

Cahiers

Edmond & Jules de Goncourt



Les Goncourt et la mode

N° 25 2019

Les Goncourt : objets et paradoxes d'une idéologie de la mode

As-tu pensé à ceux qui viendront maintenant dormir dans notre lit ? Qu'ils se douteront peu [de] ce qu'il a vu ! Ce serait une belle chose à écrire que l'histoire d'un lit ! Il y a ainsi dans chaque objet banal de merveilleuses histoires. Chaque pavé de la rue a peut-être son sublime¹.

Sans se douter qu'un certain pavé de l'hôtel de Guermantes donnera à sa proposition une valeur prémonitoire, Flaubert formule ici, dans une lettre à Louise Colet, un principe fondamental qui, en 1846, est déjà dans l'air du temps et au cœur des pratiques littéraires : les objets sont riches d'un inépuisable potentiel narratif. Trente-cinq ans plus tard, en préambule à *La Maison d'un artiste*, Edmond de Goncourt fait la même proposition qu'il accompagne du livre que l'on sait, une promenade ou visite guidée à travers une maison, sa maison, qui se confond avec sa collection, maison instituée aussi en principe structurant du livre :

En ce temps où les choses, dont le poète latin a signalé la mélancolique vie latente, sont associées si largement par la description littéraire moderne à l'Histoire de l'Humanité, pourquoi n'écrirait-on pas les mémoires des choses, au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme² ?

Cette idée selon laquelle les choses sont porteuses de récits traverse la littérature du XIX^e siècle et trouve à s'ancrer dans des fictions appartenant à des registres et des mouvements de pensée différents. Sa simplicité a une sorte de caractère d'évidence : les objets ont des trajectoires d'existence et même des destins propres ; ils racontent et signifient – fonctionnent comme signes – pour

1. Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 21-22 août 1846, dans *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, 1980, p. 306-307.

2. Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Préface, t. 1, Paris, Charpentier, 1881, n. p.

donner à comprendre des vies humaines ; pour l'écrivain, ce sont des documents et des supports confortables à histoires.

Formulée ainsi par Flaubert et par Goncourt et exploitée dans nombre de nouvelles et de romans, l'idée apparaît aussi comme une sorte de postulat théorique qui problématise de manière forte la question de l'identité de l'objet en tant que sujet potentiel, ou du moins en relation déterminante (et pas seulement illustrative) avec un sujet : il s'agit alors de penser l'objet à la fois comme un actant à part entière et comme un moteur narratif. Un siècle plus tard, en 1986, l'anthropologue Igor Kopytoff forge la notion de biographie culturelle d'objets¹ qui théorise ce principe que la littérature du XIX^e siècle a depuis longtemps consacré.

Pourtant, poser le problème ainsi induit en erreur. Parce que les récits d'objets que les écrivains racontent sont orientés, destinés à une démonstration. N'importe quelle biographie d'objet ne fait pas une biographie littéraire d'objet. D'abord, on peut rappeler – également pour s'y référer comme à un texte fondateur – la thèse de Claude Duchet, dans son article « Romans et objets : l'exemple de *Madame Bovary* ». Partant du constat que le « romancier est un parleur d'objets² », il se propose de saisir ce transfert des objets tels qu'ils se structurent et signifient dans la réalité vers le dispositif de signification romanesque :

Venus du monde au roman, les objets changent d'espace et de structure : beaucoup plus fortement organisés ici que là en ensembles pertinents, en séries créatrices de leur propre sens, d'une cohérence spécifique, qui s'intègrent au système de l'œuvre (à sa poétique). [...] Ce qui rend nécessaire une esthétique des objets de roman³.

Le déplacement des objets du réel à la fiction, dans l'analyse de Claude Duchet, s'articule autour d'une double question de structure et d'esthétique, que le critique s'attache à décrire. Dans le prolongement de sa réflexion visant à comprendre comment s'élabore une poétique de l'objet, mon angle de recherche consiste à observer, dans le traitement des objets par la littérature et selon une

1. L'article fera date, devenant un des classiques des *material studies* : Igor Kopytoff, « The cultural biography of things : commoditization as process », dans *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Arjun Appadurai (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

2. Claude Duchet, « Romans et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », [1969], dans *Travail de Flaubert*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, coll. « Points », 1983, p. 11.

