pourtant, comme je le montrerai dans les prochains paragraphes, il appert que ce modèle économique bourgeois ne trouve pas exactement sa traduction dans la réalité. On pourra donc se demander quelle est la transgressivité véritable des œuvres qui veulent le contester.

Consommation et restratification sociale

Il est sans doute possible de décrire assez précisément les valeurs économiques de la bourgeoisie en les opposant à celles de l'aristocratie. Au gaspillage, à la dépense ostentatoire, à l'oisiveté, à la vie mondaine, s'opposent alors l'épargne, le travail, la dépense rationnelle, la famille. C'est évidemment contre ces valeurs perçues comme aliénantes que se rebellent les décadents. Pourtant, cette vision nettement catégorisée de la classe bourgeoise tend à devenir moins juste au fil de la longue durée du 19^e siècle.

Certes, la bourgeoisie est au départ relativement monolithique et son éthos s'oppose point pour point à la configuration aristocratique. Mais à mesure que l'économie se développe et que se renforcent les secteurs secondaires et tertiaires, elle se complexifie graduellement. À la bourgeoisie marchande des débuts de l'ère industrielle s'ajoute et se mêle une bourgeoisie qui offre des services, gère des biens immatériels, traite et produit des idées. Cette classe en vient à composer ce qui serait mieux décrit comme un ensemble de classes, dont la stratification s'accroît avec le temps. Comme en témoigne l'évolution des professions, des normes de savoir-vivre, des codes vestimentaires ou encore des divers arrondissements et quartiers parisiens, il n'y a plus une seule bourgeoisie, mais plusieurs couches sociales qui se trouvent réunies sous ce nom.

Cette complexification concerne aussi les modes de gestion, les manières de dépenser et ce qu'on pourrait appeler l'idéal matériel et économique de la bourgeoisie. En fait cette classe, à mesure qu'elle se développe, réintroduit des usages de différenciation et de distinction (voir Bourdieu, 1979). Alors que la bourgeoisie de la première moitié du 19^e siècle demeurait attachée à un idéal économique prudent où le luxe, s'il était valorisé, était avant tout lié au confort (Goubert, 1988), les comportements changent dans la bourgeoisie plus variée et hétérogène de la seconde moitié du siècle. La valorisation du savoir-faire artisanal et la fascination pour les objets anciens ou uniques sont autant de nouvelles données qui indiquent que le rapport aux choses n'est pas seulement utilitaire, mais qu'il acquiert une dimension immatérielle ou imaginaire (Charpy, 2007). Cette évolution doit être comprise à la lumière du contexte matériel qui se modifie profondément lui aussi (voir Walton, 1992). La période de la fin-de-siècle voit en effet survenir une véritable explosion de la matérialité et de la consommation, comme en témoignent les expositions universelles, la publicité alors en pleine expansion dans les journaux, ou encore les grands magasins qui naissent à partir des décennies

1870. Cette explosion de la matérialité change le rapport de la bourgeoisie au luxe et à la consommation. Le crédit mais aussi tout le système de capitalisation et d'investissement se développe, la production et la distribution de la marchandise font des avancées fulgurantes, les revenus des ménages croissent, le monde des choses liées à l'habitat et au confort prend une importance nouvelle. Bref, et il suffit de lire *Au bonheur des Dames* (Zola, 1999 [1883]) pour s'en convaincre, la France entre dans une ère où le circuit marchand prend une expansion inédite. Dans ce cadre, la consommation devient plus que jamais un opérateur de hiérarchisation, et les objets, des instruments de la « production sociale des différences » (Baudrillard, 1986 [1970], 123; voir aussi Sombart, 1967 [1913]).

On doit admettre que dans les classes moins aisées, celles que l'on pourrait désigner comme la petite bourgeoisie, l'idéal matériel demeure raisonnable, axé sur le confort de la vie quotidienne et l'intimité. Ainsi un manuel de savoir-vivre incite-t-il les jeunes filles de condition modeste à accorder leurs soins à tous les ouvrages domestiques qui permettent d'agrémenter la vie, sans pour autant succomber aux charmes douteux d'une consommation de luxe qui reste vue comme répréhensible (Walton, 1992, 27). De ce point de vue, la petite bourgeoisie est l'héritière des comportements de consommation prudente qui prédominaient historiquement dans les premières décennies du siècle.

