

Les maîtres du superflu. Luxe et économie chez les écrivains de la fin-de-siècle¹

Dans ses *Notes d'un ami*, Paul Alexis évoque l'époque où Zola, devenant l'un des premiers écrivains à vivre confortablement de sa plume, se passionna de plus en plus pour la décoration intérieure : « [...] à mesure que l'argent arrivait, Zola, qui avait pris l'habitude de courir les marchands l'après-midi pour compléter son ameublement, ne s'arrêta plus : des vieux meubles, il passa aux bibelots. [...] C'est surtout dans son appartement actuel de la rue de Boulogne, où il habite depuis 1877, que Zola a pu contenter d'anciens rêves. Ce ne sont que vitraux, lit Henri II, meubles italiens et hollandais, antiques Aubusson, étains bossus, vieilles casseroles de 1830 ! »² En 1878, Zola achète sa maison de Médan, qu'il rénove, décore et où il collectionne, dans le goût syncrétique caractéristique de son époque, tout un bric-à-brac hétéroclite où se côtoient armures médiévales, objets de culte, meubles Louis XVI, bouddhas indiens, japonaiseries et chinoises alors fort à la mode, et encore des vitraux, dont certains spécialement commandés représentent des personnages des *Rougon-Macquart*³. D'ailleurs dans *L'œuvre*, l'écrivain Sandoz, alter ego fictionnel de l'écrivain, est possédé de cette même rage d'acheter « de vieux meubles, de vieilles tapisseries, des bibelots de tous les peuples et de tous les siècles », un monde d'objets dont la masse forme dans son appartement « un flot montant, débordant »⁴. Si Balzac fut en

1. Cet article s'inscrit dans le cadre de programmes 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).

2. Paul ALEXIS, *Notes d'un ami*, chapitre X, disponible en ligne : http://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89mile_Zola._Notes_d%E2%80%99un_ami/X

3. Voir <http://www.cahiers-naturalistes.com/pages/biotxt.html>

4. Émile ZOLA, *L'œuvre*, Paris, G. Charpentier et C^e, 1886, p. 435.

son temps un considérable – et déraisonnable – collectionneur d'œuvres d'art¹, Zola est sans doute, au regard du public de son époque, l'un des premiers écrivains à occuper distinctement la figure plus bourgeoise du chineur, du bibeloteur, de l'amateur de l'intérieur domestique. Sa notoriété ne rend cependant que plus visible, dans le domaine de l'art moyen pourrait-on dire avec Bourdieu, un comportement que depuis nombre d'années les frères Goncourt sont en train de poser en nouvelle norme de l'avant-garde littéraire. Les Goncourt qui d'ailleurs dépeignent cruellement Zola et ses ambitions décoratrices dans leur *Journal*, présentant ses goûts comme ceux d'un parvenu facilement ébloui par le clinquant et ne sachant pas séparer le bon grain de l'ivraie. Ainsi leur jugement sur l'aménagement de Médan est-il sans appel : « Le cabinet de travail est, par exemple, très bien. Il a la hauteur, la grandeur, mais est très abîmé par une bibeloterie infecte. Des hommes d'armes, toute une défroque romantique, au milieu de laquelle se lit sur la cheminée la devise de Balzac² : *Nulla dies sine linea*, et l'on voit dans un coin un orgue-mélodium avec voix d'anges, dont l'auteur de *L'Assommoir* tire des accords à la tombée de la nuit. »³ Dans leur rejet de la « bibeloterie infecte » et de la « défroque romantique » que goûte Zola, on peut déceler la certitude qu'ont les Goncourt de maîtriser mieux que leur confrère le domaine des beaux objets et d'en comprendre supérieurement les finalités.

Edmond de Goncourt, lui, se pose en véritable spécialiste du domaine. D'ailleurs il écrit : « Si je n'étais pas littérateur, [...] la profession que j'aurais choisie, ça aurait été d'être un inventeur d'intérieurs pour gens riches. »⁴ Notons bien : il s'agit *d'inventer*, et non simplement d'orner, par l'accumulation d'artefacts, un environnement qui serait déjà constitué. La nuance est de taille et oriente toute la pratique des Goncourt, conçue comme une véritable création. Dès la fin des années 50, les deux frères collectionnent les œuvres du XVIII^e siècle, alors totalement déconsidéré. Puis ils s'intéressent aux estampes japonaises, aux chinoiseries, et dans les années 70, à l'art japonais contemporain (céramiques et kakemonos), contribuant à lancer la vogue dont jouiront ces artefacts dans les décennies qui suivront. En 1868, ils achètent la maison d'Auteuil dans le but d'en faire un véritable musée domestique consacré à la mise en valeur de leurs diverses collections. Après avoir subi la perte de Jules en 1870, Edmond continue à s'intéresser à la décoration, court les brocantes et les antiquaires, entretient des amitiés avec les collectionneurs les plus en vue de son temps. En 1881, il fait

1. Comme en témoigne *L'inventaire de l'Hôtel de la rue Fortunée*, dans *Lettres à Madame Hanska*, vol. 4, Paris, Delta, 1971 ; voir aussi Léon GOZLAN, *Balzac en pantoufles*, chapitre 19 (« Les trésors du cousin Pons »), Bruxelles, Hetzel et Lévy, 1856.

2. Que Zola avait fait sienne.

3. Edmond et Jules DE GONCOURT, « 20 juin 1881 », *Journal : Mémoires de la vie littéraire*, texte intégral établi et annoté par Robert RICATTE, préface et chronologie de Robert KOPP, avant-propos de l'Académie Goncourt, Paris, Laffont, t. II, 20 juin 1881, p. 898, 1989 [1881].