3. *Ibid.*, p. 12.

perspective plus contextuelle, la construction d'un discours idéologique (avec, de la part de nombre d'écrivains du XIX^e siècle, une dimension de revendication militante). En choisissant ses objets inscripteurs de récits, la littérature de fiction élabore un discours d'idées sur la culture matérielle en tant que celle-ci canalise les valeurs d'une société ; ce sont ces valeurs que la littérature interroge et qu'elle tente d'infléchir ou de détourner.

Par ailleurs en se positionnant de la sorte, la littérature pose aussi les prémisses d'un discours théorique sur les objets : les représentations de la culture matérielle qu'elle fabrique ont une fonction de théorisation. Avant les sciences sociales et la philosophie, la littérature pense les modes d'existence des objets, leurs processus de symbolisation et leur statut sémiologique. Elle exprime aussi, en le présentant comme un problème à résoudre, le bouleversement, dans les sociétés modernes, de la relation sujet-objet. De sorte que l'on peut lire certains textes littéraires du XIX^e siècle en précurseurs des travaux de chercheurs en sciences humaines de la seconde moitié du XX^e siècle : ainsi, les deux livres essentiels de Baudrillard (*Le Système des objets* et *La Société de consommation*¹), les études sur le quotidien d'Henri Lefebvre² et, plus tard, celles de Michel de Certeau³, les recherches des sociologues et anthropologues des *material studies*⁴ (discipline qui émerge avec force dans les années 1980), le programme philosophique de François Dagognet⁵, ou même les théories de Bruno Latour⁶ questionnant les fondements de la modernité, dont les hypothèses se trouvent toutes en germe et parfois conceptuellement explicitées dans les fictions littéraires antérieures. S'il est nécessaire ici, dans le cadre d'un questionnement sur

1. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968 ; et *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970.

2. Henri Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, coll. « Idées », 1968 ; *Critique de la vie quotidienne*, t. I, Paris, Grasset, 1947 ; t. II et III, Paris, L'Arche, 1961 et 1981.

3. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*. 1. *Arts de faire* ; et 2. *Habiter, cuisiner*, Paris, [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990 et 1994.

4. Entre d'innombrables travaux citons : David Miller, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Basil Blackwell, 1987 ; *The Comfort of Things*, Cambridge, Polity Press, 2008 ; et *Materiality*, Daniel Miller (dir.), Durham and London, Duke University Press, 2005 ; *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, Fred R. Myers (dir.), Santa Fe, School of America Research Press, 2001 ; Jean-Pierre Warnier, *Construire la culture matérielle. L'homme qui pensait avec ses doigts*, Paris, PUF, 1999.

5. François Dagognet, *Rematierialiser. Matières et matérialismes*, Paris, Vrin, 1985 ; *Éloge de l'objet : pour une philosophie de la marchandise*, Paris, Vrin, 1989.

6. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991 ; Antoine Hennion et Bruno Latour, « Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme », *Sociologie de l'art, Œuvre ou objet*, n° 6, 1993.

les frères Goncourt et la mode, de mentionner cette étrange mise en œuvre d'une pensée théorique de l'objet dans la fiction du XIX^e siècle, bien avant sa concrétisation conceptuelle dans des textes de réflexion non littéraires, c'est pour souligner l'importance du point précédemment soulevé et qui occupera mon propos, soit le fait que parler des objets en littérature au XIX^e siècle c'est se positionner dans un cadre idéologique et théorique fort, produire des idées qui auront vocation à essaimer.

Mais revenons au point de départ de notre réflexion. La translation du monde matériel vers sa représentation littéraire n'est pas une opération neutre. Bien sûr, cela tient aux processus de sémantisation et de symbolisation intrinsèques au geste littéraire, mais, s'agissant des objets et de ce qu'on peut appeler de manière simpliste et un peu anachronique la société de consommation, il faut ajouter le fait que ces processus sont au service d'une idéologie et même d'une morale. Ma réflexion sur la mode se donne ce postulat comme point de départ.

