

IMAGES
re-VUES

Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

4 | 2007

Objets mis en signe

Objets en littérature au XIX^e siècle

Marta Caraion



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/116>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Marta Caraion, « Objets en littérature au XIX^e siècle », *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, document 1, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/116>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Objets en littérature au XIX^e siècle

Marta Caraion

« Elle l'entraîna devant un marchand de bric-à-brac où l'on vendait des chiffons et des os, où s'entassaient des chenets rongés de rouille, des lampes bossuées, des coquillages poussiéreux, des clyso pompes veufs de leurs tuyaux et des leurs becs, des croix de la Légion d'honneur, des peaux de lapins, des boîtes à thé, des hausse-cols, des lèche-frites, des bottes, des jumelles sans verres, des mouchettes, des vases de fleurs artificielles, couronnés d'un globe sale avec chenille rouge en bas ».

Huysmans, *Les Sœurs Vatard*

- 1 En admiration rêveuse devant l'échoppe d'un brocanteur, les sœurs Vatarard fixent leur désir sur « une table de nuit à coulisse, un meuble luisant comme du soleil, avec son acajou nouvellement plaqué »¹ : on se perd, comme elles, dans la contemplation de la panoplie de choses que la littérature du XIX^e siècle met sous nos yeux, on passe des meubles de la pension Vauquer aux rayons de lingerie fine du *Bonheur des dames*, du foisonnant atelier de Coriolis dans *Manette Salomon* à la collection du Cousin Pons, soudain arrêtés dans notre flânerie par tel objet qui se détache de l'ensemble et retient l'attention. La scène du marchand de bric-à-brac est récurrente dans la littérature du siècle : un personnage entre dans un magasin qui regorge d'articles de tous les âges et de tous les coins du monde, et jette son dévolu sur l'objet qui immédiatement se présentera à lui comme le seul qui compte² et qui bouleversera son existence. L'épisode est archétypal ; dans le récit du XIX^e siècle, les objets reproduisent cette même configuration : parmi un nombre incalculable de choses accumulées que les textes évoquent et disposent pour échafauder un cadre, quelques-unes prennent un sens particulier, et précipitent l'action autour d'eux.
- 2 Lorsque les objets entrent en littérature dans la première moitié du XIX^e siècle, et s'y installent dans le confort bourgeois que le réalisme a pour but de restituer, leur première fonction - la plus visible et la plus durable - sera de construire un univers référentiel. Les personnages gagnent des généalogies, ils sont dotés d'histoires familiales, et ils possèdent, convoitent, acquièrent des choses. Celles-ci, par un phénomène d'échange symbolique, vont les représenter, en signifier le milieu, le niveau socio-culturel et économique, puis, de manière plus intime, certains traits de caractère, le jeu des désirs et des répulsions, les secrets penchants. Non seulement les objets peuplent un monde romanesque qui se déploie à l'image du réel, mais ils servent à fabriquer des microcosmes cohérents dont chaque élément participe au réseau signifiant articulant le tout. Dans cette optique, les objets romanesques remplissent deux fonctions interdépendantes. A un niveau élémentaire, ils participent à l'affiliation du texte romanesque au réel. Une hiérarchie s'établit dans la constitution de ce lien, qui, selon l'ordre d'importance de l'objet, lui donne un simple rôle d'indice du réel, (ce que Barthes avait appelé « l'effet de réel ») ou, plus largement, une fonction véritablement explicative du monde représenté. A un niveau supérieur, l'objet entre dans la mécanique romanesque de manière à interagir avec les personnages et se dégage alors de sa charge utilitaire pour signifier en-dehors de sa détermination fonctionnelle. Ces objets servent de supports signifiants aux personnages et à l'action, ils déploient des interprétations qui servent à tisser la trame romanesque dans ce qu'elle a d'essentiel. Ce sont là les objets dont, en tant que lecteur, on se souvient, les seuls auxquels on accordera spontanément le nom d'objets romanesques. Balzac, en conclusion de sa description de la maison Vauquer et de sa patronne, résume en quelques mots ce mécanisme de superposition sémantique que le roman établit entre les héros et leur environnement : « enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique la personne »³. D'évidence, la fonction référentielle de l'objet se double d'une fonction narrative.



- 3 Ces deux modes d'existence littéraire des objets induisent aussi deux types d'études critiques : d'une part, on s'intéressera aux modalités d'élaboration de l'univers mimétique en observant l'agencement des éléments matériels dans l'échafaudage de la fiction, ou au fait d'analyser les structures de la description et l'équilibre entre celle-ci et l'histoire, dans une perspective de théorie du texte narratif⁴ ; d'autre part, on analysera et interprétera la fonction actantielle ou symbolique des objets - ou d'un objet en particulier - dans telle oeuvre ou chez tel auteur.

Une histoire de distances

- 4 Lorsque, vers la fin des années 1950, une certaine frange des adeptes du nouveau roman s'insurge contre les dictats du roman d'inspiration balzacienne, seront attaquées les notions de personnage et d'intrigue, de milieu, de déterminisme social et de psychologie. Les objets apparaîtront comme la boursoufflure cancéreuse du roman réaliste, surinvestis de significations qui scellent le « pacte métaphysique »⁵ du personnage avec le monde qui l'environne. Dans son recueil d'essais *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet dénoncera à la fois l'hypertrophie des objets dans la littérature du XIX^e siècle, et le poids du sens qui pèse sur eux dans cette relation fusionnelle qu'ils entretiennent avec les personnages. Non seulement le roman balzacien « regorge de maisons, de mobiliers, de costumes, longuement, minutieusement décrits »⁶, mais cette réalité ainsi reproduite par la description est investie par les affects et chargée d'une force « tragique »⁷ qu'il s'agit, pour les nouveaux romanciers, d'éradiquer. L'appel de Robbe-Grillet pour une littérature objective qui restitue à l'objet sa place neutre et nue d'ustensile inanimé et sans profondeur autre que sa dimension purement visuelle n'est intéressant qu'à condition d'être replacé dans une histoire de la littérature, et, à l'intérieur de celle-ci, dans une histoire de l'objet en littérature, qui commencerait vers 1830 dans les textes réalistes et dans la littérature fantastique et se prolongerait ainsi jusqu'à la crise du nouveau roman. L'affirmation d'une volonté de rupture avec le récit réaliste et la problématisation des modes d'existence littéraire de l'objet est de fait une manière de sceller les étapes d'une évolution. D'ailleurs, si l'éclairage change, la question demeure, car tout en rétablissant l'objectivité du monde matériel sensé retrouver sa juste distance à l'égard des personnages, le nouveau roman ravive sa présence et en souligne la dérangement autonome.
- 5 Alors que le surréalisme avait exacerbé une autre des tendances amorcées au XIX^e siècle, consistant à créer entre l'objet et le personnage un lien profond et motivé par ses pulsions secrètes, subconscientes et refoulées, le nouveau roman prolonge une autre des orientations caractéristiques de l'objet littéraire : l'existence pour soi, indépendante. Certes les nouveaux romanciers tiennent à souligner la coupure avec les conventions romanesques, et pourtant ces objets de « résistance optique »⁸ pour reprendre encore une fois la formule que Barthes emploie à propos de Robbe-Grillet, détachés de tout déterminisme symbolique ou psychologique, s'ils n'ont pas les vertus fusionnelles de leurs ancêtres du siècle précédent, en ont néanmoins, parfois, la dérangement indépendante : ils existent à côté des hommes et indifféremment d'eux en 1950 ; cent ans plus tôt, ils évoluaient souvent indépendamment des personnages et quelquefois à leurs dépens. Vu sous cet angle, l'objet cliniquement décrit du nouveau roman n'est-il pas un objet qui a achevé son processus d'autonomisation commencé dans la douleur et le déchirement au siècle précédent ? Les meubles du conte de Maupassant énigmatiquement

intitulé « Qui sait ? » quittent en cortège leur demeure sous le regard affolé du personnage impuissant à les retenir ; puis ils reviennent, ayant définitivement ébranlé la raison de leur propriétaire. La relation d'intimité entre le héros et sa maison, posée au début du conte comme une sorte de cadre descriptif à la fois spatial et psychologique peut se lire comme un résumé définitoire de la littérature du siècle. Le lien symbiotique de l'habitat et du personnage, dont le lecteur est coutumier, y est seulement un peu forcé, poussé à ses limites, pour mieux présager de l'inéluctable crise :

« Il en est résulté que je m'attache, que je m'étais attaché beaucoup aux objets inanimés qui prennent, pour moi, une importance d'êtres, et que ma maison est devenue, était devenue, un monde où je vivais d'une vie solitaire et active, au milieu de choses, de meubles, de bibelots familiers, sympathiques à mes yeux comme des visages. Je l'en avais emplie peu à peu, je l'en avais parée, et je me sentais dedans, content, satisfait, bien heureux comme entre les bras d'une femme aimable dont la caresse accoutumée est devenue un calme et doux besoin »⁹.