Mais dans les segments plus aisés de la société, dans la haute bourgeoisie, les mécanismes de distinction par la dépense prennent de plus en plus d'importance et atteignent des niveaux dont n'auraient pas rêvé même les grands bourgeois balzacien. Certes il demeure des différences capitales, et au premier chef le fait que l'espace intime est beaucoup plus valorisé dans la bourgeoisie qu'il ne l'est que l'aristocratie. Néanmoins l'importance accordée au décor, au vêtement, aux beaux objets et aux arts témoigne d'un éthos bourgeois redéfini, dans lequel le superflu est devenu, comme Voltaire le disait, une « chose très nécessaire » (Voltaire, 1736). Les modes de gestion de l'argent font désormais place à la dépense inutile, au luxe, voire à des usages ostentatoires qu'on appelle avec une délectation anglomane le *high-life*. Tout se passe donc comme si la bourgeoisie, ayant réussi à s'imposer comme classe dominante en axant sa maîtrise de l'économie sur les dimensions pratiques et concrètes de l'existence, réintroduisait du symbolique, achetait grâce aux objets du prestige, du statut, voire le proverbial « supplément d'âme » qui justifiait en fin de parcours les sacrifices consentis. Pour se légitimer, elle emploie à sa façon les moyens mêmes qui avaient été ceux de l'aristocratie.

Idéologie et désengagement

On voit donc qu'il est problématique de postuler l'existence d'un modèle économique bourgeois fondé uniquement sur un rapport utilitaire aux choses et sur le culte de l'épargne. Oui, à une première lecture, on peut penser que par leur fascination pour le luxe, les auteurs décadents critiquent l'avarice et l'utilitarisme, l'industrialisation et la technicisation des objets. Mais on le constate à l'analyse : cette représentation commode simplifie beaucoup trop ce que devient la bourgeoisie et la stratification qui la caractérise désormais. Si la consommation superflue de masse constitue une nouvelle donnée sociologique de l'époque, les textes décadents qui, voulant mettre de l'avant une

matérialité transgressive, se réclament d'un éthos aristocratique revisité, frappent d'une certaine manière sur la mauvaise cible. Ils identifient comme typique et dominant un comportement économique qui est en fait désormais associé à la portion inférieure de la bourgeoisie, aux dominés que leur statut socio-économique contraint à persister dans des comportements raisonnables d'épargne et de dépense utile. Mais dans le même temps, les possédants, ceux qui ont la maîtrise des leviers de la vie sociale, s'affranchissent au moins partiellement de ce modèle et promeuvent les plaisirs d'une matérialité précieuse inutile.

Toute une partie des textes littéraires décadents semble dès lors directement référable aux usages et aux représentations du luxe qui circulent dans le discours social (Angenot, 1999). Ayant recours au luxe pour se distinguer, les écrivains risquent paradoxalement de mimer exactement le comportement de la haute société de leur temps, qui croit échapper à la marchandisation de l'existence en se donnant l'espace symbolique supplémentaire de la dépense ostentatoire. Les textes mettant en scène des personnages aristocratiques qui vivent dans des décors riches et ornés peuvent ne réussir qu'à être des mises en scène quelque peu exagérées de l'individualité à laquelle aspire tout grand bourgeois. Les vitrines de Samain, les complaisances de Lorrain ou la poésie ornementale de Montesquiou risquent de demeurer des pratiques de collectionneurs inoffensifs, et leurs transgressions matérielles restent pleinement engagées dans le nouvel éthos bourgeois qui demande lui aussi désormais l'accès au symbolique, au « supplément d'âme » conféré par les beaux objets.