Les objets littéraires : un enjeu idéologique

En 1867, dans leur *Journal*, les Goncourt commentent l'Exposition universelle qui, autant que la précédente, en 1855, attise les polémiques et polarise les opinions : « 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 Matière¹. » Sans entrer dans le débat très nourri sur la concurrence et les changements de prérogatives entre l'objet industriel et l'objet d'art, relevons ici un positionnement idéologique assertif motivé par une vision de l'art bien identifiable, et soulignons le lien entre l'un et l'autre, au bénéfice de ce que l'on peut appeler une idéologie esthétique. La formule « Fédération de la Matière », pour explicite qu'elle soit, résume toute la difficulté de l'écrivain – et c'est un trait dont on peut suivre la piste à travers le siècle dans des textes d'inspiration, de registres et de genres très différents – à penser les objets, ici les objets industriels, hors de l'opposition culturellement structurante (et surtout extrêmement valorisante pour la littérature) de l'esprit et de la matière, et donc hors d'une morale antimatérialiste plus ou moins explicite. La tension est renforcée – et je prends cette citation comme un échantillon repré-

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t. II, 16 janvier 1867, Robert Ricatte (éd.), Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 64.

sentatif d'un tropisme généralisé – par une polarisation de deux séries de valeurs, d'entités à connotations contrastées qui, rapidement posée, range du côté de la Matière le mauvais goût, la bourgeoisie, l'industrie, l'argent, la production sérielle, le reproductible, le toc, la laideur, la vulgarité, et ainsi de suite, contre tout l'ensemble de valeurs appartenant aux déterminations nobles, propres aux domaines de l'Art et de l'artiste.

Or, ce schéma de pensée bipolaire, allant de pair avec un front radical de refus à l'égard d'une culture matérielle en expansion, qui s'exprime comme un *ethos* littéraire digne, est, de fait, une posture intenable. La société de la prolifération matérielle, dont la mode constitue une partie essentielle, n'est pas que répudiable et condamnable : d'abord parce cette société bouillonne et que l'écrivain s'intéresse intellectuellement au phénomène ; et plus encore parce qu'elle séduit, suscite une immense fascination dont le fond est, on le sent bien, idéologiquement très embarrassant, car incompatible avec la *doxa* de l'art pur. L'exubérance de ce monde en hypertrophie matérielle possède des ressources créatrices qui ont leur propre mode d'expression et qui procurent un sentiment proche de l'émotion esthétique (ce que Zola saisit avec beaucoup de lucidité dans *Au Bonheur des dames*). La réception de nature esthétique des objets du capitalisme naissant lors des Expositions Universelles, par une presse et un public qui ont déplacé sur les machines leur sentiment artistique, a posé un problème majeur à bon nombre d'écrivains en raison de l'ébranlement de la dichotomie fondatrice, esprit et matière, art et industrie se trouvant brutalement confondus.

La littérature doit dès lors résoudre ce problème moral : convertir sa réprobation en un système de culture matérielle compatible avec ses valeurs. Là réside tout le paradoxe de la modernité, terme qui désigne à la fois les normes de fonctionnement d'une société de progrès technologico-industriel et une esthétique de compromis ou de conciliation du Beau avec le présent. Pour opérer cette synthèse, les objets subissent un processus d'assimilation littéraire, mouvement d'incorporation par la littérature de leur altérité, effectué par l'effacement de leur nature sérielle, vulgaire au bénéfice d'une forme insistante de singularisation. On comprend pourquoi la mode – par définition à la fois sérielle et singularisante – est au centre de ces ajustements et peut, littérairement, exprimer le paradoxe auquel les écrivains sont confrontés. L'œuvre des Goncourt (qui n'ont pas pour les objets qu'une attention littéraire) se présente comme un excellent terrain d'observation de ces stratégies de singularisation.