4. Edmond DE GONCOURT, *La maison d'un artiste*, vol. 1, introductions de Dominique PETY et Christian GALANTARIS, Dijon, l'Échelle de Jacob, « Textes et documents », 2003 [1881], p. 25.

paraître *La maison d'un artiste*, où il détaille avec une exhaustivité et une précision professionnelles les collections et la décoration de la maison d'Auteuil. Goncourt établit avec ce texte un nouveau style d'écriture, où la narrativité est abandonnée au profit du catalogue déambulatoire, et où le régime des événements est remplacé par celui des choses¹. Le succès de ce livre est bien relatif auprès du public, ce qui chagrine Goncourt qui, curieusement, s'attendait à mieux. Par contre, dans les années qui suivent, l'entreprise collectionneuse et esthétique qui l'anime se voit reconnue au sein des institutions spécialisées, par exemple par divers musées auxquels l'écrivain prête des œuvres. Goncourt fixe aussi sa demeure pour la postérité en commandant des clichés photographiques des collections, de la disposition des pièces et particulièrement du célèbre « Grenier », où il fait office de chef d'école concurrent de Zola. Enfin après sa mort, la collection devient célèbre en raison des circonstances de sa vente. Conformément au vœu d'Edmond, elle est mise aux enchères pour doter la fondation Goncourt, à l'origine du célèbre prix du même nom². De ses années de chineur à sa mort, Edmond de Goncourt exemplifie de la sorte un nouvel éthos selon lequel l'écrivain entretient des liens privilégiés avec les beaux objets, à un point tel qu'il y aurait une équivalence entre la collection, la décoration et la création³. L'écrivain est un connaisseur, apte à inscrire dans sa propre vie un rapport privilégié aux belles choses, mais aussi, par là même, à faire comprendre leurs vertus et leurs beautés à ceux qui l'observent ou le lisent.

Il y aurait à citer bien d'autres exemples d'hommes de lettres qui, dans les trois ou quatre décennies autour de 1900, et plus précisément de 1870 jusqu'à la Première Guerre mondiale, investissent le domaine des objets de luxe et de la décoration conçue comme entreprise esthétique, et non comme un simple passe-temps bourgeois. Mallarmé, au cours de 1874, rédige à lui seul *La Dernière mode*, revue où, sous divers pseudonymes, il tient la chronique gastronomique, prodigue des conseils de décoration intérieure et recommande les coupes vestimentaires à la mode⁴. Ses œuvres elles-mêmes sont d'ailleurs peuplées de bibelots, de dentelles, de miroirs ou de ptyx. Plus encore, certains de ses poèmes sont en rapport concret avec des objets, qu'ils ornent un éventail, indiquent sur une enveloppe l'adresse d'un correspondant, ou accompagnent l'offrande d'une boîte de fruits confits. On

1. Voir Geneviève SICOTTE, « La maison-texte de Goncourt », dans *Image [É] Narrative*, n° 16 (« House / Text / Museum »), février 2007 (<http://www.imageandnarrative.be>), 10 p.

2. « De février à juin 1897, huit ventes seront nécessaires pour adjuger à Drouot toutes les collections des Goncourt : livres, dessins, pastels, aquarelles, gravures et objets d'art du XVIII^e siècle, art d'Extrême-Orient, livres et estampes modernes. Le produit total [...] servira de capital pour fonder le prix Goncourt et rémunérer les académiciens Goncourt », extrait tiré du site : <http://www.freres-goncourt.fr/>

3. Voir Dominique PETY, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003, ainsi que Michel BEURDELEY et Michèle MAUBEUGE, *Edmond de Goncourt chez lui*, Nancy, PU de Nancy, 1991.

4. Voir à ce sujet Jean-Pierre LECERCLE, *Mallarmé et la mode*, Paris, Librairie Séguier, 1989.

pourrait citer aussi Mirbeau, l'un des plus grands défenseurs de la peinture de son temps, collectionnant les toiles des jeunes impressionnistes que l'on dirait aujourd'hui émergents et qui, en connaisseur des plantes et de leur aménagement, recommande à Monet le jardinier qui concevra le domaine de Giverny¹. On devrait penser encore à Robert de Montesquiou, personnage célèbre de la sphère mondaine et littéraire, qui se préoccupe de son intérieur, de ses vêtements, et attache autant d'importance à la réussite de sa vie matérielle qu'à celle de son œuvre de poète. Montesquiou revendique un dandysme où chaque détail est d'une inventivité pleine de délicatesse. Les chroniques de l'époque ont retenu par exemple une redingote en soie japonaise de nuance abricot, un complet gris rehaussé de revers de soie feuille-morte et d'une cravate rouge vif, ou le fameux bouquet de violettes, que Huysmans fait porter en guise de cravate à l'alter ego fictionnel de Montesquiou, Des Esseintes². Montesquiou soutient que la vie concrète des artistes constitue en elle-même une entreprise esthétique qui doit compléter et prolonger l'œuvre³. Lui aussi fait prendre des photographies de son intérieur et de sa personne, en une entreprise qui relève de l'autopromotion mais qui constitue aussi un témoignage unique pour comprendre le nouveau sentiment du beau qui se met en forme dans les décors de la Belle Époque : « Le groupement des objets, dans une association, presque dans une conversation ingénieuse, et parfois saisissante, qui réveille l'appétit des yeux, et se communique à l'âme, voilà ce que je me mis à rechercher d'instinct, voluptueusement, et spirituellement, avec l'ivresse, toujours renouvelée, d'un mangeur de haschich, tout au moins d'un fumeur de cigarettes rares. »⁴ De l'autre côté de la Manche, Oscar Wilde impose une rénovation tout aussi radicale du rôle et des domaines d'intérêt de l'écrivain. Connus de ses contemporains pour ses goûts excentriques, il se fait le promoteur du *Æsthetic Movement* qui, inspiré par John Ruskin, William Morris et le *Arts and Craft Movement*, veut renouveler le cadre rigide de la maison victorienne et insuffler de la beauté dans toutes les sphères de la vie⁵. Cela le conduit en 1882 à donner aux États-Unis une série de conférences qui doivent initialement