- 6 La désertion du mobilier résonne comme la rupture d'un contrat de fusion : si les fauteuils et autres pianos prennent leurs jambes à leur cou, c'est que le héros est psychiquement instable, mais, à un niveau plus général, c'est toute une habitude d'harmonie et de communication entre l'univers matériel et les personnages qui se trouve questionnée. Les objets se détachent :

« Oh ! Quelle émotion ! Je me glissai dans un massif où je demeurai accroupi, contemplant toujours ce défilé de mes meubles, car ils s'en allaient tous, l'un derrière l'autre, vite ou lentement, selon leur taille et leur poids. Mon piano, mon grand piano à queue, passa avec un galop de cheval emporté et un murmure de musique dans le flanc, les moindres objets glissaient sur le sable comme des fourmis, les brosses, les cristaux, les coupes, où le clair de lune accrochait des phosphorescences de vers luisants. Les étoffes rampaient, s'étaient en flaques à la façon des pieuvres de la mer. Je vis paraître mon bureau, un rare bibelot du dernier siècle, et qui contenait toutes les lettres que j'ai reçues, toute l'histoire de mon cœur, une vieille histoire dont j'ai tant souffert ! Et dedans étaient aussi des photographies »¹⁰.

- 7 En même temps qu'ils acquièrent une existence en soi, arrachée à celle du héros (qui, en raison proportionnellement inverse se voit déposséder de la sienne), ils en perdent le surplus de signification dont celui-ci les chargeait. On est en 1890, après plusieurs décennies de descriptions d'intérieurs en empathie plus ou moins appuyée avec les personnages. Donner à des meubles le pouvoir de faire chavirer l'existence des héros (qu'ils ont toujours, à travers la littérature du siècle, servi dans l'entreprise narrative de composition des caractères) est aussi une manière de dynamiser un stéréotype romanesque et de tester ses limites. De même que la peau de chagrin est un objet magique dont les pouvoirs s'exercent à montrer l'inanité de tout désir de possession, un objet contre les objets en quelque sorte, les meubles de la nouvelle de Maupassant tendent à questionner la réalité des rapports entre les choses et les personnes : et si leur idéale corrélation n'était qu'une construction littéraire aussi discutable que la promenade nocturne d'objets dans un jardin ? Qui sait ? Ou au contraire, le lien aurait-il une force intrinsèque susceptible de dépasser la conventionnelle mise en place de l'univers de référence de la fiction pour se mettre à exister d'une vie autonome et totalement imprévisible ? Ainsi, le XIX^e siècle, tout en surinvestissant la relation des objets aux personnages, raconte parallèlement l'autonomisation de l'objet, bien que celle-ci, à la différence du nouveau roman, soit vécue dans l'angoisse d'une perte de maîtrise¹¹, plutôt que dans l'indifférence d'une objectivité dépourvue d'histoire et de pathos.

- 8 Bornons-nous pour l'heure à observer un travail d'ajustement des distances, manière de thématiser, chez Maupassant, mais chez bien d'autres auteurs, une difficulté relationnelle. Qu'il s'agisse d'un attachement pathologique à tel objet, d'un besoin de posséder obsessionnel (et sur ce plan des Esseintes dans *A Rebours* et les victimes féminines d'Octave Mouret dans *Au Bonheur des dames* souffrent de perturbations similaires bien qu'idéologiquement contraires), ou d'objets qui refusent de se soumettre à la volonté de leur propriétaire ou créateur, la littérature du siècle ne cesse de raconter l'histoire d'une recherche d'équilibre et de juste rapport aux choses. Il ne suffira pas de suivre Robbe-Grillet lorsqu'il affirme, en parlant toujours du XIX^e siècle : « Il y avait une constante identité entre ces objets et leur propriétaire : un simple gilet, c'était déjà un caractère, et une position sociale en même temps. L'homme était la raison de toute chose, la clef de l'univers, et son maître naturel, de droit divin »¹². Il n'est pas que dans la littérature fantastique où la remarque ne se vérifie pas. Souvent le lien du personnage à l'objet est au contraire la conséquence d'une emprise sur le monde totalement défaillante.
- 9 Mais si l'étude des objets demeure néanmoins viscéralement liée à la question du réel, c'est que, selon la formule de Laurent Lepaludier, dans l'introduction de son livre, *L'Objet et le récit de fiction*, « L'objet reste [...] associé dans la culture et le langage à la notion d'objectivité, et donc à la vérité des choses »¹³. D'emblée et naturellement, l'objet romanesque est objet de confiance : s'il va de soi que les personnages manipulent des objets, il apparaît comme moins probable que des objets puissent manipuler des personnages, voire induire en erreur ces vraies personnes que sont les lecteurs, et orienter par leur simple présence un choix interprétatif. Ainsi, l'objet se donne d'abord comme sincère, forme matérielle sans arrière-pensée, et donc excellent instrument pour fabriquer un espace de croyance. Non seulement exploité par le récit réaliste, l'objet sert aussi la construction du pacte de vérité dans des textes non-référentiels. La littérature fantastique, par exemple, s'ingénie à prendre des objets comme supports des phénomènes inexplicables qu'elle relate, précisément en raison de leur caractère objectif, neutre et non pensant. Quoi de plus banalement fiable qu'un objet ? Gage de vérité au point de produire un sentiment automatique d'adhésion chez le lecteur, comme si la simple mention ou la plus élémentaire description garantissait le lien au réel : même les moins vraisemblables des objets, moyennant quelque convaincante description, pourront passer pour vrais.

Référence ou déviance

- 10 Une fois posée cette indissoluble mission référentielle de l'objet dans le texte littéraire - que la référence renvoie à la réalité présente ou passée, ou, au contraire, à un univers imaginaire construit de façon à ce que le lecteur y adhère -, et une fois établie aussi la relation symbolique, sociologique ou psychologique au personnage, on peut donc d'une part constater une surabondance d'objets dans la fiction du XIX^e siècle, disposés en ensembles cohérents et tissant des réseaux de significations en intercommunication ; et, d'autre part, enregistrer un reste, une série d'objets que la fonction référentielle et le mandat de caractérisation des personnages plus haut définis ne suffisent pas pour comprendre et interpréter. Dans nombre de récits du XIX^e siècle, l'objet subit une mutation fonctionnelle et, après avoir abandonné sa charge utilitaire, outrepassa aussi sa mission littéraire telle que semble la lui prescrire le récit réaliste traditionnel. La

mutation ne va pas sans quelques autres déviances : d'abord, si on est d'accord, d'instinct, et sans trop d'hésitations, pour reconnaître ce que le commun des mortels appelle un objet dans la vie de tous les jours, la tâche, et on y reviendra, s'avère plus périlleuse en littérature. Que dire par exemple de la peau de chagrin ? Et ainsi de suite, de « La cafetière » de Gautier à la tresse relique de *Bruges-la-Morte*, de l'androïde de *L'Ève future* au *Portrait de Dorian Gray*, de « La chevelure » de Maupassant aux engins, machines et inventions qui ponctuent la littérature du dernier tiers du siècle, du perroquet de Félicité au zaïmph de *Salammbô*, les objets littéraires se plaisent à se jouer des catégories et à mettre en difficulté les velléités classificatrices des lecteurs. D'abord, les fonctions et les matières tendent à se mélanger - tel morceau de momie transformé par esprit d'esthète en presse-papier va réintégrer son corps d'origine miraculeusement ressuscité, ou, dans une version plus terrifiante, telle main écorchée servant de heurtoir de porte réintégrera aussi son cadavre non sans avoir essayé d'étrangler son propriétaire -, et donnent lieu à des hybrides indéfinissables. Par ailleurs, les catégories narratives se perdent également, produisant une certaine confusion au niveau de la mécanique de l'action. Si dans un schéma actantiel raisonnable, l'objet occupe tout au plus la place qui de fait le désigne (celle d'objet du désir), dans certains textes on observe des retournements de la logique des actions, qui transforment l'objet en véritable actant, régissant la progression de l'histoire aux côtés des personnages et quelquefois à leur place. *La Peau de chagrin*, texte exemplaire pour l'étude de telles distorsions, présente un cas simple d'inversion actantielle, le héros perdant progressivement sa place de sujet agissant au bénéfice de la peau qui avait commencé par être simple objet de désir. On connaît aussi la célèbre interrogation qui boucle *Le Cousin Pons* de Balzac : « Tout le monde désirera sans doute savoir ce qu'est devenue l'héroïne de cette histoire [...]. Vous devinez, ô amateurs, connaisseurs et marchands, qu'il s'agit de la collection de Pons ! »¹⁴, objet de tous les désirs en même temps que moteur de l'action. On peut multiplier les exemples de tels objets qui, se substituant aux personnages, se nourrissant de leur énergie vitale, prenant sur eux un puissant ascendant, s'instituent en véritables protagonistes. Voici des objets dont la fonction narrative se trouve hypertrophiée et en rivalité avec celle des personnages.