Parallèlement aux procédés divers de symbolisation et de déploiement auto-réflexif, les mécanismes de singularisation des objets sont, pour aller vite, de

deux sortes. L'inscription mémorielle, ou insertion d'un facteur temps dans l'existence d'un objet, constitue un premier mode de singularisation. L'objet est retiré du circuit des usages fonctionnels pour se charger d'une fonction de souvenir (et, à un degré d'intensité accru, d'une fonction de relique) et devenir le réceptacle d'un récit tourné vers le passé. En focalisant le récit sur le pouvoir de rétrospection d'un objet, on exploite son potentiel narratif (prenant alors à la lettre l'idée de raconter des « mémoires d'objets »). Ce n'est pas un hasard si la fiction affectionne les objets de collection, les magasins d'antiquaires, les reliques, les chambres reliquaires, les espaces intimes et mélancoliques.

La seconde façon de singulariser un objet consiste à l'ériger en objet esthétique. Il s'agit de le construire textuellement comme une œuvre d'art, c'est-à-dire, même s'il n'en est pas une, de le surdéterminer par l'ensemble des traits caractéristiques de l'art : imagination, création inspirée (et non fabrication), authenticité, unicité (et non série), contemplation ou admiration (et non utilisation). Ainsi, non seulement la littérature affectionne les tableaux, sculptures et autres artefacts raffinés, mais elle se plaît, par une distorsion stratégique, à déterminer des objets ostensiblement non artistiques – à l'instar de certaines machines dans le roman de la seconde moitié du siècle – comme des objets d'art (par leur genèse, leur usage ou leur mode de réception).

Il ne sera ici question que des mécanismes de singularisation par transmutation esthétique, en rapport à la mode. Mais il faut garder à l'esprit que, dans l'œuvre des Goncourt, les deux modes de singularisation des objets coexistent et qu'ils sont étroitement liés ; la vision de l'Histoire¹ développée par les deux frères, essentielle à leur conception de la littérature, en résulte : la notion de « document intime » est à penser dans cette perspective ; de même que la question centrale de la collection, comme pratique et comme trait de style, qui articule singularisation mémorielle et esthétique². Mais, alors que dans la démarche collectionneuse, la relation à l'objet est simple, le pacte mémoriel, esthétique et singularisant est clair et univoque, la mode fonde un rapport aux objets bien

1. Voir notamment les deux volumes collectifs consacrés à la question : *Les Goncourt historiens*, Éléonore Reverzy et Nicolas Bourguignon (dir.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2017 ; et *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°12, *Les Goncourt historiens*, 2005 (notamment l'article de Jean-Louis Cabanès, et « Les Goncourt amateurs d'histoire ») ; de Jean-Louis Cabanès également, « Le Journal des Goncourt : du document intime au document d'art », *Revue des Sciences humaines*, n° 259, *Les Frères Goncourt*, 2000.

2. Je renvoie ici aux travaux de Dominique Pety ; outre de nombreux articles : *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003 ; *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010.

plus problématique. Lorsqu'il s'agit d'historiciser les modes anciennes déjà décantées (ce que les Goncourt font par exemple dans *La Femme au XVIII^e siècle*), pour les esthétiser ou en souligner la part mélancolique et rêveuse, la démarche semble légitime. La même opération, sur la mode du temps présent (on dirait aujourd'hui de l'extrême contemporain) est frappée du soupçon d'illégitimité culturelle, surmontée seulement par la mise en place d'un subtil mécanisme narratif et argumentatif de décantation.

La mode : de la vulgarité à l'artialisation

Je propose d'observer les modalités de cette décantation dans trois romans – *Renée Mauperin*, *Manette Salomon* et *Chérie*¹ – en examinant, en survol très rapide, l'agencement des différents registres de valeurs que le discours sur la mode cristallise, de manière à montrer : 1° la mise en place et la coexistence des deux séries de valeurs antithétiques détaillées plus haut ; 2° à partir de là, l'élaboration d'un mécanisme de singularisation du phénomène de la mode, qui équivaut au transfert d'un registre de valeurs vers l'autre ; 3° sa réalisation par esthétisation ou artialisation², à comprendre comme un coup de force idéologique de récupération légitimante de la mode par la littérature. Le détail de ce montage permet de dégager les paramètres essentiels de cette transformation que j'ai désignée comme un mouvement de singularisation des objets, mais que l'on peut aussi considérer comme une démarche de *distinction* (terme important et polysémique dont la récurrence, en relation à la mode, est insistante). À ce titre, les trois romans seront lus comme une seule unité de construction d'un discours sur la mode investi par littérature à son avantage.