1. Claire MARGAT, *Ensauvager nos jardins*, septembre 2005. Consulté en ligne le 15 septembre 2010. URL : <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Essay.php?ID=37>. Voir aussi Jean-Pierre HOSCHÉDÉ, *Claude Monet ce mal connu*, Pierre Cailliet, 1960, p. 64 : « Il fallait un jardinier chef ; ce fut Octave Mirbeau qui procura à Monet Félix Breuil, le fils du jardinier de son père à Rémalard dans l'Orne. »
2. Henri de RÉGNIER, *Annales psychologiques et oculaires*, mai 1895, mentionné par Philippe THIÉBAULT, *Robert de Montesquiou ou l'art de paraître*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 9.
3. Voir ses mémoires, *Les pas effacés*. Pour d'autres aspects on pourra se reporter à une biographie, Patrick CHALEYSSIN, *Robert de Montesquiou, mécène et dandy*, Paris, Somogy, 1992, ainsi qu'à la somme imposante d'Antoine BERTRAND, *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, 2 vol., Paris, Droz, 1996.
4. Robert DE MONTESQUIOU, *Les pas effacés*, t. II, p. 94.
5. Charlott GERE avec la coll. de Lesley HOSKINS, *The House Beautiful : Oscar Wilde and the Æsthetic Interior*, Londres, Lund Humspries / Geffrye Museum, 2000, p. 11.

porter sur la poésie mais qui dérivent finalement vers le sujet bien plus grave de la décoration intérieure. Et l'on s'en voudrait de clore cette série sans faire signe au jeune Marcel Proust, esthète encore léger et passionné de mondanités, connaisseur des modes, des goûts et des conversations, qui compose en 1894 un recueil imprégné de cette atmosphère exquise et précieuse propre à l'époque, *Les plaisirs et les jours*¹.

Cette génération littéraire semble donc se complaire dans la possession et la collection des belles choses, vécues non pas comme un discret violon d'Ingres, mais comme une passion quasi professionnelle, ouvertement assumée et qui serait constitutive de l'ethos perçu de l'écrivain. Le public et la critique de l'époque reçoivent d'ailleurs pleinement ce message, et la préoccupation pour les objets de luxe apparaît dans l'opinion comme un trait caractéristique des écrivains et de la littérature fin-de-siècle. Émile Gallé, le célèbre théoricien et praticien verrier de l'Art nouveau, offre à Montesquiou des descriptions de vases rédigées spécialement en son honneur; à la mort de Goncourt, il compose un éloge où le maître est célébré comme un novateur littéraire qui a su mettre au service des lettres sa culture des belles choses². Charles Monselet, pour sa part, qualifie plaisamment les Goncourt de « rococotiers du XVIII^e siècle »³, indiquant que leur rôle au sein de la vie intellectuelle est lié à leur statut de collectionneurs autant qu'à leur activité de littérateurs. Aussi à l'occasion d'un texte sur les Goncourt, Paul Bourget identifie la passion du bibelot comme un trait distinctif de son temps dont sont particulièrement atteints les artistes, la « manie raffinée d'une époque inquiète où les lassitudes de l'ennui et les maladies de la sensibilité nerveuse ont conduit l'homme à s'inventer des passions factices de collectionneur »⁴. Sur un ton nettement plus critique, Max Nordau stigmatise, chez les écrivains de son temps, « le désir irrésistible d'accumuler des babioles inutiles »⁵, signe selon lui d'une névrose fétichiste typiquement dégénérée. Plus tard, dans les années 20, Antonin Artaud reprochera aux écrivains de l'époque d'avoir réquisitionné un « bric-à-brac concret de sensations et d'objets aimés par leur époque »⁶, bref d'avoir transformé leurs œuvres en catalogues de la décoration de leur temps.

1. Marcel PROUST, *Les plaisirs et les jours*, suivi de *L'indifférent et autres textes*, édition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, Paris, Gallimard, « Folio », 1993 [1894]. Mentionnons que le monde des objets dans *La Recherche* doit s'interpréter selon des paramètres tout différents, constituant en quelque sorte une mise à distance critique de toutes les représentations fin de siècle.
2. Texte d'Émile GALLÉ publié dix jours après la mort d'Edmond de Goncourt dans *La Lorraine artiste* du 26 juillet 1896 ; réédition La Rochelle, Rumeurs des âges, 1993.
3. *Le Figaro*, 24 février 1858.
4. Paul BOURGET, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris, Alphonse Lemerre, 1886, p. 149.
5. Max NORDAU, *Degeneration*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, « Bison Book », 1993, [1892] p. 27 (traduction personnelle).
6. C'est ainsi qu'Antonin Artaud décrit l'œuvre d'un certain nombre de symbolistes dans sa « Préface » aux *Douze chansons de Maeterlinck*, Paris, Stock, 1923, citée par Roger BODART, *Maurice Maeterlinck*, Paris, Pierre Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1962, p. 89.