- 11 « A l'horizon du texte flaubertien se profilent donc les normes d'une civilisation de l'objet »¹⁵ écrivait Claude Duchet dans un bel article consacré aux objets dans *Madame Bovary*. On est tenté d'élargir son assertion et de voir le récit de fiction du XIX^e siècle dans son ensemble comme « parleur d'objets » et représentant d'un monde qui, de manière délirante, produit et désire des objets. Du côté des symptômes littéraires des évolutions sociales, économiques et culturelles du siècle, on pourra se borner à dire qu'il existe une correspondance directe entre le triomphe de la société de consommation, les nouvelles structures marchandes et industrielles, le rythme de production, la culture des Expositions Universelles et l'encombrement d'objets dans les textes. Dans cette perspective, une question se pose : du moment où, parallèlement aux textes qui restituent la relation de l'homme à son univers matériel, établissant de la sorte une équivalence entre le monde représenté par la fiction et son modèle réel (avec ou sans intention critique), nombre de récits, tous mouvements confondus, centrent l'intrigue autour d'objets qui débordent de leurs attributions habituelles, pour devenir de véritables noyaux de l'action, des centres focaux des passions et des enjeux, et même des êtres doués d'une volonté propre et indépendante de celle des personnages, quelle explication doit-on envisager pour comprendre cette tendance déviante et pourtant persistante tout

au long du siècle ? On peut aussi reprendre à notre compte l'interrogation proposée dans l'Avant-propos au collectif consacré aux *Ecritures de l'objet* ; ayant constaté l'empire de la marchandise, Roger Navarri se pose la question de la finalité de la littérature : « S'ensuit-il pour autant que l'art et la littérature soient, en quelque sorte, condamnés à participer à ce processus en "produisant" des œuvres qui, fussent-elles apparemment subversives, seront inéluctablement "réifiées" et ne serviront au mieux que d'exutoire esthétique à l'imaginaire, au rêve de changement ou à la nostalgie d'un passé plus ou moins mythique ? »¹⁶

- 12 Nostalgie ou angoisse, la littérature, en mettant en scène des objets qui débordent de leurs fonctions naturelles, exprime une crise. Les débats littéraires issus de l'Exposition de 1855 autour des rapports entre les arts et l'industrie sont révélateurs du malaise. On rencontre ici le même type de problème que l'apparition de la photographie a posé à la peinture, avec un point névralgique identique, soit la reproductibilité, qui est négation du principe fondateur de l'art : l'unicité. Ainsi les objets de production de masse par leur simple prolifération dans le quotidien de l'homme du XIX^e siècle représentent une menace pour l'artiste : et c'est ce moment de tension que saisissent les commentateurs de l'Exposition universelle de 1855 en constatant la désertion des sections de peinture abandonnées au profit d'une admiration fascinée pour les mécaniques de la salle des machines. Inversion douloureuse et d'autant plus irritante que ces artefacts industriels sont traités - après analyse de tous les discours d'escorte qui abondent autour de l'Exposition - comme des œuvres d'art, selon tous les stéréotypes lexicaux de la création inspirée. Si arts et industrie entrent frontalement en concurrence lors de ces moments de cristallisation des désirs et des représentations d'une époque que sont les Expositions Universelles, ces épisodes qui donnent à voir, sur la scène réelle, une tension souterraine peuvent servir de révélateurs pour comprendre le fonctionnement complexe de la littérature du XIX^e siècle à l'égard des objets.
- 13 En 1867, à l'occasion de la deuxième Exposition Universelle de Paris, les frères Goncourt s'indignent : « L'Exposition universelle, le dernier coup à ce qui est, l'américanisation de la France, l'industrie primant l'art, la batteuse à vapeur rognant la place du tableau, les pots de chambre à couvert et les statues à l'air - en un mot, la Fédération de la Matière »¹⁷. Nous avançons l'hypothèse que cette révolte contre l'indécence face à face des pots de chambre et des œuvres d'art dont la société semble, si l'on en croit les Goncourt, s'enorgueillir, transparait de manière biaisée dans la fiction, au travers d'un double traitement des objets. Et que précisément, la mission mimétique de la littérature réaliste qui reproduit les nouvelles attitudes sociales à l'égard des objets, est accompagnée tout au long du siècle par la création d'objets romanesques totalement autres, soit qu'ils ne répondent à aucune des catégories utilitaires connues, ou sont à la limite de ce que l'on peut décentement appeler « objets », soit qu'ils acquièrent des valeurs, voire un potentiel d'action, de personnes vivantes, soit qu'ils obéissent aux modes d'existence des œuvres d'art. On va distinguer trois manières différentes, mais non exclusives l'une de l'autre, de dévier des déterminations réelles du rapport de l'homme à l'objet dans une société qui produit et consomme de manière exponentielle : les hybrides, les objets-temps et les objets-œuvres.

Hybrides

« Ha ! Ha ! Vous voulez le pied de la princesse Hermonthis, dit le marchand avec un ricanement étrange, en fixant sur moi ses yeux de hibou : ha ! ha ! ha ! Pour un serre-papier ! idée originale, idée d'artiste ; qui aurait dit au vieux Pharaon que le pied de sa fille adorée servirait de serre-papier l'aurait bien surpris, lorsqu'il faisait creuser une montagne de granit pour y mettre le triple cercueil peint et doré, tout couvert d'hiéroglyphes avec de belles peintures du jugement des âmes, ajouta à demi-voix et comme se parlant à lui-même le petit marchand singulier.

- Combien me vendrez-vous ce fragment de momie ? »¹⁸

Gautier, « Le pied de momie »

- 14 « Qu'est-ce qu'une chose ? », se demandait Heidegger il y a un demi-siècle : « La question s'énonce : "Qu'est-ce qu'une chose ?" Mais un doute naît aussitôt. On dira : se servir et jouir des choses disponibles, écarter les choses embarrassantes, se procurer les choses dont il est besoin, voilà qui a un sens ; mais avec la question "Qu'est-ce qu'une chose ? " on ne peut vraiment rien entreprendre. C'est ainsi »¹⁹. La difficulté relevée par le philosophe est de taille. Si les choses du réel riches de leur évidence empirique ne parviennent pas à clarifier ce problème apparemment limpide, que dire de celles qui n'ont d'existence que fictionnelle ? Heidegger de préciser que cette question dont « on ne peut rien faire » concerne les choses au sens immédiat et matériel du terme, celles qui sont « à portée de main »²⁰, et non le sens très général que le mot peut avoir en désignant des données abstraites ou des événements. Cherchant à dépasser l'expérience quotidienne qui donne une connaissance contingente et partielle de chaque élément du monde matériel, afin de définir ce qu'il appelle la « choséité de la chose », on constate une certaine impossibilité à se dégager de l'individuel : « Une chose en général, il n'y en a pas. Il y a seulement des choses singulières »²¹, définies par des caractéristiques qui tendent à les particulariser plutôt qu'à les rassembler sous un commun dénominateur. Cette singularité est exacerbée par la fiction.
- 15 Les définitions que les dictionnaires peuvent proposer ne suffisent pas à la littérature, comme si celle-ci se plaisait, pour remettre en cause les catégories et les habitudes, à bouleverser l'ordre des choses... Non seulement les frontières de l'inanimé et de l'animé, et même de l'humain sont perturbées par le jeu subtil des traitements métaphoriques (la locomotive de Lantier, dans *La Bête humaine*, est à la fois femme et créature monstrueuse), mais l'appartenance, même à un niveau élémentaire, à l'un ou l'autre des ensembles s'avère quelquefois épineuse. Les objets semblent guettés par des mutations déconcertantes : statues, cafetières, serre-papiers, tableaux s'humanisent sous l'effet d'une relation particulière avec l'un des personnages. Cette altération est rendue plus complexe encore lorsque l'objet en lui-même pose problème, par son caractère insolite ou son statut improbable. Un bureau, un fauteuil, une carafe, une cafetière répondent très clairement aux critères communs de définition des objets : fabriqués par l'homme en vue

d'un usage précis, monnayables, échangeables, manipulables et utiles, ils ne soulèvent a priori aucune difficulté de classification. Il est vrai que leur transformation en sera d'autant plus percutante. En revanche, les objets plus instables et moins faciles à répertorier dans un domaine précis de l'activité humaine, contiennent d'emblée tout un potentiel d'insécurité : s'il n'y a plus véritablement surprise de la part du lecteur, il y a attente. Le sein moulé dans les cendres pompéiennes qui séduit Octavien dans « *Arria Marcella* », le pied de momie de la nouvelle éponyme de Gautier, la peau de chagrin, la chevelure enfin sont de tels objets problématiques, ambigus : s'agit-il d'ailleurs d'objets ? Rien de plus incertain. Ayant par le passé subi une première transformation, ces choses anciennement vivantes et organiques, ne risquent-elles pas, à tout moment de le redevenir ? Et même si le personnage peut s'illusionner un instant en pensant sincèrement faire d'un pied de princesse égyptienne un presse-papier original, le lecteur quant à lui identifie d'emblée le trouble. Dans la *Peau de chagrin*, par exemple, personne n'est dans l'ignorance du pouvoir de métamorphose de la peau et de son incidence sur la destinée du personnage : celle-ci fait partie du pacte initial dont on connaît parfaitement l'issue, et seules ses modalités de réalisation forment la trame du texte²².