En un premier temps argumentatif, la face obscure de la mode est déployée en une constellation de valeurs négatives porteuses d'une idéologie anti-bourgeoise. Dans *Renée Mauperin* (1864), l'un des prétendants de Renée, repoussé par la jeune femme, permet de poser en quelques traits une sociologie

1. Edmond et Jules de Goncourt, *Renée Mauperin*, [1864], éd. Nadine Satiat, Paris, GF-Flammarion, 1990 ; *Manette Salomon*, [1867], éd. Stéphanie Champeau, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1996 ; *Chérie*, [1884], éd. Dominique Pety, dans *Œuvres narratives complètes*, t. XII, Paris, Classiques Garnier, 2018. Les citations sont référencées en renvoi à ces éditions, avec les abréviations, respectivement, RM, MS et C suivies des numéros de page entre parenthèses.

2. Le terme est emprunté à Alain Roger (*Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997) qui l'utilise, dans le cadre d'une théorie du paysage envisagé comme phénomène culturel, pour désigner l'avènement d'un regard de type esthétique, pictural, sur une nature jusque-là indéterminée. L'« artialisation » serait dès lors cette transformation, par le regard, d'un élément du réel, indéterminé esthétiquement, en objet esthétique.

péjorative de la mode bourgeoise : « Cet homme-là, mais c'est la distinction commune, la distinction faite avec la vulgarité de toutes les élégances ! C'est une affiche de modes, c'est un mannequin de tailleur, au physique comme au moral ! » (RM 80) Quelques pages plus loin, pour servir la description du frère de Renée, Henri, jeune oisif parvenu, entretenu par sa mère qui « était le type de ces mères de la bourgeoisie moderne » (RM 85), l'addiction à la mode apparaît comme une condamnation morale du personnage, tant y est soulignée la rencontre indigne de la futilité et de l'argent :

Le collègue avait des chambres pour les élèves : elle lui meubla la sienne comme une chambre d'homme. Il eut à douze ans une toilette-commode en palissandre. [...] Oubliant les fournisseurs dont elle payait les notes, elle était émerveillée de la façon dont son fils s'habillait, se coiffait, se chaussait. Il y avait dans le goût de ce qu'il aimait, dans le luxe de ses habitudes, dans son air, dans sa vie, une élégance devant laquelle elle s'inclinait avec étonnement et ravissement comme si elle n'en était pas la source caissière. (RM 86-87)

La caractérisation du personnage, plus loin dans le roman, parachève une configuration sémantique de valeurs et de contre-valeurs qui, en filiation directe de la Préface à *Mademoiselle de Maupin*, oppose l'utile à l'art, la mode appartenant, implicitement, si on se donne la peine de retracer le cheminement argumentatif des deux citations, au monde blâmable (en régime d'évaluation littéraire) de l'utile. S'esquisse alors une dichotomie qui semble irrémédiable :

C'était un esprit pratique. Il professait le culte de l'utile, des vérités mathématiques, des religions positives et des sciences exactes. Il avait de la compassion pour l'art, et soutenait qu'on n'avait jamais mieux fait que maintenant des meubles de Boule. L'économie politique, cette science qui mène à tout, lui étant apparue en entrant dans le monde comme une vocation et comme une carrière, il s'était fait résolument économiste. (RM 104)

Dans *Manette Salomon*, trois ans plus tard, ce dispositif se précise et, surtout, s'organise en un système complet qui, face à la mode ou contre la mode, va positionner l'art. La philosophie de l'existence d'artiste développée par les frères Goncourt et attribuée aux conceptions du protagoniste, le peintre Coriolis, propose une axiologie claire. Réticent à s'encombrer d'une femme, alors que Manette n'est pas encore apparue dans le roman pour bouleverser sa vision de la vie créative, le peintre expose un système en oppositions simples :

Le travail de l'art, la poursuite de l'invention, l'incubation silencieuse de l'œuvre, la concentration de l'effort lui paraissaient impossibles avec la vie conjugale [...].