Cette nouvelle mise en scène de soi des écrivains est interprétable sous plusieurs angles. On pourrait la replacer dans une histoire du goût, et particulièrement du dandysme, dont les filiations remonteraient à Brummel, à Baudelaire ou à Barbey d'Aurevilly. On pourrait aussi vouloir plonger jusqu'aux racines psychiques de cette compulsion à la possession et à l'accumulation, faire en quelque sorte la psychanalyse du collectionneur. Mais l'angle qui me semble mieux en prise sur la spécificité sociologique de la fin-de-siècle consiste à examiner ce que cette figuration de l'écrivain permet de comprendre au point de vue économique, ainsi qu'en ce qui concerne l'histoire des représentations.

Le romantisme avait transformé en représentation emblématique, voire archétypale, la figure du poète pauvre ; dans la fiction, c'était Chatterton refusant de vendre son âme pour de l'argent et choisissant le suicide plutôt que d'accepter une place de valet¹, ou les personnages de Murger, sacrifiant joyeusement et tragiquement à la vie de bohème l'énergie de leur jeunesse² ; du côté des figures historiques, c'était le poète Gilbert supposément mort de faim dans la solitude de sa mansarde, Gautier obligé de se soumettre au rythme infernal du journalisme quotidien, ou Lamartine vendant son cours d'histoire littéraire pour se libérer de ses dettes et payer la maison de ses vieux jours. Dans la vision romantique, la pauvreté du poète est le signe d'une exclusion sociale et économique, d'une non-reconnaissance des contemporains qui paradoxalement témoigne de la valeur de l'œuvre. C'est, on le sait, un mécanisme propre au champ littéraire moderne que Bourdieu désigne sous les termes d'« inversion des capitaux », mécanisme selon lequel le capital symbolique acquis est inversement proportionnel au capital économique³. L'éthos romantique formule donc, relativement à la configuration économique de son temps, une position radicale et oppositionnelle. Ainsi pour Vigny, l'écrivain ne peut pas travailler comme les autres hommes, ayant besoin, « pour faire quelque chose en son art », de passer du temps à « ne rien faire »⁴. Il devient dès lors un exclu du social, et particulièrement du social conçu comme lieu de l'échange économique. Même la position politique qu'il cherche dans certains cas à occuper l'inscrit dans une sorte de marginalité prophétique puisqu'il est alors porteur d'un message qui, s'il est reçu, risque aussi de l'ostraciser. Évidemment il faut considérer cet éthos comme une représentation et faire la part de la réalité. On sait par exemple que Vigny, Hugo et Balzac militent en faveur du droit

-
1. Alfred DE VIGNY, *Chatterton*, dans *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986 [1834].
 2. Henry MURGER, *Scènes de la vie de bohème*, introduction et notes de Loïc CHOTARD avec la collaboration de Graham ROBB, Paris, Gallimard, « Folio », 1988 [1848].
 3. Voir Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
 4. Alfred DE VIGNY, « Dernière nuit de travail », préface de *Chatterton*, *op. cit.*, p. 753.

d'auteur¹, ce qui les conduit à revendiquer une forme d'intégration de l'artiste au sein du social et de ses lois économiques. Néanmoins, cette demande de reconnaissance se double d'une protestation farouche quant au caractère non marchandisable de la littérature. *Le Cousin Pons*² ne dit pas autre chose, tout en dénonçant cette vision comme une admirable lubie. À travers cette fable au sujet d'une collection dont aucun élément ne doit être soustrait, même au prix de la plus grande pauvreté de son possesseur, Balzac tient un propos sur la nature de l'art et sur la figure de l'écrivain. Comme Pons, l'écrivain-collectionneur romantique est celui qui, sachant voir et comprendre les objets précieux, travaille à les détacher du social, à les composer en musée et à protéger leur intégrité, en payant s'il le faut de sa personne et de sa vie. Mais on le sait, chez Balzac, l'échec se trouve au bout du chemin : l'artiste ou le collectionneur est piégé dans son entreprise, le bel objet retourne au marché, il est commodifié, transformé en argent, dans un processus de nivellement qui dépouille l'art de sa valeur auratique pour lui conférer une valeur marchande. On peut voir ici à l'œuvre, dans la mise en texte des objets et de la collection, un imaginaire tragique de l'impossible clôture face à l'économie – imaginaire face auquel Balzac est ambivalent, sans doute, mais qu'il épingle comme celui qui définit son époque.

C'est sur ce fond que se détache de façon contrastée le nouvel éthos de l'écrivain. L'idée d'une opposition ou d'un conflit entre l'art et l'argent continue à soutenir une partie des représentations, mais concurremment, une vision bien différente se profile. Loin de se percevoir en victimes sacrificielles de l'ordre économique moderne, les écrivains esthètes de la Belle Époque se transforment en « maîtres du superflu », en spécialistes de la matérialité inutile, du concret sublimé par le luxe. Le champ littéraire ne semble donc plus être structuré uniquement autour de l'inversion des capitaux. Dans les faits et dans les mentalités, ces écrivains revendiquent la convergence des capitaux symboliques et financiers, sous la forme d'une participation à la sphère qui concerne la consommation des beaux objets, voire sous la forme d'une maîtrise pragmatique et idéologique de ce domaine. Relativement aux écrivains romantiques, ils opèrent un virage par lequel ils réintègrent, au moins partiellement et peut-être très symboliquement, le régime social et économique.