On pourrait alors être amené à conclure que la matérialité décadente, davantage que transgressive, est purement réactive, voire qu'elle alimente une forme de désengagement. La fascination pour la matérialité précieuse tiendrait davantage de l'aliénation que de la subversion, et l'écrivain devrait être vu comme un dominé succombant avec volupté, mais en croyant scandaliser, à la manie consummatrice de son époque. On comprend qu'Antonin Artaud ait, dans les années 20, reproché aux écrivains de la fin de siècle d'avoir réquisitionné un « bric-à-brac concret de sensations et d'objets aimés par leur époque » (Artaud, 1923); s'il ne s'agissait que de jouer le jeu bourgeois du rapport aux objets en prétendant s'inventer un espace économique illusoire et s'individualiser par la marchandise, il ne valait pas la peine de se donner les grands airs d'une avant-garde scandaleuse. La décadence se voit comme n'appartenant pas à la bourgeoisie ou à la classe dominante, mais elle en fait partie et se trouve même à son service. Elle permet en effet à la bourgeoisie « bohème » liée aux avant-gardes de se représenter comme participant au monde des arts, et lui renvoie l'image flatteuse d'une classe tolérante, ouverte, capable de surmonter son propre éthos. L'art au service des puissants, au temps du mécénat, ne faisait pas autre chose. Au point de vue idéologique, cette auto-représentation témoigne d'ailleurs de la position quasi intenable dans laquelle se retrouvent les avant-gardes à l'ère de l'obligation de subversivité. En effet, comment l'écrivain peut-il opérer une transgression tout en demeurant entendu par ceux-là mêmes qu'il est censé choquer? Cela indique que la transgression est au moins en partie un jeu, un simulacre, dont les limites sont par avance établies et balisées.

Par contre, l'ambiguïté constitutive de la subversivité littéraire décadente est parfois aussi source de ruses. En effet, certains textes, certains écrivains, ne font pas que

succomber au chant des sirènes du nouvel idéal matériel de la haute bourgeoisie. Oui, ils décrivent abondamment un monde d'objets qui suscite la fascination. Mais loin de succomber à l'aliénation au régime de la consommation, loin des univers matériels aisément compréhensibles qui seraient en phase avec les modes et les coquetteries de la nouvelle classe montante, ils adoptent des voies parallèles par lesquelles le luxe littéraire échappe à l'appropriation idéologique. Proposant des représentations qui ont un véritable potentiel de questionnement des conditions économiques, ils rusent avec les mécanismes mêmes du marché, se plaçant à rebours ou en marge de celui-ci, et s'avèrent au final capables de dévoiler les sortilèges du luxe en régime capitaliste. J'ai identifié trois de ces représentations critiques existant dans l'avant-garde fin de siècle, que j'ai nommées la négativisation, le don sacrificiel et la valorisation du décoratif.