- 16 Une tentative d'inventaire de ce type d'objets donnerait lieu à un sinistre cabinet de curiosités, car force est de constater que les reliques humaines y occupent une place de choix. Les corps sont débités en morceaux choisis pour leur forte portée fantasmagique, avec une prédilection pour les chevelures et les mains (écorchées ou non), quelquefois les pieds, on peut même tomber sur un cœur ou sur un sein, et même, dans un conte de Mirbeau, sur un pénis pétrifié qu'une dévote adopte comme relique²³. Une nouvelle de Jules Janin « *Vendue en détail* »²⁴, décline toute la gamme en mettant en scène une jeune fille qui se vend pièce par pièce, pour éviter de se vendre « en gros » en se prostituant. En élargissant le champ de recherche à des textes hors du domaine fantastique, d'autres débris organiques, animaux ou végétaux, viennent s'ajouter au recensement : peaux et fourrures variées, animaux empaillés (le perroquet de Félicité est un exemple admirable) ou non (n'oublions pas la tortue incrustée de diamants de des Esseintes). A l'origine de tout cela (le vocabulaire ne peut être que vague pour désigner l'ensemble que nous venons d'énumérer), est un être vivant qui, de manière générale, prend son existence dans l'avant-texte et le plus souvent dans une temporalité lointaine ou du moins indéfinie. Inscrite dans la genèse de l'histoire, figure ainsi une transformation préalable, qui fonde le texte et détermine son devenir. Cette transformation est nécessairement une mort, mais son caractère inéluctable se trouve aussitôt mis en cause par l'état d'exceptionnelle et déjà insolite conservation de la partie sauvée. La conjonction de ces deux facteurs - mort puis conservation partielle - opère le changement fondateur de nos fictions, soit la métamorphose d'un être vivant (potentiellement un personnage) en objet. Au commencement de l'histoire il y a alors cet objet déjà lourd de tout un passé qu'il contient en germe et qui paradoxalement ne demande qu'à revivre par une transposition sur l'axe temporel. Ainsi, l'attente du lecteur est déterminée par la nature même de l'objet : le phénomène survient parce que, d'une certaine manière, il ne fait que se reproduire. La transformation de la princesse Hermonthis en momie, et de son pied en babiole décorative est finalement aussi scandaleuse du point de vue rationnel que sa résurrection finale. Le texte, d'ailleurs, ne manque pas de nous le faire savoir. Cette princesse-là est bel et bien devenue un objet qui se vend et s'achète, se négocie, s'acquiert en vue d'une utilisation précise. Si le brocanteur insiste sur l'étrangeté de l'enchaînement de transformations, c'est qu'il y a là déjà une fondamentale violation des lois naturelles et humaines. La réparation viendra en parcourant à rebours le processus pour remonter de

l'objet à l'être vivant dont il est l'émanation. Dans les textes construits selon ce schéma²⁵, la critique a coutume de porter son attention sur le mécanisme résurrectionnel qui, en soi, constitue le phénomène fantastique. Mais celui-ci n'est qu'une perturbation symétrique du dérèglement premier qui empêche la loi biologique de suivre son cours. Conserver des organismes morts en prévenant leur désintégration, c'est accepter qu'ils deviennent des objets : il suffit de débarrasser le geste de son enveloppe de croyances et de rites et on parvient à remplacer une pratique spirituelle par une leçon de matérialisme.

- 17 Qu'un personnage en vienne à posséder un de ces hybrides, à la fois chose et humain, et c'en est fait de sa fonction de sujet pensant et actif. Ceux-ci meurent ou deviennent fous (Maupassant), ceux-là restent dans un état d'envoûtement peu propice à l'action (Gautier). Seuls les objets, forts de leur ductilité, semblent prêts à recommencer, ayant en même temps l'insensibilité de l'inerte et la force de mouvement du vivant. La chevelure va-t-elle exercer son influence terrible sur le narrateur qui imprudemment la touche ? Le sein moulé s'emparera-t-il d'autres imaginations vulnérables ? La fonction narrative de ces objets est paradoxale : initiateurs et instruments de toutes les transformations, facteurs de progression de l'action, ils se trouvent, à la fin de l'histoire tels qu'en eux-mêmes. La chevelure change seulement de réceptacle, passant du meuble à tiroirs et cachettes à « une armoire pleine de fioles et d'instruments »²⁶. Si l'histoire du personnage est close, celle de l'objet ne l'est pas.

Objets-œuvres : l'exemple des machines

« Non, imbéciles, non, crétins et goitreux que vous êtes, un livre ne fait pas de la soupe à la gélatine ; - un roman n'est pas une paire de bottes sans couture ; un sonnet, une seringue à jet continu ; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès »²⁷.

Gautier, *Mademoiselle de Maupin*

- 18 L'objet de série embarrasse aussi bien la littérature que les beaux-arts. Cela vient probablement de leur antagonisme statutaire - les arts appartenant par réputation au camp de l'unique et de l'authentique -, et d'une certaine retenue à valeur éthique qui empêcherait l'art de se compromettre avec ce dont il tient à tout prix à se distinguer. Lorsque l'objet de série fait intrusion dans les arts avec la brutalité des ready-made, on ne parle pas moins que d'une révolution.
- 19 Et en effet, que faire, alors que l'on tente de sauvegarder une image idéalisée de l'oeuvre d'art comme expression géniale et unique, de tout ce qui appartient à la production industrielle ? Plusieurs problèmes alimentent le malaise. D'abord, les objets d'art sont, dans la constitution de leur essence exacerbée par le romantisme, à l'opposé des objets de série à l'égard desquels ils cultivent un certain mépris. Il y a ainsi comme une mésalliance à devoir thématiser la série alors que l'on revendique l'unicité. L'énorme envergure du phénomène industriel qui produit à des vitesses et avec un rendement vertigineux toutes sortes d'objets, en même temps que le développement de technologies reproductrices orientées tous azimuts afin de dupliquer l'ensemble des réalités sensibles menacent les arts eux-mêmes. L'apparition de la photographie bouleverse la conscience des artistes en

raison précisément de la perturbation des frontières de l'unique et du reproductible. L'objet de série est ainsi un repoussoir pour les arts, pas tellement parce qu'il représente l'altérité, mais en ce qu'il préfigure une menace qui les guette et dont il faut se prémunir. Le ready-made exorcisera l'angoisse en prônant l'authenticité et l'individualité pour n'importe quel objet arbitrairement élu par l'artiste pour faire figure d'oeuvre.