Il est vrai que cette réintégration se fait de biais, obliquement, et c'est dans cet aspect indirect qu'elle se révèle précisément intéressante. L'écrivain esthète ne travaille pas d'un travail semblable à celui de la majorité des autres hommes, il ne fait pas œuvre purement utile, et son action s'inscrit dans le

-
1. Voir Jan BAETENS, *Le combat du droit d'auteur, anthologie historique, suivie d'un entretien avec Alain Berenboom*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2001.
 2. Honoré DE BALZAC, *Le Cousin Pons*, dans *La Comédie humaine*, tome VII, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976 [1847].

domaine de l'immatériel ; néanmoins, dans l'état de société de la fin-de-siècle, ce travail nouvelle manière devient visible, accrédité et plus légitime que jamais. On peut déceler, dans cette évolution, l'émergence du secteur tertiaire dans la configuration économique-sociale de l'époque. Si le système économique avait été dominé jusque-là par le modèle de la révolution industrielle qui faisait primer la production du bien matériel, il évolue alors vers l'économie immatérielle, ce qui conduit à une prise en charge et à une intégration graduelle des biens symboliques, dont ceux que produit l'artiste. Cependant, cette intégration ne va pas sans tensions : en effet, plus elle est efficace, et plus elle est susceptible d'enlever aux biens symboliques leur caractère singulier, c'est-à-dire leur statut ambigu et ambivalent de marchandise qui n'en serait pas tout à fait une. Le rôle de maîtres du superflu endossé par les écrivains répond, dans ce cadre, à une visée précise : il permet à ceux-ci de se projeter dans le registre qui leur serait propre, celui d'une matérialité ayant un caractère double, à la fois marchandise et objet intangible, tout comme l'objet de luxe lui-même est réputé être à la fois échangeable et doté d'une valeur intrinsèque non monnayable. Cette matérialité reproduit ainsi, dans le domaine des objets et en prenant ceux-ci comme figurations concrètes, la position que voudraient occuper les artistes dans le domaine économique global. L'attrait qu'exerce le luxe sur les écrivains, et qui se manifeste dans leur existence autant que dans leurs œuvres, n'est donc pas interprétable simplement comme un signe de dégénérescence, une pose transgressive ou un agréable divertissement. C'est par référence à un cadre économique qu'il s'explique.

Par contre, il n'est pas dit que toutes les modalités des mises en scène du luxe constituent des prises de position véritablement critiques. Il se pourrait qu'en se tournant vers la matérialité précieuse, les écrivains, loin de répercuter de façon dynamique et imaginative un nouveau statut de la littérature, soient entièrement déterminés par les nouvelles règles de l'économie et de la consommation. En effet, si les beaux objets ornent les demeures et les œuvres des écrivains et que ceux-ci sont intronisés grands-prêtres du culte du beau, il faut admettre que cela participe d'un puissant effet de mode qui dépasse largement le cercle des littérateurs. Le 19^e siècle, tout particulièrement en France, n'est pas que le siècle du travail, de la bourgeoisie accumulatrice et de l'investissement prudhommeque et prudent. Il est vrai que l'affirmation de la bourgeoisie qui caractérise la première moitié du siècle conduit à une valorisation de la production, de la dépense raisonnée et du placement, et de manière générale, à une instrumentalisation du rapport à l'argent. Pourtant, à mesure qu'avance le siècle et que se démocratise une certaine aisance économique, la bourgeoisie cherche à nouveau à introduire des différences, à se positionner socialement par sa gestion de la dépense. C'est ainsi qu'après avoir récusé le faste aristocratique, la classe moyenne réinvente des pratiques luxueuses, davantage axées vers le confort que vers l'ostentation, mais qui n'en échappent pas moins au registre de la dépense productive et rationnelle¹. La fin du siècle

constitue un pas décisif dans ce processus puisque c'est à cette époque qu'apparaissent les prémisses de la société de consommation. Après une période de stagnation durant le Second Empire, le revenu moyen des ménages s'accroît, la portion des biens consacrés aux loisirs et au superflu augmente, le crédit se développe². Le circuit marchand prend alors une expansion inédite, soumettant à sa finalité propre le monde des objets et des pratiques consommatrices. Dans ce cadre, la consommation devient plus que jamais un opérateur de hiérarchisation, et les objets, des instruments de ce que Baudrillard appelle la « production sociale des différences³ ». En un renchérissement constitutif de la société de consommation, le luxe, rêve d'un objet unique qui échapperait aux circuits de la fabrication en série, devient alors une stratégie d'affirmation de soi. La domination de plus en plus forte de la production industrielle incite à valoriser le savoir-faire artisanal et l'objet unique⁴. C'est que la matérialité doit, pour être significative, ne pas simplement imiter les catalogues des grands magasins. Le bourgeois éclairé qui veut exprimer son individualité par son décor ou ses vêtements doit se fournir non dans le circuit de la grande consommation, mais dans celui de la consommation restreinte, réservé aux « élus » qui ont argent et bon goût⁵. Le développement soutenu du circuit de consommation restreinte est donc directement lié à l'existence nouvelle de la consommation de masse. C'est parce que tout semble absorbé par le marché et par l'uniformisation de la fabrication en série que le luxe trouve un sens renouvelé – un sens bien éloigné, on le voit, des débats de l'Ancien Régime à ce sujet.

L'investissement des écrivains dans la matérialité luxueuse et le statut de spécialistes de la question qu'ils semblent revendiquer ne peuvent se détacher de ce nouvel horizon de sens. Leur position fait tout spécialement écho aux réflexions des théoriciens et praticiens de l'Art Nouveau que sont Gallé, Guimard, Horta, Mayeux ou Lalique, qui eux aussi se saisissent des objets quotidiens pour leur conférer un style unique et en faire des œuvres décoratives qui ajoutent à la jouissance de la vie⁶. Tout comme les promoteurs