Il avait encore sur la femme, l'épouse, l'idée que c'était par elle que se glissaient, chez tant d'artistes, les faiblesses, les complaisances pour la mode, les accommodements avec le gain et le commerce, les reniements d'aspirations, le triste courage de désertier, le désintéressement de leur vocation pour descendre à la production industrielle hâtée et bâclée, à l'argent que tant de mères de famille font gagner à la honte et à la sueur d'un talent. Et au bout du mariage, il y avait encore la paternité qui, pour lui, nuisait à l'artiste, le détournait de la production spirituelle, l'attachait à une création d'ordre inférieur, l'abaissait à l'orgueil bourgeois d'une propriété charnelle. (MS 226-227)

Pilier matérialiste, la mode est l'un des chaînons de la série haïssable que l'on connaît : le bourgeois / l'industrie / la vulgarité / le commerce / l'argent / la propriété / la vanité / l'utilité ; de l'autre côté de l'échelle des valeurs, du côté des supériorités spirituelles : l'art et l'artiste / l'œuvre / l'inspiration / la création / la vocation / le désintéressement. Quelques centaines de pages plus loin, Coriolis, englué dans la médiocrité asséchante de son ménage, pris au piège trivial qu'il savait devoir éviter, accuse Manette : « Savez-vous ce que vous avez fait de moi ? Un homme de métier, un faiseur de peinture au jour le jour, le domestique de la mode, des marchands, du public !... un misérable !... » (MS 514). Il est question ici non de mode vestimentaire, mais de mode artistique, soit de l'assujettissement de l'artiste aux plats désirs du public (de goût présumé médiocre), de la production en série d'œuvres de divertissement transportées de la sorte du domaine de l'art au domaine du loisir dominé non par l'invention mais par le conformisme social.

L'ordre des valeurs ainsi posé en bipartitions claires, le coup de force consistera alors à opérer un retournement dialectique, de façon à convertir la trivialité du tout-venant moderne en œuvre d'art, soit de procéder à une assimilation de la mode à l'ensemble de valeurs au demeurant opposé, en transformant le grand spectacle de la mode en modernité. Cette opération s'effectue par un véritable travail d'extraction, dans le sens baudelairien explicité dans *Le Peintre de la vie moderne* : « il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit¹ ». Ce geste d'orpailleur est constitutif de la façon dont la littérature modélise la mode.

1. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », [1863], *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 694-695.

La conversion axiologique implique le passage d'une évaluation morale et critique du phénomène de la mode en une évaluation purement visuelle, optique, qui n'apprécie que la dimension plastique de l'objet. Dans *Renée Mauperin*, ce sont les deux personnages d'Henri et de Renée qui se répartissent, pour le premier le poids du jugement moral, pour la seconde l'évaluation esthétique, celle-ci s'exprimant textuellement – ce qui fortifie le projet, mais on ne s'y arrêtera pas – comme *ekphrasis* :

Une mise délicieuse, de petits chapeaux adorables, des gants à ganter des mains de poupée, un corsage coupé par un artiste, la toilette des mille riens qui la font valoir, les jolies attitudes, le piquant du maintien, la fantaisie du geste, le caprice du corps et du mouvement, le *frou-frou*, ce bruit de soie de l'élégance, elle avait tout ce dont la Parisienne fait son charme [...]. (RM 159)

Renée avait une robe de tulle blanc garnie de sept petits volants et toute parsemée çà et là de feuilles de lierre et de petites baies rouges, qui se répétaient sur son corsage à la vierge et sur les bouillons de tulle de ses manches. Un long feuillage de lierre fleuri des mêmes petites graines rouges s'enroulait autour de sa natte et venait mourir sur ses épaules en deux vertes traînées. (RM 194)