- 20 Mais au milieu du XIX^e siècle, les relations sont moins désinvoltes, ou peut-être moins frontales. Une dialectique peut être observée oscillant entre la condamnation topique d'une société qui nivelle les êtres humains en uniformisant industriellement leurs productions, la fascination inquiète à l'égard de ce processus dont le développement exerce en soi une forme perverse de séduction, et sa négation à travers des stratégies de transgression et de réappropriation. Défendre le statut unique et irremplaçable d'une oeuvre d'art est tout compte fait un acte convenu de la part d'un créateur ; transformer, en revanche, des choses de la matérialité indistincte du quotidien en objets uniques dévoile des stratégies nouvelles de la part des artistes et remet en question quelques frontières. Arthur Danto caractérise par cette belle formule qui donne titre à son livre, *La Transfiguration du banal*²⁸, la transformation d'objets de la réalité triviale en oeuvres d'art, phénomène qui pose à la philosophie esthétique des problèmes majeurs de définition. Or, nous proposons d'examiner quelques signaux de l'apparition de ce phénomène qui bouleverse les arts plastiques et visuels du XX^e siècle dans la littérature du siècle précédent, avec l'hypothèse que c'est à une similaire interrogation sur la finalité des arts que répond, dans le récit, le motif de l'objet-oeuvre. Remarquons d'ailleurs, que les références dont on peut se servir pour examiner ce problème appartiennent presque exclusivement à des domaines de réflexion extra-littéraires, qu'il s'agisse de philosophie et d'histoire des arts, ou de sociologie, anthropologie, histoire des techniques etc. Que la littérature puisse servir de plaque réfléchissante pour cette question épineuse du statut de l'objet en regard avec le statut de l'oeuvre, ne semble pas avoir intéressé les historiens de la littérature et encore moins les spécialistes des disciplines mentionnées plus haut.
- 21 Dans son avant-propos au numéro de *Sociologie de l'art* intitulé *Oeuvre ou objet ?*, Nathalie Heinich pose le problème suivant : « Rien n'est plus rempli d'objets, donc, que l'art - et pourtant, rien n'est plus paradoxal, voire blasphématoire, que de considérer ces *objets* comme de simples objets, ou, si l'on préfère, comme des choses, au même titre que celles qui emplissent notre monde ordinaire. Comme le dit Arthur Danto : "L'oeuvre d'art, à moins d'avoir manqué son but, n'est pas un objet." Et pourtant... »²⁹. Le paradoxe, tel qu'il est posé ici pour les oeuvres d'art peut être élargi à bon nombre d'objets à valeur actantielle dans les récits du XIX^e siècle. Or, qu'il s'agisse de définir ce statut mixte de certains objets littéraires à partir d'une interrogation qui porte au départ sur le statut de l'objet d'art est un point essentiel pour notre réflexion. Dans « Les objets-personnes », texte qui suit l'avant-propos cité ci-dessus, N. Heinich part du constat qu'une oeuvre d'art n'est pas un objet comme les autres, que sa manipulation en tant que simple objet sera perçue comme inconvenante, et déviante, suscitant soit l'indignation soit le rire, et que son traitement s'apparente plutôt à celui que l'on réserve aux personnes, en raison d'un « travail de particularisation susceptible de rendre un être insubstituable »³⁰. Or, l'attitude simplement pratique et utilitaire face à une oeuvre d'art est aux yeux du commun tout aussi choquante que la tentative de réifier un être humain en le traitant comme une chose. La partie conclusive de cette réflexion propose une modification des catégories de perception des êtres, opérante, pour nous, dans les textes littéraires. « Il faut donc détacher », propose N. Heinich, « la notion de personne de la notion d'humain

et, corrélativement, la notion d'objet de la notion de chose »³¹, et leur substituer la notion plus perméable de *fonction-personne*, c'est-à-dire une fonction d'insubstituabilité qui réunit les humains, certaines catégories d'objets comme les œuvres d'art et les reliques, certains animaux, et même quelques plantes. « C'est ainsi que les humains sont plutôt plus des personnes que des choses et, parmi celles-ci, les tableaux de maîtres le sont plutôt que les chaises - sauf basculements toujours possibles »³². Cette gradation implique d'abord que les êtres humains ne sont pas obligatoirement, selon le contexte, des personnes, et que, parmi les objets, la catégorie privilégiée des œuvres d'art détient en principe ce statut, mais de manière non exclusive, et enfin, que d'autres objets, remplissant la condition d'insubstituabilité, sont susceptibles d'accéder au rang de personne. Ce qui nous intéresse est l'idée d'une perméabilité des catégories qui trouve sa confirmation dans les œuvres littéraires. Car force est de constater que, sur cette échelle ascendante qui mène de la chose à la personne, des personnages peuvent se situer au-dessous de certains objets et même que dans certains récits les objets l'emportent largement même sur les personnages principaux.

- 22 Si l'on reconnaît à l'œuvre d'art un statut particulier qui lui vaut un traitement spécial, réservé précisément aux personnes, cela nécessite par ailleurs de postuler une spécificité de la perception ou de la réception de l'œuvre d'art, différente de celles de tout autre type d'objet. Le principal facteur d'évaluation de ces différences demeure l'étude linguistique : « La distinction entre œuvres d'art et simples objets, écrit Danto, réapparaît ainsi sous la forme de la distinction entre le langage à l'aide duquel on décrit les œuvres et celui qui sert à décrire les simples objets »³³, assertion dont on peut observer l'élargissement au milieu du XIX^e siècle. Le public se met à avoir à l'égard d'éléments matériels de facture résolument non artistique, une réception de nature esthétique destinée de coutume aux œuvres d'art. Ce qui signifie soit que les traits spécifiques de la réception réservée aux œuvres d'art se modifient, soit que d'autres objets que ces œuvres peuvent susciter des émotions similaires, soit enfin et c'est peut-être le plus inquiétant, que des machines peuvent au même titre que des tableaux, sous réserve de certaines conditions, être des œuvres. Mais si le phénomène est clairement observable dans la presse et la littérature que l'Exposition produit, on peut aussi l'examiner dans les textes littéraires, notamment dans le surprenant face-à-face des machines et des œuvres d'art, à considérer comme appartenant à un même mouvement dialectique. Dans la mesure où le syndrome de la série menace l'œuvre d'art, la littérature va osciller entre la mission de restitution réaliste du danger et, au contraire, la volonté d'exorciser celui-ci par l'exaltation de la valeur d'unicité et d'authenticité de l'art. De manière générale l'unicité et son revers, la série, sont à considérer comme une obsession romanesque exprimant un doute ontologique de la littérature sur soi-même.
- 23 Ainsi, on peut étudier en symétrie des romans qui présentent des peintres aux prises avec leurs œuvres³⁴, des récits qui mettent en scène des inventeurs, des scientifiques ou des ingénieurs ayant mis au monde une machine, aussi exceptionnelle, inventive et géniale que les œuvres des plus grands artistes. L'imaginaire mythique de la création va atteindre d'autres sphères du savoir-faire humain. Ainsi, pour éviter que l'œuvre d'art soit traitée comme un vulgaire objet technique, on mettra en scène des objets techniques doués des qualités fantasmatiques des œuvres d'art, optant de la sorte pour un élargissement de la conception romantique de la création.
- 24 La locomotive de Lantier, et d'autres engins qui peuplent les récits de la deuxième moitié du siècle, d'une part vivent et apparaissent dans une relation quasi humaine à leurs

propriétaires ou inventeurs, et d'autre part sont présentés comme des créatures uniques, irremplaçables, comme des chef-d'œuvre mécaniques et souvent comme des prodiges de fantaisie. Du bateau Durande dans *Les Travailleurs de la mer* de Hugo, à la Lison de Zola, du Nautilus, personnage principal de *Vingt mille lieues sous les mers* à *La Maison à vapeur* de Verne, le roman s'ingénie à mettre en scène des machines exceptionnelles qui concurrencent au niveau de leurs caractéristiques définitoires celles des objets d'art :

« Ce que je vais faire, mon bon ami ? Mais je vais me remettre au travail... Demain, je recommencerai, je reprendrai *mon œuvre* au commencement, puisqu'elle est tout entière à reprendre. C'est bien simple, et il n'y a évidemment pas autre chose à faire... Vous entendez ! *jamais on n'abandonne une œuvre*. S'il faut vingt années, trente années, s'il faut des vies entières, on les lui donne. Si l'on s'est trompé, on revient sur ses pas, on refait autant de fois qu'il le faut le chemin déjà parcouru. Les empêchements, les obstacles ne sont que des haltes, les difficultés inévitables de la route... *Une œuvre, c'est un enfant sacré* qu'il est criminel de ne pas mener à terme. Elle est notre sang, *nous n'avons pas le droit de nous refuser à sa création*, nous lui devons toute notre force, toute notre âme, notre chair et notre esprit. Comme la mère qui meurt parfois de la chère créature qu'elle enfante, nous devons être prêts à *mourir de notre œuvre*, si elle nous épuise... Et si elle ne nous a pas coûté la vie, eh bien ! nous n'avons encore qu'une chose à faire, lorsqu'elle est achevée, vivante et forte : c'est d'en recommencer une autre, et cela sans nous arrêter jamais, *toujours une œuvre après une œuvre*, tant que nous sommes debout, dans notre intelligence et notre virilité »³⁵.