-
1. Voir Philippe PERROT, « De l'apparat au bien-être : les avatars d'un superflu nécessaire [Chap. II] », dans *Du luxe au confort*, s. dir. Jean-Pierre GOUBERT, Paris, Belin, 1988, p. 31-49, et du même auteur, « Du luxe et du bien-être au XIX^e siècle en France », dans *Ethnologie française*, vol. 22, n° 2, avril-juin 1992, p. 187-195.
 2. Whitney WALTON, *France at the Crystal Palace : Bourgeois Taste and Artisan Manufacture in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1992.
 3. Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, préface de J.-P. Mayer, Paris, Denoël, 1970, Gallimard, « Folio / essais », 1986 p. 123.
 4. Voir Manuel CHARPY, « L'ordre des choses : sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », dans *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 34, 2007/1, p. 105-128.
 5. Sur ce mécanisme voir Pierre BOURDIEU, *La distinction*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1979.
 6. Voir Debora L. SILVERMAN, *Art nouveau in fin-de-siècle France : Politics, Psychology and Style*, Berkeley, University of California Press, 1989.

de l'Art nouveau, les écrivains-esthètes, face à la domination du marché, proposent une pratique consommatrice renouvelée fondée sur le rapport médité aux belles choses. Ils s'estiment et se déclarent capables de distinguer la substance du clinquant, le beau du chiqué. Dans un monde dominé par la production de masse, ils promeuvent un rapport sublimé aux choses. Leurs textes et leurs pratiques se présentent comme des *vade-mecum* destinés à guider les lecteurs dans le domaine du beau. Le luxe est plein de périls, semblent-ils dire, on court toujours le danger de succomber au chant des sirènes de la mode, de la naïveté ou du mauvais goût – voir Zola selon les Goncourt, qui justement exemplifierait les erreurs de cette nouvelle classe bourgeoise parvenue, dont la domination économique ne garantit en rien la maîtrise des codes du bon goût. Dans le domaine essentiel du superflu, il faut donc au public des guides. Le poète désargenté de l'éthos romantique cède la place à l'amateur éclairé, au connaisseur. L'écrivain devient un spécialiste des choses esthétiques, un « professeur de beauté » – c'est justement le titre, particulièrement bien trouvé en l'occurrence, d'un article de Proust sur Robert de Montesquiou¹. Cette promotion du bon goût des écrivains coïncide aussi avec une redéfinition de leurs domaines de compétence. En effet les hommes de lettres de l'époque pratiquent systématiquement la critique d'art, comme si l'appréciation des beaux objets les rendait forcément capables d'un discours sur le beau en tant qu'essence. Là aussi, l'écrivain réintègre le social et trouve une niche professionnelle par un biais spécifique qui est celui des représentations esthétiques, de la maîtrise du symbolique.

Pourtant, un paradoxe ou même une aporie est au fondement de toute aspiration luxueuse, que ce soit celle de la société de Belle Époque ou la nôtre. Dans la hiérarchisation sociale qu'il opère, le luxe est fantasmé comme un en-dehors de l'économie; or il doit, pour être reconnu, être évalué relativement à d'autres niveaux de richesse, être intégré dans le circuit économique. L'individu qui tente de se singulariser grâce au luxe tire malgré tout sa reconnaissance du regard d'autrui, il continue à participer de la même échelle de valeurs. Par conséquent, le renchérissement continu vers plus de richesse ne mène pas à une sortie hors du circuit marchand. L'objet luxueux est de plus en plus répandu, voire manufacturé en série, ou encore, se définissant par sa rareté, son inutilité et son prix, il devient une marchandise pour l'élite, mais qui demeure pleinement définie par les codes de l'échange capitaliste et par la commodification, qui rend toujours possible sa transformation en numéraire, puis en n'importe quel autre bien de n'importe quelle nature. Comme le montre l'histoire du pauvre Pons, l'argent est bel et bien devenu l'« équivalent universel » (Marx), permettant de se procurer – et mettant du coup sur un plan unique – un titre de noblesse, un immeuble à logement, la force de travail d'un ouvrier, le corps d'une femme, un vase de

1. Marcel PROUST, « Un professeur de beauté », dans *Les Arts de la vie*, Paris, août 1905, repris dans *Professeur de beauté*, Paris, La Bibliothèque, 1999, p. 75-115.

Lalique ou un tableau flamand. Cela rend l'objet de luxe inapte à porter la charge d'individuation, de rêve et de liberté qu'on lui demande. Cette aporie, qui alimente tous les mécanismes de fuite en avant propres à la mode et à la consommation mimétique, n'est pas articulée dans le discours social, qui carbure plutôt à cet égard au mythe et à la fascination. Les objets de luxe restent nimbés d'un éclat qui rejaillit sur leurs possesseurs. Et l'on doit constater que chez plusieurs écrivains de la fin-de-siècle, la fascination matérialiste remplit souvent cette fonction de thème-fétiche.

Mais chez d'autres, un savoir semble être à l'œuvre concernant les apories de la matérialité précieuse. Goncourt, Mallarmé, Huysmans, Mendès, Schwob, pour ne nommer que ceux-là, paraissent conscients que le recours au luxe est une stratégie au mieux temporaire, au pire potentiellement aporétique, qui ne mène en fin de compte qu'à la production d'une super-marchandise et à l'établissement d'une super-bourgeoisie. Dès lors la question qu'ils posent pourrait se formuler ainsi : comment faire en sorte que le recours aux beaux objets ne nous enferme pas dans une conception économiste du monde ? J'ignore si la redingote abricot de Robert de Montesquiou peut vraiment nous aider à penser un luxe qui ne renforce pas tous les mécanismes aliénants de l'économie comme la stratification des classes ou la quête jamais satisfaite de nouveaux biens. Mais dans ses versions les plus intéressantes, la réflexion des écrivains mène à poser une relation aux objets qui échappe au régime de l'échange marchand et établit des régimes alternatifs de circulation. Maîtres du superflu, ils le sont alors mais superlativement, pratiquant des manipulations décalées ou discordantes des signes du luxe. Parce qu'ils ont un pied dedans et un pied dehors, qu'ils participent au régime économique général, mais dans une version qu'ils travaillent à configurer à leur manière, parce qu'ils produisent un bien impalpable qui ne se laisse pas assimiler à une marchandise mais qui emprunte néanmoins certaines des voies de l'échange, ces écrivains se trouvent aptes à formuler les impasses propres à l'idéologie de la consommation. C'est tout particulièrement par les stratégies de la collection et du don qu'ils opèrent un véritable détournement des puissants mécanismes propres à l'économie de marché de leur temps.