La négativisation

Comme je l'ai montré, de très nombreuses représentations du luxe ont une tonalité euphorique. Or la première et la plus évidente des représentations critiques, que j'appelle la négativisation, prend le contrepied de ces descriptions euphoriques de la matérialité luxueuse. En effet, c'est en infléchissant ces représentations par la laideur, l'horreur ou la morbidité, que plusieurs écrivains en déplacent le sens. La manière ambivalente, voire contradictoire, dont les objets sont représentés dans ce cadre empêche que le recours à la topique du luxe soit une simple redite du discours social. De nombreux écrivains d'avant-garde de la fin de siècle associent de la sorte le luxe et la pathologie. Loin de la beauté apollinienne chantée par les poètes du Parnasse, les décors qu'ils dessinent sont placés sous les auspices vénéneux de Circé ou de Méduse. La célèbre tortue de des Esseintes n'est qu'un exemple parmi des dizaines de cette hybridation malade (Huysmans, 1884). Chez Bourges, la petite Claribel, amaigrie et mourante, demande que son corps soit paré de « satins, brocards, dentelles, bijoux, gorgerettes de pierreries, mousselines et damaras des Indes, robes de lampas de Lyon surbrodées de fleurs d'or et d'argent, points de Bruxelles et d'Alençon » (Bourges, 1987 [1884], 72-73). La même ambivalence marque, chez Jean Lorrain, quantité de bibelots et d'objets. Éthal envoie au duc de Fréneuse un bouquet d'iris noirs et de narcisses blancs décrit comme une « inquiétante floraison de ténèbres, un jaillissement muet de large et longs pétales de crêpe grisâtre, l'air de chauves-souris figées dans l'élosion d'une fleur » (Lorrain, 2001 [1901], 198). La bague de Monsieur de Phocas, précieuse et fascinante, renferme un dangereux poison qui mène à la violence et à la mort. Chez Rachilde, l'écharpe fastueuse d'Éliante Donalger dont j'ai parlé plus tôt, « une chose indescriptible dans laquelle cliqu[ètent] des perles avec des lames de sabres » (Rachilde, 1982 [1900], 28), symbolise la personnalité complexe et dangereuse de celle qui la porte – sans compter qu'elle présage le destin qui attend l'héroïne, qui se suicidera en jonglant avec des épées. Dans un autre de ses romans, le cabinet oriental de la Marquise de Sade contient des images d'affreux sévices sexuels (Rachilde, 1999 [1897]). Chez Mirbeau, le jardin des supplices fait foisonner le luxe de plantes rares et ravissantes, mais les combine avec des instruments de torture et de mort (Mirbeau, 1988 [1899]). Ajoutons à cela que tout le répertoire des motifs de l'Art Nouveau est systématiquement fondé sur des objets que la

tradition a délaissé et qui ont très souvent un aspect inquiétant ou même repoussant, qu'il s'agisse de végétaux aux formes sexuées, d'insectes ou de chauve-souris.

La valeur de ces objets luxueux se fonde sur une inversion qui prend à rebours les normes communes : décréter la transformation de la laideur en beauté, c'est, pour l'esthète, dire « mon beau n'est pas celui du siècle, il n'appartient qu'à moi ». Loin de l'euphorie sans mélange, l'appréciation que suscite ce beau est ambivalente, provoquant à la fois l'attrait et la répulsion. Face à la montée de la société de consommation et à la généralisation des biens supposés exprimer l'originalité de leur possesseur, la littérature fin de siècle propose ainsi des critères esthétiques qui déplacent les normes du goût. Par le déplacement et l'inversion de leur valeur, ces bibelots trouvent une position décalée et renouvelée. Si le renchérissement continu vers plus de richesse prôné par le discours consumériste ne mène qu'à la production d'une hyper-marchandise, ces bibelots négatifs se présentent pour leur part comme une anti-marchandise. Réagissant à la marchandisation généralisée des rapports sociaux où tout, même l'art, peut devenir échangeable, la négativisation offre une marchandise décorative, frivole, mais aussi laide, néfaste, empoisonnée. C'est qu'ainsi, elle restera sur les étals, en montre mais inachetable, marchandise dont (presque) personne ne veut et dont la présence même démontre – et démonte – les mécanismes de la société de consommation. La négativisation du luxe permet d'échapper au marché et de mettre en place un circuit restreint où règnent des critères esthétiques distincts.

On conçoit dès lors que parlant de malades pierres précieuses, de fleurs empoisonnées ou de vêtements qui sont simultanément des trésors et des linceuls, le luxe traduise la dualité du texte littéraire lui-même, objet à la fois beau et mortifère. Figure auto-référentielle du roman, ce luxe négatif permet de marquer la place qu'estime occuper la littérature décadente : celle d'un bel objet délétère (voir Sicotte, 2001). Dans son refus du monde, la fin-de-siècle sait qu'elle ne peut pas jouer tout simplement la carte de la matérialité rêvée et heureuse, mais qu'elle doit rendre ce luxe inconsommable en le mêlant avec de la mort.