- 25 Ces lignes sont de Zola, mais à qui attribuer le propos ? On le mettrait spontanément dans la bouche de l'un ou de l'autre des artistes de son roman à figure de peintre, *L'Oeuvre*, Claude Lantier de préférence qui, en effet, recommence toujours et encore sans pouvoir produire l'œuvre « achevée, vivante et forte ». Mais la création dont il est question ici n'est ni un tableau, ni un roman, mais une machine électrique ; le personnage qui prononce ce discours n'est ni un peintre ni un écrivain, mais un « génie scientifique »³⁶, en conversation avec un ingénieur révolutionnaire. Le personnel créatif a changé ; le texte s'intitule significativement *Travail*. Il s'agit d'un des derniers romans de Zola qui inaugure le XX^e siècle, utopie de la fondation d'une société idéale par l'alliance de la science, de l'industrie et, en fin de compte, des arts. Le roman exprime à merveille la situation contradictoire de l'écrivain face à l'univers du reproductible. Le discours de l'invention et les paramètres spécifiques de la création ont changé de support de diffusion : alors que la structure de cet imaginaire et l'agencement symbolique demeurent identiques (l'extrait cité ici en est la preuve suffisante), l'œuvre d'art n'en est plus l'objet. La passion, le génie, la foi en l'œuvre, le vocabulaire même qui les expriment se confondent pour caractériser le peintre comme le savant. L'identité frappe d'autant plus qu'elle ne fait que souligner la différence du référent désigné par ce même terme : *œuvre* ; la femme peinte par Lantier dans *L'Oeuvre* et la machine de Jordan dans *Travail* sont deux objets aussi dissemblables que possible, n'appartenant pas à la même catégorie, n'ayant en commun ni les moyens de fabrication, ni le mode d'existence, ni la finalité, réunis pourtant par la relation à leur créateur et l'authenticité de leur principe d'invention. La réplique de l'artiste maudit devient l'industriel génial. La récupération de la mythologie romantique de la création désencombre un peu l'industrie de la pesanteur matérialiste. En revanche, l'utilisation littéraire des mêmes stéréotypes et la superposition des deux ensembles a priori divergents - l'art et l'industrie -, avec pour dénominateur commun un même réceptacle de métaphores et de canevas fondateurs, peuvent paradoxalement être interprétées soit comme un acte d'allégeance à l'égard de la société industrielle, soit comme une stratégie de récupération et d'absorption de cette altérité par l'art. Il est

toutefois significatif, dans une histoire comparée d'un imaginaire de l'objet industriel et de l'objet d'art, d'interroger ce coup de force consistant à présenter le premier sous les traits caractéristiques et selon les lois de fabrication du second.

- 26 S'il s'agit de remarquer un phénomène d'« artialisation »³⁷ de l'objet technique, l'entreprise se lit à la fois comme une manière d'ingérer la réalité scientifique et industrielle, et de l'humaniser en niant son caractère d'uniformité reproductible et forcément aliénante et en la basculant par un tour de force dans le domaine radicalement opposé, celui de l'unicité créatrice ; mais aussi comme une possible, et, partant, inquiétante substitution de l'œuvre d'art (sous sa forme conventionnelle) par des objets qui en usurperont les spécificités.

Objets-temps

« Nous avons en haut, sous le toit, une grande chambre de débarras, qu'on appelle « la pièce aux vieux objets ». *Tout ce qui ne sert plus* est jeté là. Souvent j'y monte et je regarde autour de moi. Alors je retrouve un tas de riens auxquels je ne pensais plus, et *qui me rappellent un tas de choses*. Ce ne sont point ces bons meubles amis que nous connaissons depuis l'enfance, et auxquels sont attachés des souvenirs d'événements, de joies ou de tristesses, des dates de notre histoire ; qui ont pris, à force d'être mêlés à notre vie, une sorte de personnalité, une physionomie ; qui sont les compagnons de nos heures douces ou sombres, les seuls compagnons, hélas ! que nous sommes sûrs de ne pas perdre, les seuls qui ne mourront point comme les autres, ceux dont les traits, les yeux aimants, la bouche, la voix sont disparus à jamais. Mais je retrouve dans le fouillis des bibelots usés *ces vieux petits objets insignifiants* qui ont traîné pendant quarante ans à côté de nous sans qu'on les ait jamais remarqués, et qui, quand on les revoit tout à coup, prennent une importance, *une signification de témoins anciens* »³⁸.
Maupassant, « Vieux objets »

- 27 L'objet porte en lui une évidence ontologique universellement perceptible. En vertu de cette qualité, cette entité volatile et indescriptible qu'est le souvenir ne trouve-t-elle pas dans l'objet un ancrage concret ? Ainsi, l'objet ne serait-il pas la seule manière possible de matérialiser une donnée abstraite, soit la représentation mentale vivante d'une réalité à tout jamais absente ? Et de là, en tant que preuve matérielle de cette abstraction, l'objet deviendrait le seul moyen, précisément, de communiquer le souvenir et de le transmettre, c'est-à-dire de rendre au passé, subjectivement réactivé, l'objectivité et la sensation du présent. Si le souvenir ou la réminiscence ne sont en soi ni fiables ni entièrement partageables, l'objet est au contraire tangible, doué d'une réalité intrinsèque, bien que muet *a priori*.

- 28 L'unicité d'un objet et sa position dominante dans un récit, sont souvent dues à sa fonction de mémoire. Aussitôt qu'il est revêtu d'une mission de réminiscence, l'objet est arraché aux lois fonctionnelles qui devraient le réglementer, et produit du récit en devenant le support d'une histoire. Ainsi, le plus anodin des articles de série va se différencier de ses semblables par une simple détermination temporelle capable de le relier de manière individuelle et irremplaçable à une réalité révolue. Le plus souvent, l'objet est défonctionnalisé et décontextualisé, mais enrichi d'une signification forte qui transcende les limites de son existence propre. Même s'il conserve sa destination d'usage, celle-ci se chargera de sens en mémoire de l'utilisation passée, et deviendra obligatoirement nostalgique. La situation de deuil est exemplaire dans la perspective singulière d'un investissement relationnel fort, presque pathologique, de la part d'un personnage sur un objet. Il s'agit alors d'espaces intimes (chambres abandonnées, demeures tout au plus) et d'objets familiers qui maintiennent l'illusion d'une présence du mort : certains récits (« Véra » de Villiers de l'Isle-Adam ou *Le Château des Carpathes*) jouent même sur la transformation de ce sentiment illusoire, en sensation véritable.
- 29 L'objet de mémoire individuelle est à la fois fétiche et relique : il se substitue à l'être disparu, donnant à l'absence la forme d'une présence. L'objet comble le manque, dévie l'attention et vaut pour la personne dont il est le souvenir, tout en signifiant l'irréparable perte. Il permet d'entretenir un deuil permanent, par un phénomène que Freud appelle « une psychose hallucinatoire de désir »³⁹ qui prolonge psychiquement l'existence de l'être disparu au travers des éléments matériels qu'il a intimement connus. Tant que le désir se fige sur ce support tangible qui remplace le mort, le processus de deuil demeure actif, dans un perpétuel ressassement de la perte au travers d'une relation perverse à l'objet. Qu'il s'agisse de portraits et de chevelures (à la nouvelle de Maupassant, il faudra ajouter la tresse de la défunte femme de Hugues Viane dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach), ou d'objets véritables de la vie quotidienne (pantoufles, bibelots particulièrement affectionnés, meubles), ces substituts du désir prennent leur signification en raison du contact qu'ils ont entretenu, par le passé, avec le mort, comme imprimé en eux de manière indélébile. Il y a en même temps un lien affectif fort et quelque chose de très physique dans la relation aux objets que les morts ont possédés : il s'agit de toucher l'objet que le défunt a touché, et plus le contact a été serré, mieux il est avéré (par exemple dans la forme que l'objet a gardée), et plus il donne l'espoir de pouvoir se prolonger et se transmettre au survivant par-delà la mort. Dans « Véra » de Villiers de l'Isle-Adam, le comte d'Athol contemple la chambre de la femme adorée aussitôt après sa mort, comme pour recenser toutes les empreintes encore visibles qui lui permettront de rétablir la relation brisée :

« Le comte regarda, autour de lui, la robe jetée, la veille, sur un fauteuil ; sur la cheminée, les bijoux, le collier de perles, l'éventail à demi fermé, les lourds flacons de parfums qu'*Elle* ne respirerait plus. Sur le lit d'ébène aux colonnes tordues, resté défait, auprès de l'oreiller où la place de la tête adorée et divine était visible encore au milieu des dentelles, il aperçut le mouchoir rougi de gouttes de sang où sa jeune âme avait battu de l'aile un instant ; le piano ouvert, supportant une mélodie inachevée à jamais ; les fleurs indiennes cueillies par elle, dans la serre, et qui se mouraient dans de vieux vases de Saxe ; et, au pied du lit, sur une fourrure noire, les petites mules de velours oriental, sur lesquelles une devise rieuse de Véra brillait, brodée en perles : *Qui verra Véra l'aimera*. Les pieds nus de la bien-aimée, y jouaient hier matin, baisés, à chaque pas, par le duvet des cygnes ! - Et là, là, dans l'ombre, la pendule, dont il avait brisé le ressort pour qu'elle ne sonnât plus d'autres heures »⁴⁰.