À l'encontre d'une pratique d'accumulation qui ne vise qu'à sacrifier aux codes communs, la collection conçue comme entreprise esthétique se prête à une manipulation rusée des signes du luxe¹. Elle puise aux mécanismes économiques classiques puisqu'elle requiert une thésaurisation qui peut aussi devenir un investissement. Mais concurrentement, grâce au savoir ou à l'habileté de son créateur, elle est dotée d'une organisation interne autonome

1. Au sujet de la collection dans la fin-de-siècle, voir Bertrand BOURGEOIS, *Poétique de la maison-musée (1847-1989). Du réalisme balzacien à l'œuvre d'art « décadente »*, Paris, L'Harmattan, 2009. Voir aussi l'ouvrage déjà mentionné de Dominique PETY, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Paris, Droz, 2003.

par laquelle elle devient le lieu d'un jeu relationnel. Choisir, accumuler, exposer, déplacer, permuter, comparer – la collection permet cette saisie qui est fondée sur le miroitement. Alors que dans l'échange marchand, tout bien est commodifiable, transformable en argent, puis en un bien d'une autre nature, ce qui opère une radicale égalisation et une indifférenciation des choses, dans la collection, au contraire, la valeur des objets s'érige grâce à la mise en rapport et à la contiguïté, à la séquence et à la variation paradigmatiques, bref en raison de leur présence commune. La beauté, et partant la valeur des poteries japonaises de Goncourt, tient à la palette des couleurs nuancées et infiniment variées qu'ensemble, elles composent. C'est la « conversation ingénieuse » des objets, leur mise en présence surprenante et « parfois saisissante », que recherche Montesquiou. À l'économie de marché capitaliste, qui typiquement confond les registres en opérant une radicale mise à plat de toutes les valeurs, la collection répond par un réordonnement fondé sur la valeur non monétaire mais esthétique. L'écrivain collectionneur est celui qui sait opérer ce choix, qui confère de la beauté aux choses par leur mise en relation non aléatoire au sein d'un système relationnel. Il est, en quelque sorte, un sémioticien avant l'heure.

Si, dans la collection ainsi conçue, la valeur de chaque pièce s'accroît de la présence des autres, cela suppose aussi qu'elle impose une certaine clôture face au monde, qu'elle offre une résistance à l'envahissement par des objets triviaux. Pour employer les termes mêmes de la logique économique, elle trouve symboliquement une plus-value à l'absence de circulation, à l'arrachement au régime de l'échange. Mais alors que chez Balzac, la collection exigeait une clôture absolue, qui devenait de ce fait même intenable, les collections des maîtres du superflu fonctionnent selon une circulation modérée et régulée. Elles peuvent et elles doivent accueillir du mouvement dynamique sous les formes de la réorganisation, de l'achat et de la vente, de l'exposition et du prêt. C'est d'ailleurs le sens des manœuvres de Goncourt, de Montesquiou ou de Wilde lorsqu'ils publicisent et photographient leurs collections ou qu'ils prêtent leurs artefacts à des musées. Alors que Pons devait recourir au secret et à la dissimulation, la collection fin-de-siècle, pour se donner comme alternative valable au modèle marchand, doit être montrée, vue et admirée, bref s'inscrire dans des rituels et des codes reconnus par la collectivité. De plus, il faut relever le fait que ces collections sont disposées dans des lieux habitables, qu'elles ornent un espace domestique et non muséal. Or, contrairement au musée traditionnel qui ne se laisse appréhender que par le regard distant, la maison est un espace ouvert à la circulation et à l'appropriation. Ce lieu de déploiement indique bien comment l'imaginaire fin-de-siècle a bougé relativement à l'imaginaire romantique de l'impossible clôture. Alors que celui-ci nourrit, face à l'économie, un déni qui ne peut que conduire à l'écrasement, celui-là construit un régime d'échange parallèle, un « circuit restreint » (Bourdieu) qui ne nie pas son ancrage dans un contexte plus vaste, mais dont il privilégie certains aspects.