Le don sacrificiel

Dans la deuxième des représentations critiques du luxe, que l'on trouvera peut-être davantage référentiel au symbolisme qu'à la décadence, le luxe est dépeint de manière positive, mais pour être détruit par le don ou le sacrifice. Dans *Axel*, un texte fondateur de cette posture, Villiers relate l'histoire du trésor des Auersperg, que le protagoniste retrouve pour mieux le sacrifier (Villiers de l'Isle-Adam, 1960 [1872]). Péladan reprend presque point pour point ce scénario dans *Les amants de Pise* (1984 [1912]), mais en inversant son dénouement : son protagoniste, le comte Ugolino de la Gherardesca, aura le malheur de retrouver le trésor qu'il avait jusqu'alors refusé de chercher, et succombera à la folie. Dans « Or », écrit à la suite du scandale financier de Panama, Mallarmé promet la valeur du coucher du soleil contre l'or qui dort dans les coffres des banques (Mallarmé, 2003 [1897]). Le trésor ne doit pas faire l'objet d'une appropriation, d'une remise en circulation dans le monde : il ne doit exister que dans un univers à part, coupé du marché (voir à ce sujet Sicotte, 2009).

Les objets sacrifiés, détruits, donnés ou perdus se servent du discours économique pour dire l'inanité de la richesse. Le trésor est bien un objet de luxe, inutile et précieux, mais il ne saurait être réduit à une valeur numéraire, contrairement à son siècle qui ne sait qu'accumuler l'argent pour signifier la valeur. Cette sémantisation réorganise à sa façon le grand circuit de l'économie. L'objet construit alors sa valeur non pas en raison de la sanction du marché, mais grâce au don sacrificiel qu'il opère (Godbout, 2000). Une telle néantisation des richesses manifeste le refus d'appartenir au grand circuit de l'économie. Le texte ne prétend pas à la possession, il se sert plutôt du discours économique pour dire l'inanité de la richesse. Cette posture est non seulement critique, mais proprement humaniste et dans certains cas métaphysique.

Relativement à la négativisation du luxe, cette stratégie constitue une radicalisation. En effet, à l'échange marchand vicié, le texte substitue le don – le don d'un objet qui mime la destruction du luxe. On peut dire que par extension, les auteurs procèdent alors à une critique et à une remise en question de la nature économique de la relation entre l'art et le social. Ils inversent aussi la position de pouvoir, en plaçant les artistes dans la position dominante du donneur face au receveur. Le potlatch qu'opère cette stratégie n'est cependant pas engagé dans une logique de réciprocité; le don de l'œuvre, magnifiquement solitaire, est non reconnu ou non recevable, ce qui laisse la littérature dans son isolement. On peut s'interroger sur les conséquences de cette absence de réciprocité quant à la portée sociale et esthétique de la littérature : constitue-t-elle un échec, ou signe-t-elle au contraire l'ultime radicalisation, et donc l'ultime succès, de cette stratégie ?

La revendication du décoratif

Dans la troisième représentation critique du luxe, les auteurs transforment les textes en beaux objets qui tirent leur sens de leur dimension décorative. L'écriture de la fin de siècle est marquée par le recours à des procédés qui tendent à transformer les textes en beaux objets. Le texte acquiert lui-même un statut objectal, il devient un dispositif sémiotique composé de signes autonomisés où l'emporte la fonction esthétique. Edmond de Goncourt avec *La maison d'un artiste* (1881), Huysmans dans *À rebours* (1884) ou Montesquiou avec *Les hortensias bleus* (1890) pratiquent une surenchère stylistique et un descriptivisme radical excluant toute concession au narratif qui illustre bien cette esthétique du bibelot. Rodenbach orne *Bruges-la-Morte* (1892) de photographies qui accompagnent le texte de façon allusive, conférant à la matérialité du livre une signification cruciale. Mallarmé explore toute la palette de ces textes décoratifs, allant du beau livre accessible (*Vers et proses*, 1893) au poème-objet (la série des « Éventails ») dont certains accompagnent bien prosaïquement l'envoi de boîtes de fruits confits.