- 30 Dans l'inachèvement de leur activité fonctionnelle, les objets enregistrent le dernier contact et quelquefois l'exhibent : le creux de l'oreiller, les taches de sang attestent l'existence du corps maintenant disparu. Le coup d'œil du personnage sur la « chambre veuve », comme il l'appelle, ne vise pas tellement à lui faire prendre conscience de la disparition définitive de l'être aimé, qu'à donner à celle-ci une forme de visibilité⁴¹. Devient palpable cette donnée immatérielle qui pourtant occupe l'entier de l'esprit de l'endeuillé : le manque. Là, dans la forme creuse de l'oreiller, s'inscrit physiquement l'absente.
- 31 Plus question d'envisager une valeur d'usage ou marchande, il y aurait sacrilège à le faire, les objets de deuil sont classés sur une échelle très particulière, étrangers à la comptabilité et aux considérations utilitaires, qui seule envisage comme donnée significative et valorisante la plus ou moins grande proximité avec le défunt ou avec l'instant de sa mort. Un bijou de prix et une fleur fanée, situés aux deux extrêmes d'une estimation normale, prennent tous deux une valeur énorme dans la configuration affective du deuil. Comme dans le cas d'une affaire policière, la mort libère les objets de leur fonction d'usage et tend, par une sorte de mimétisme, à les figer comme elle fige les corps. S'ils ne servent pas d'indices au sens juridique du terme (car il n'y pas d'énigme), ils servent néanmoins de traces⁴², non pour démasquer, mais pour conserver, pour perpétuer.
- 32 Alors que la dimension temporelle, hors du critère pragmatique de solidité, n'entre en ligne de compte ni dans la production, ni dans l'utilisation de la plupart des objets, elle détermine pourtant une pratique usuelle qui tend à en faire des vecteurs du temps qui passe, des supports de mémoire. Le deuil n'est qu'une des postures temporelles - la plus radicale - qu'un objet peut revêtir dans la perception intime qu'une personne en a. De manière moins dramatique et moins exclusive, l'objet peut endosser simplement l'aspect d'un souvenir, trace matérielle d'une tranche de passé, opérant le lien entre deux temporalités, garantissant dans le présent l'existence de ce passé. Il sert alors à la fois de repère et de preuve ; il jalonne les errances de l'imaginaire rétrospectif, et il assure, aux yeux de celui qui exerce sa mémoire, comme aux yeux d'autrui, le caractère authentique de celle-ci. Littérairement, la fonction mémoire est le pendant de la fonction psychologique : l'objet exprime le passé du personnage et peut servir d'embrasseur à une analepse qui renseigne les lecteurs, de la même manière qu'il informe sur son caractère, ses habitudes et son milieu. Sa fonction textuelle est alors instrumentale, sauf dans certains récits qui se concentrent sur le lien temporel établi entre l'objet, le personnage et le passé évoqué pour en faire le noyau vital de l'intrigue.
- 33 On peut se référer à un petit texte de Maupassant, plutôt une réflexion qu'un récit, intitulé justement « Vieux objets », pour comprendre la nature de cette relation que la littérature exploite avec bonheur. Maupassant s'adonne ici à une poétique de l'objet, à travers la rêverie épistolaire d'une vieille femme, dans une évocation philosophique dont tout événement romanesque a été retranché. La leçon est d'autant plus éloquente que par la suite l'écrivain transformera cette réflexion générale et quasi programmatique en scène de roman, reprenant, dans *Une vie*, mot pour mot presque, mais en les narrativisant, les propos de la vieille dame, narratrice du texte. Le conte apparaît dès lors comme une sorte de canevas théorique de l'objet à fonction de mémoire. D'abord, et on a pu le vérifier dans le cas du deuil, pour se charger d'une valeur souvenir, la fonction d'usage disparaît, et ne laisse la place qu'à une relation fondée par le regard. Ce que l'objet perd en termes de charge utile, et de manipulation, il le gagne en qualité visuelle,

comme s'il augmentait son potentiel optique dès lors qu'il est arraché au circuit utilitaire. De toutes les déterminations qui contribuent initialement à définir l'objet - utilité, valeur marchande, dimension et forme, matière et couleur, degré de conservation et jusqu'à la notion de propriété - ne reste qu'une seule composante significative : l' *image optique* qu'il offre au sujet en proie à la réminiscence, propre à engendrer un autre type de perception, une *image mentale*, visualisation dans le présent d'un tableau du passé. Les objets servent de déclencheurs à ce mécanisme d'images en chaîne dont l'addition permet, selon la formule de la narratrice, de « revivre l'autrefois », dans une temporalité rêveuse, non chronologique.

- 34 Ainsi, le temps se visualise à travers les objets supports de mémoire. A partir de là, l'objet comme le sujet entrent dans une logique existentielle hors réalité, dans un espace-temps appartenant à l'imagination du souvenir, qui n'est pas le présent, n'est plus le passé, mais une superposition que l'objet concrétise. Non seulement les temporalités se lisent en palimpseste, mais les espaces se rejoignent, fusionnant leurs images : les vivants et les morts, l'ici et l'ailleurs se retrouvent dans la dimension atemporelle de l'affect. Au niveau textuel, c'est un récit que l'objet permet de structurer en se posant comme déclencheur d'une histoire de vie.
- 35 Les trois modes d'existence déviante que nous avons distingués parmi les objets littéraires du XIX^e siècle se réunissent autour d'un même phénomène de singularisation. La question mimétique est détournée ou doublée par des significations parallèles. De manière générale, ces objets réclament un statut d'unicité, à contre-courant du mouvement du siècle, comme pour affirmer littérairement la prééminence de l'individuel sur le reproductible, tout en constatant - et le caractère proliférant des descriptions d'objets dans le roman en est aussi le symptôme - un mouvement contraire d'invasion par le quelconque, la série, la marchandise, l'indistinction. Actants des intrigues dont ils sont le centre, ces objets répondent aux critères de singularité et d'insubstituabilité qui les rapprochent des œuvres d'art. Ils sont portés par l'arrière-plan descriptif dont ils se détachent et par opposition auquel ils font sens. Par ailleurs, en contrepoint aux fictions que nous avons citées, certains textes racontent l'impossible émergence d'un objet hors de la masse des choses indifférenciées ou indifférentes. Il s'agit de l'expression d'un même questionnement sur l'identité de l'objet, mais traité à rebours. Le chef-d'œuvre de Marcel, grand peintre des *Scènes de la vie de bohème* de Murger, tour à tour intitulé « Passage de la mer Rouge », « Passage du Rubicon », « Passage de la Bérésina », « Passage des Panoramas », finit non sans humour comme enseigne d'un « marchand de comestibles » nommé « Au Port de Marseille »⁴³ : devenue panneau de boutique, le tableau trouve enfin des admirateurs. L'échec dans l'effort de singularisation des objets ponctue les textes⁴⁴, comme une esquisse de subversion de la tentation inverse, bien plus spectaculaire, consistant à leur créer une identité d'œuvres ou de personnages. Simultanément à l'entreprise de recensement par le roman réaliste du trop-plein d'objets qui caractérise la société industrielle et bourgeoise du siècle, se développe ainsi une interrogation, par la mise en intrigue des objets, sur leur statut d'entités indépendantes de l'humain, créées ou fabriquées, menaçantes ou fantasmées, aliénantes ou sublimées.