Le don est une autre modalité du rapport aux beaux objets que prônent les écrivains : don du cadeau, de l'œuvre, voire sacrifice de tout bénéfice lié à la maîtrise des beaux objets, qui apparaît alors comme pratique désintéressée et hors-commerce. Dans les œuvres mêmes, systématiquement c'est le sacrifice de la richesse qui confère à celle-ci une positivité – voir par exemple chez Villiers de l'Isle-Adam, Catulle Mendès, Mirbeau ou Mallarmé. Mais au-delà du traitement proprement littéraire ou thématique¹, dans la représentation que donnent d'eux-mêmes les écrivains, le don constitue tout comme la collection une manière de baliser un espace symbolique autre que celui du marché, un espace où l'échange se fait non pas autour de la fixation d'un prix, mais en vertu de la relation que crée le don. En effet, dans le don, ce qui prime n'est pas l'objet, mais ce qui passe dans la circulation de celui-ci. Le don réussi ne peut exister qu'entre des partenaires qui doivent performer et recevoir le don dans une relation de longue durée. Il implique une contrepartie sans équivalence – car le contre-don éventuel ne paie pas une dette, mais relance plutôt une chaîne de relation entre les agents. En raison de ces spécificités, le don ne doit pas être théorisé comme une variante archaïque de l'échange marchand. Il est plutôt un type d'échange ayant une logique distinctive et qui soutient des conceptions spécifiques (et différenciées de celles que promeut le marché) du social, de l'échange et de la valeur². Montesquiou donnait de grandes fêtes, sans nul doute imprégnées d'un imaginaire aristocratique³, mais qui doivent s'interpréter comme des performances qui répondent directement au cadre économique de la fin-de-siècle. Si les écrivains sont des maîtres du superflu, c'est parce qu'ils se présentent comme sachant se livrer à une dépense ostentatoire, dépense qui, il faut le souligner, ne répond pas à des impératifs d'avancement social, ce qui nous ramènerait aux codes de l'Ancien Régime, mais entre plutôt en dialogue dynamique avec la gestion bourgeoise de l'argent. Dépenser sans utilité, pour le plaisir superbe d'obtenir de la beauté, acheter de l'impalpable, gaspiller; et une fois que cela est fait, livrer généreusement le résultat au public – voilà encore un comportement nuancé, qui repense le rapport entre l'artiste et le public et entre l'art et l'argent et qui, au final, vise à déporter la valeur du numéraire vers l'esthétique et à créer une communauté autour du rituel du don. Le sort de la collection des Goncourt est aussi à examiner sous l'angle d'un don qui ne dédaigne pas l'argent et le passage par les lois obligées du marché, mais pour se repositionner encore plus durablement comme don. Je l'ai indiqué, cette collection, après la mort d'Edmond, est dispersée et vendue. On pourrait penser

-
1. Dont j'ai eu l'occasion de parler ailleurs, voir Geneviève SICOTTE, « Destruction and the Gift », dans Claire I. R. O'MAHONY (dir.), *Symbolist Objects : Materiality and Subjectivity at the Fin-de-Siècle*, Rivendale Press, p. 246-264, 2009.
 2. Pour une synthèse sur le don, voir Jacques T. GOUBOUT en collaboration avec Alain CAILLÉ, *L'esprit du don*, Montréal, Boréal, 1992 ; voir aussi, sur l'extension temporelle et le contre-don, Claude LÉVI-STRAUSS, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton, 1967.
 3. Puisqu'il s'agit après tout du comte Robert de Montesquiou-Fézensac dont la lignée était avérée depuis les Croisades.

alors qu'avec le décès de son gardien, la collection s'effrite et le marché tout-puissant l'emporte. Mais nous ne sommes pas chez Balzac, et Edmond est bien plus rusé que Pons : le produit de la vente sert à créer la fondation Goncourt, qui elle-même performera un don très publicisé dans le circuit restreint des écrivains. Du don de la collection, livrée à l'admiration des amis et à la lecture des amateurs, au don d'argent venant couronner une œuvre littéraire, on est bien toujours dans cette manipulation des signes de la richesse qui tire le numéraire vers l'esthétique et rassemble des amateurs dans une communauté idéale¹.

Dans la figuration de l'écrivain en maître du superflu, il y a donc bien davantage qu'un dandysme complaisant. Cette figuration engage une réflexion sur la situation économique inédite de la fin-de-siècle, et particulièrement sur les enjeux de la commodification, de la consommation, de l'accumulation et de la circulation des objets. Elle répond à une évolution perçue comme problématique : l'extension du marché à toutes les sphères de la vie. Sans engager un combat tragique contre cette évolution, les écrivains empruntent plutôt des chemins de traverse, des contournements obliques. Ils affirment la nécessité pour l'art d'échapper partiellement au régime de l'échange capitaliste en recourant à des spécialistes capables de proposer des modalités différentes de la circulation des biens, capables de faire voir de façon savante et rusée les séductions et les significations de la matérialité, capables enfin de participer d'une manière distanciée et réfléchie au marché moderne en y jouant le rôle de conservateurs et de donateurs de la beauté. Il est vrai que chez certains, cette figuration demeure naïve, ressortissant au simple désir élitiste de créer un circuit restreint de la consommation. Mais dans ses modalités les plus significatives, elle parvient à désigner des zones de tension de la société de son temps dont la rémanence se fait sentir encore aujourd'hui.

Mais jusqu'à quel point le don des écrivains est-il reçu par la société ? Jusqu'à quel point la figuration des artistes en maîtres du superflu n'est-elle pas une représentation sclérosante, qui confine les écrivains dans le registre de l'inutile, légitimation qui serait au fond un enfermement ? Si la littérature est un bien de luxe, elle est aussi susceptible d'être qualifiée d'inutile et de vaine. Cette représentation de la littérature comme objet de luxe à circulation limitée constituera d'ailleurs pour les générations suivantes d'écrivains un point de blocage. Et quand soufflera « l'esprit nouveau », ce sera justement pour contrer ce que cette figuration de l'auteur et de la littérature pouvait avoir d'étouffant, de sclérosant, et peut-être ultimement d'inefficace.

Geneviève SICOTTE
Université Concordia

1. Il y aurait aussi à parler du jardin de Monet, lieu luxueux dont la finalité est de servir de modèle aux *Nymphéas* qui seront ensuite donnés par le peintre à l'État français ; voir *Le jardin de Monet à Giverny : l'invention d'un paysage*, s. dir. M. FERRETTI BOCQUILLON, Giverny/Milan, Musée des impressionnistes Giverny/5 Continents, 2009, ainsi que C. JOYES, *Claude Monet et Giverny*, Paris, Chêne, 1985.