Puisque ces textes empruntent les formes luxueuses des objets qui circulent sur le marché, on peut se demander en quoi ils ne reconduisent pas simplement des schèmes de pensée bourgeois liés à l'esthétique et au luxe et qui représentent l'art comme un ornement agréable mais inoffensif. Or cette sémantisation reprend bien ces schèmes de pensée, mais en les assumant pleinement. Les écrivains qui mettent en œuvre la stratégie du décoratif ne se représentent pas leur pratique littéraire comme étant au-delà du

marché; en fait ils acceptent le fait que tout objet, si luxueux soit-il – et même tout art – appartient au marché. Transformer le texte en bibelot décoratif, c'est, au contraire des deux stratégies précédentes, déporter la littérature vers le marché, accepter la position ambiguë de la littérature dans la société moderne. Pour les écrivains qui proposent des textes décoratifs, il n'y a pas d'au-delà de l'économie : tout objet, si luxueux soit-il, appartient au marché. Tant qu'à être pris dans ce système, autant s'y livrer en toute conscience, sans nostalgie régressive.

Cela n'empêche pourtant pas les textes d'adopter une attitude critique face à la marchandisation de l'art. C'est que ces œuvres décoratives, loin d'être aisément consommables, mettent de l'avant une conception exigeante de la lecture. Le luxe décoratif, dans son opacité, dans son descriptivisme radical qui peut le rendre quasi illisible, devient ici une étiquette qui classe l'objet et le destine uniquement à ceux qui peuvent en apprécier la valeur. La dimension décorative pointe ainsi vers un usage (et précisément vers une valeur d'usage) qui ne s'épuise pas par la possession ou la consommation. De la sorte, le décoratif revendique une participation au social, mais une participation distanciée, décalée, échappant toujours à la réduction que provoquerait la fixation d'une valeur d'échange. En fait le social auquel elle peut participer, le marché dans lequel ce bibelot est susceptible de trouver preneur, est bel et bien le circuit restreint des collègues et autres littérateurs. C'est dire oui à l'économie, mais dans une version qui n'exclut pas certains mécanismes protectionnistes.

Comme l'œuvre fondée sur le don et la destruction du luxe, l'œuvre décorative reste engagée dans une logique du don, mais du don réussi cette fois puisqu'il se fonde sur des codes compris par la société. La posture décorative fait de l'œuvre d'art un bibelot luxueux donné à tous ceux qui veulent bien le recevoir, et ce don, parce qu'il est reçu et compris par ceux à qui il s'adresse – car il parle leur langage – peut susciter un contre-don essentiel : la reconnaissance de la valeur de l'œuvre.

Coda

Dans les pages précédentes, qui donnent un aperçu d'une recherche en cours, j'ai voulu lancer quelques pistes pour comprendre la valeur de transgressivité des œuvres de la décadence face aux schèmes économiques de la fin-de-siècle. J'ai montré que toute une catégorie des œuvres de l'époque succombe de façon très doxique à une fascination devant la matérialité luxueuse. Les mises en texte du luxe qu'on trouve dans ces œuvres sont idéologisées et présentent à la haute bourgeoisie éduquée consommatrice de cette littérature un art juste assez grinçant, qui correspond à sa vision d'une subversivité avérée mais assimilable. Par contre, d'autres textes s'élaborent autour de mises en texte plus rusées du luxe par lesquelles ils réussissent à faire de la représentation des beaux objets une arme acérée. À travers les stratégies de la négativisation, du don et de la valorisation du décoratif, les textes littéraires s'engagent dans un véritable dialogue critique avec les schèmes économiques de leur temps. Ils adoptent une position rusée, mettant en jeu des types d'échange qui résonnent avec l'échange marchand, mais aussi le décalent, le contestent ou le repositionnent.