NOTES

1. Joris-Karl Huysmans, *Les Soeurs Vatard*, [1876], Paris, 10/18, 1985, p. 416-417 pour les deux citations.
2. Citons *La Peau de chagrin* et *Le Cousin Pons* de Balzac, « Le pied de momie » de Gautier, « Le Fuenzès » et « Le Violon de faïence » de Champfleury, « La chevelure » de Maupassant, « Le portrait » de Gogol. Dans un esprit similaire on peut encore citer, au XX^e siècle, le récit de Seignolle, « Le bahut noir ». Sans oublier, *L'Amour fou* qui, finalement, boucle la série en théorisant les enjeux de la scène.
3. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, [1835], Paris, Flammarion (GF), 1966, p. 30.
4. On peut se référer aux travaux de Philippe Hamon sur la description : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981. Repris sous le titre *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993. Et *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991.
5. Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 53.
6. Alain Robbe-Grillet, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », op. cit., p. 124.
7. Voir Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie », op. cit.
8. Roland Barthes, « Littérature objective », [1954], in *Essais critiques*, Paris, Seuil (coll. Points), 1981, p. 30.
9. Guy de Maupassant, « Qui sait ? », [1890], in *Contes et nouvelles*, t. II, Paris, Gallimard (coll. La Pléiade), p. 1226.
10. *Ibid.*, p. 1229-1230.
11. Pensons à des textes comme « La Vénus d'Ille » de Mérimée, aux deux nouvelles jumelles de Maupassant, « La main » et « La main d'écorché », et à un grand nombre de textes fantastiques, mais aussi à la scène finale de *La Bête humaine*, à *Bruges-la-Morte* de Rodenbach, etc.
12. Alain Robbe-Grillet, « Nouveau roman, homme nouveau », op. cit., p. 119.
13. Laurent Lepaludier, *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 13.
14. Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, [1847], Paris, Gallimard, (coll. Folio), p. 364. Je souligne.
15. Claude Duchet, « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », *Europe*, sept.-nov. 1969, repris dans *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, (coll. Points), 1983, p. 11.
16. Roger Navarri, *Avant-propos à Écritures de l'objet*, coll. Modernités, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 7.
17. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, t. II, 1866-1886, Paris, Robert Laffont (coll. Bouquins), p. 64.
18. Théophile Gautier, « Le pied de momie », [1840], *Récits fantastiques*, éd. Marc Eigeldinger, Paris, GF, 1981, p. 183.
19. *Idem.*
20. *Ibid.*, p. 18.
21. *Ibid.*, p. 26.
22. L'attente est si forte qu'elle transcende les frontières du genre : on guette le phénomène dans des textes qui n'appartiennent pas à la littérature fantastique. Parfois les auteurs en jouent pour déjouer le lecteur (pensons seulement au *Château des Carpathes*). Dans un texte décadent comme *Bruges-la-Morte*, qui tourne aussi autour d'une chevelure de femme, celle-ci semble constamment menacée de résurrection et la tentation fantastique traverse le texte de part en part comme un arrière-plan intertextuel inévitable.
23. Octave Mirbeau, « L'étrange relique », [1890], in *Contes drôles*, Paris, Séguier, 1995.

24. Jules Janin, « Vendue en détail », [1832], in *Contes fantastiques et contes littéraires*, éd. Jean Decottignies, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 181-195.
25. On peut encore citer « Arria Marcella », « La Chevelure », « La main » et « La main d'écorché » de Maupassant...
26. Guy de Maupassant, « La Chevelure », [1884], in *Contes et nouvelles*, t. II, Paris, Gallimard (coll. La Pléiade), p. 113.
27. Théophile Gautier, Préface à *Mademoiselle de Maupin*, [1835], éd. Alain Buisine, Paris, Livre de Poche classique, 1994, p. 64.
28. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, [1981], Paris, Seuil, 1989 pour l'édition française.
29. Nathalie Heinich, « Avant-propos », *OEuvre ou objet ? Sociologie de l'art*, n°6, 1993, p. 6.
30. Nathalie Heinich, « Les objets-personnes », in *ibid.*, p. 30.
31. *Idem.*, p. 45.
32. *Idem.*, p. 49.
33. Arthur Danto, *op. cit.*, p. 174.
34. Des textes comme « Le chef-d'oeuvre inconnu » de Balzac, Manette Salomon des frères Goncourt, *L'OEuvre de Zola*, « Le portrait ovale » de Poe, *La Femme pauvre* de Bloy...
35. Emile Zola, *Travail*, [1901], Genève, Cercle du Bibliophile, 1969, p. 277-280. Je souligne.
36. *Ibid.*, p. 127.
37. J'emprunte ce terme à Alain Roger (*Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997), qui l'utilise dans sa théorie du paysage pour expliquer le phénomène de transformation d'un territoire indéterminé en paysage au travers d'une perception de type esthétique.
38. Guy de Maupassant, « Vieux objets », [1882], *Contes et nouvelles*, t. 1, Paris, Gallimard (La Pléiade), p. 400.
39. Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, Gallimard (coll. Idées), 1976, p. 150.
40. Villiers de L'Isle-Adam, « Véra », [1874], in *Contes cruels*, Paris, Garnier, 1980, p. 17.
41. Voir article de Pierre Férida, « La relique et le travail du deuil », *Nouvelle Revue de psychanalyse, Objets du fétichisme*, no 2, 1970.
42. Parmi les objets qui par essence fonctionnent sur le modèle de l'empreinte, les photographies auront une longue carrière dans l'histoire du deuil et de ses résolutions. Le XIX^e siècle, qui s'empare de la photographie aussitôt après son invention avec l'illusion de résoudre toutes sortes d'inquiétudes liées au temps qui passe, pratique aussi (il fallait s'y attendre) la photographie sur lit de mort, sur le modèle des anciens masques mortuaires. La photographie permet de rendre systématique et incontestable la démarche un peu incertaine de sauvegarde matérielle de traces laissées par le mort. Si l'objet-relique, qui, malgré un rapport de métonymie ou même de synecdoque avec le référent disparu (il y a un lien causal ou d'appartenance entre l'objet et le mort), garde toujours dans son choix un caractère subjectif et arbitraire, la photographie en revanche, justifiée par son double statut sémiologique, apparaît comme un souvenir objectif, et donc potentiellement communicable. D'ailleurs, au cours du XIX^e siècle, la pratique non seulement se généralise au niveau privé, mais elle comporte en outre un avatar public : se répand l'habitude d'incruster, sur les pierres tombales, une photographie de la personne décédée, avec l'improbable espoir de faire partager au quidam de passage dans le cimetière, et pourquoi pas par-delà les générations, l'évidence du souvenir. Or, si le sentiment intime du deuil demeure intransmissible, une certaine diffuse mélancolie se communique néanmoins à travers ces vignettes tombales.
43. Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, [1851], Chapitre XVI « Le Passage de la mer Rouge », Paris, Gallimard (coll Folio), 1988, p. 244-253.
44. Pensons entre autres à Eugénie Grandet, dont l'amour inutile et une vie gaspillée à attendre sont signifiés par l'attachement que la jeune femme porte au coffret que lui a laissé en garde son cousin : « Chère Eugénie, vous en serez dépositaire. Jamais ami n'aura confié quelque chose de plus sacré à son ami ». Coffret que, des années plus tard, il se contentera négligemment de

recupérer par la diligence : « Par la diligence ! dit Eugénie. Une chose pour laquelle j'aurais donné mille fois ma vie ! » (Balzac, Eugénie Grandet, [1833], Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 114-115 et 169.) La même tension apparaît dans la scène du jury au chapitre X de L'Œuvre de Zola, qui présente le travail d'évaluation des toiles - objets uniques par excellence - comme une corvée à la chaîne devant « un interminable rang de grands tableaux posés à terre » ou « rangés par dix ou douze le long d'une sorte de tréteau » (Zola, L'Œuvre, [1886], Paris, Garnier-Flammarion, 1974, p. 334-335.)

RÉSUMÉS

Par son introduction symptomatique dans la littérature du XIX^e siècle, l'objet remplit une fonction à la fois structurante et symbolique de référent. Il lui incombe non seulement de remplir un contrat vis-à-vis du réel que le roman se doit désormais d'enregistrer, mais également de permettre aux constituants d'un roman (personnages, lieux, faits...) de faire système. En effet, le Nouveau Roman critique et radicalise la fonction (idéologique) de l'objet. En autonomisant ce dernier, il permet de mieux cerner le problème. La présence complexe des objets à la fois dans les textes et dans la théorie narrative, gagne à être envisagée depuis des lieux autres, où l'objet se met en scène, telles les expositions universelles. En tant qu'opérateur actantiel de relations, l'objet permet aussi à des temporalités différentes de se tisser. En distinguant les trois modes d'existence déviants de l'objet - les hybrides, les objets-temps et les objets-œuvres - au XIX^e siècle, on en vient à trouver derrière lui l'inconscient du roman.

INDEX

Index géographique : France

Index chronologique : XIX^e siècle

Mots-clés : chose, homme, mémoire, objet littéraire, réel, roman

Thèmes : littérature

AUTEUR

MARTA CARAION

Marta Caraion est maître d'enseignement et de recherche (Université de Lausanne), et auteur de Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle, Droz, 2003. Elle s'intéresse aux relations entre littérature, sciences et industrie (« Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques » : littérature, sciences et industrie en 1855, à paraître prochainement chez Droz), et prépare actuellement une étude sur les objets dans la littérature française du XIX^e siècle.

marta.caraion@unil.ch