Il faut souligner à quel point cette idée d'un dialogue critique des œuvres avec l'économie demeure un point central pour la culture, bien qu'on le trouve problématisé

aujourd'hui davantage dans le domaine des arts visuels et de la performance. Dès 1959, Yves Klein crée une performance intitulée *Zones de sensibilité picturale immatérielle* à l'occasion de laquelle s'opère une transaction économique sacrificielle. Les acheteurs reçoivent un certificat qu'ils paient en petits lingots d'or; le certificat peut être brûlé (ce que peu choisissent de faire), et l'or est jeté dans la Seine. Plus récemment, Damien Hirst conçoit *For the Love of God*, l'œuvre la plus coûteuse de l'histoire, qui consiste en un véritable crâne humain couvert de diamants. Il reprend ainsi la tradition de la *vanitas*, mais en la plaçant dans le contexte nouveau de la spéculation appliquée à l'art. À travers ces pratiques, les artistes tentent de penser le statut de l'art dans le contexte invasif du marché capitaliste. Or à travers la représentation d'une matérialité précieuse, c'est au fond ce que font déjà les auteurs de la fin-de-siècle dont j'ai examiné ici quelques exemples. C'est dire à quel point la décadence, loin d'être devenue inerte ou de n'avoir plus rien à nous dire, identifie des problématiques dont la pertinence continue à se faire sentir encore aujourd'hui.

Bibliographie

Corpus primaire

Élémir Bourges (1987 [1884]), *Le crépuscule des dieux*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Piot.

Edmont de Goncourt (2003 [1881]), *La maison d'un artiste*. Dijon: L'Échelle de Jacob.

Joris-Karl Huysmans (1977 [1884]), *À rebours*. Paris: Gallimard, collection « Folio Classique. »

Villiers de l'Isle-Adam (1960 [1872]), *Axël*. Paris: La Colombe, Éditions du Vieux Colombier.

Jean Lorrain (1926 [1902]), « Coins de Byzance » et « Les Noronsoff », dans *Le Vice errant*. Paris: Albin Michel.

Jean Lorrain (2001 [1901]), *Monsieur de Phocas*. Paris: Garnier-Flammarion.

Stéphane Mallarmé (2003 [1897]), *Igitur, Divagations et Un coup de dés*. Paris: Gallimard, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal.

Stéphane Mallarmé (1977 [1893]), *Vers et prose*. Paris: Garnier-Flammarion.

Catulle Mendès (1999 [1898]), *Le Chercheur de tares*, dans *Romans fin-de-siècle*. Paris: Robert Laffont, textes établis, présentés et annotés par Guy Ducrey.

Octave Mirbeau (1988 [1899]), *Le Jardin des supplices*. Paris: Gallimard.

Robert de Montesquiou (1979 [1890]), *Les hortensias bleus*. Paris: Éditions des autres.

Jean Moréas et Paul Adam (1886), *Le thé chez Miranda*. Paris: Tresse et Stock.

Joséphin Péladan (1984 [1912]), *Les amants de Pise*. Paris: Union générale d'éditions.

Marcel Proust (1993 [1896]), *Les Plaisirs et les Jours*, suivi de *L'Indifférent*. Paris: Gallimard, collection « Folio Classique ».

Rachilde (1982 [1900]), *La jongleuse*. Paris: Des femmes.

Rachilde (1999 [1897]), *Les Hors Nature*, dans *Romans fin-de-siècle*. Paris: Robert Laffont, textes établis, présentés et annotés par Guy Ducrey.

Georges Rodenbach (1989 [1892]), *Bruges-la-morte*. Belgique: Actes Sud.

Albert Samain (1916), « Xanthis ou la vitrine sentimentale », dans *Contes*. Paris: Mercure de France.

Marcel Schwob (1991 [1892]), *Le roi au masque d'or*. Toulouse: Ombres.

Voltaire (1736), « Le Mondain ». http://lettres.lem.free.fr/premiere/ombres_lumieres/Voltaire_Le_Mondain_1736.pdf

Émile Zola (1999 [1883]), *Au bonheur des dames*. Paris: Flammarion.

Textes critiques

Marc Angenot (1989), *1889, un état du discours social*. Montréal: Éditions du Préambule, collection « L'Univers des discours ».

Antonin Artaud (1923), « Préface » aux *Douze chansons* de Maeterlinck. Paris: Stock.

Jean Baudrillard (1986 [1970]), *La société de consommation: ses mythes, ses structures*. Paris: Denoël, collection « Folio Essais ».

Pierre Bourdieu (1979), *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.

Pierre Bourdieu (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.

Manuel Charpy (2007), « L'ordre des choses : sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*. n° 34, 105-128.

Léon Daudet (1922), *Le stupide XIX^e siècle – Exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France depuis 130 ans*. Paris: Nouvelle Librairie Nationale.

Jacques Dubois (1978), *L'institution de la littérature*. Bruxelles: Nathan et Labor.

Norbert Elias (1985 [1974]), *La société de cour*. Paris: Flammarion, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer et Jeanne Étoré.

Jacques T. Godbout (1992), *L'esprit du don*. Montréal: Boréal.

Jean-Pierre Goubert (1988), *Du luxe au confort*. Paris: Belin.

Jean de Palacio (2000), *Figures et formes de la décadence*, deuxième série. Paris: Séguier.

Jean de Palacio (2003), *Le silence du texte: poétique de la décadence*. Louvain: Peeters, collection « République des lettres ».

Jean Pierrot (1977), *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. Paris: Presses Universitaires de France.

Geneviève Sicotte (2000), « Le luxe et l'horreur. Sur quelques objets de la littérature fin de siècle », dans *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 29, n^o 1-2 (automne-hiver 2000-2001), 138-153.

Geneviève Sicotte (2009), « Destruction and the Gift », dans Claire I. R. O'Mahony (dir.), *Symbolist Objects : Materiality and Subjectivity at the Fin-de-Siècle*. Oxford: Rivendale Press, 246-264.

Georg Simmel (1988), *La parure et autres essais*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, traduit de l'allemand et présenté par Michel Collomb, Philippe Marty et Florence Vinas.

Georg Simmel (1991), « Digression sur la parure », dans *Secret et sociétés secrètes*. Strasbourg: Éditions Circé.

Werner Sombart (1967 [1913]), *Luxury and Capitalism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, introduction par Philip Siegelmann, traduit de l'allemand par W.R. Dittmar.

Whitney Walton (1992), *France at the Crystal Palace : Bourgeois Taste and Artisan Manufacture in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press.

Notice biographique

Geneviève Sicotte est professeure agrégée au Département d'études françaises de l'Université Concordia (Montréal). Spécialiste de la sociocritique et de la littérature du XIX^e siècle français, elle poursuit des recherches dans deux domaines, d'une part le thème gastronomique, et d'autre part les représentations du luxe et de l'économie. Outre des articles (notamment dans *Discours social*, *Nineteenth Century French Studies*, *Études françaises* et *ConTextes*), elle a publié *Le festin lu. Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans* (1999, réédité en 2008) et codirigé un numéro thématique de la revue *Projets de paysage* intitulé *Le jardin et des rapports à l'art. Encadrer, décadrer, recadrer*.

Cet article s'inscrit dans le cadre de projets de recherche subventionnés par le Fond québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC) et le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

Sommaire

La littérature décadente est caractérisée par de très nombreuses descriptions de la matérialité luxueuse, qu'il s'agisse de décors, de vêtements ou de bibelots. On a généralement vu dans ce traitement de la matérialité le refus d'un monde bourgeois obnubilé par le travail productif. Or la manière même dont la bourgeoisie évolue dans la fin-de-siècle amène à de nouveaux types de consommation précisément fondés sur l'inutile et le superflu. On doit donc conclure que la représentation littéraire du luxe est en partie à la remorque des comportements de la classe montante de l'époque. Dès lors, la matérialité décadente serait une figure non pas transgressive, mais une figure du désengagement, fortement déterminée par les codes sociaux de son temps. Cependant, dans les textes les plus intéressants, la représentation des beaux objets est problématisée, marquée par la négativité, le don et la valorisation du décoratif. Elle met alors en place les termes d'un véritable contre-discours économique.

Keywords/Mots clés

décadence – fin-de-siècle – matérialité – luxe – économie