Le plaisir des yeux, pur moment de jouissance optique, advient aussi à la condition d'un changement de perception du vecteur temps (« le transitoire, le fugitif » de Baudelaire), qui est certes une sublimation de l'instant, mais qui permet aussi – dans le mouvement de transformation idéologique que j'essaie de décrire – de dégager la mode des pesanteurs bourgeoises. La fantaisie, le caprice, cette esthétique de l'instant moderne doublée, paradoxalement, d'un effet de généralisation typologique (« tout ce dont la Parisienne fait son charme ») caractéristique de la démarche des Goncourt, sont développés de manière plus frontale et en quelque sorte théorisés dans *Manette Salomon*. Coriolis peint la plage de Trouville et le tableau est l'occasion d'un épisode de pédagogie de la modernité. Le processus s'opère doublement, le travail du personnage – authentique peintre de la vie moderne – donnant à lire en abyme (et sans entrer dans le détail) celui de l'écrivain. L'idée maîtresse, juste suggérée dans *Renée Mauperin*, s'affirme ici comme une méthode créative de saisie de la couleur du temps, de l'harmonie de l'instant parfait du caprice, de la fantaisie – on retrouve les termes soulignés plus haut dans *Renée Mauperin*, qui sont désormais les mots-clés d'une méthode. On découvre en un premier temps l'esquisse du tableau :

1. *Ibid.*, p. 695.

Le pinceau du peintre y avait fait éclater, comme avec des touches de joie, la fantaisie et le caprice des élégances nouvelles de ces dernières années, cette Mode, prise à toutes les modes, qui semble mettre au bord de l'infini un air de bal masqué dans un coin de Longchamp. Tout se mêlait, se heurtait, les lainages bariolés des Pyrénées, les saute-en-barque aux caracos, les mantelets de dentelle noire à des vestes de jockey, les transparents de mousseline aux vareuses coquelicot, les jupes de gaze de Chambéry aux paletots de cachemire agrémentés de soies du Tibet. Çà et là, s'apercevait quelque joli détail [...]. (MS 438)

Puis, le tableau achevé permet l'explication méthodologique :

Coriolis avait fini son tableau de la plage de Trouville. Le peintre n'avait pas voulu seulement y montrer des costumes : il avait eu l'ambition d'y peindre la femme du monde telle qu'elle s'exhibe au bord de la mer, avec le piquant de sa tournure, la vive expression de sa coquetterie, l'osé de son costume, le négligé de sa robe et de sa grâce, l'espèce de déshabillé de toute sa personne. Il avait voulu fixer là, dans ce cadre d'un pays de la mode, la physionomie de la Parisienne, le type féminin du temps actuel [...]. (MS 442)

Entre l'esquisse et le tableau, le travail d'extraction est devenu un travail d'abstraction. L'aptitude à produire une typologie – de l'instantané du détail particularisant émerge ainsi le « pays de la mode, la physionomie de la Parisienne, le type féminin du temps actuel » –, comme si la condition du regard sociologique était la médiation esthétique.

Pour boucler la démonstration, l'étape ultime de l'artialisation de la mode consistera à instituer, sous certaines conditions, le créateur de mode et, avec lui, la femme capable d'habiter un habit pour en faire un tableau, en artistes du monde contemporain. Le mouvement, à peine effleuré dans *Manette Salomon*, s'affirme comme programme dans *Chérie* (1884). On se souvient peut-être que, dans *Manette Salomon*, la mère d'Anatole :

avait eu l'intelligence de se faire une position dans une spécialité de la mode presque créée par elle. Entrepreneuse de broderie pour la haute confection, elle avait eu l'imagination de ces nouveautés bizarres qui charmèrent le goût de la Restauration et des premières années du règne de Louis-Philippe : les ridicules à pendants d'acier, les manchons à velours noir avec broderie en soie jaune représentant des kiosques, les boas pour l'exportation, roses, brodés d'argent et recouverts de tulle noir. Au milieu de cela, elle avait eu aussi l'invention des toilettes de féerie : c'est elle qui avait introduit la *lame* dans les robes de bal, édité les

premières robes à *étrincelles*, étonné les bals citoyens des Tuileries avec ces jupes et ces corsages où scintillaient des élytres d'insectes des Antilles. À ce métier de trouveuse d'idées et de dessins, elle gagnait huit à dix mille francs par an. (MS 95-96)

La superposition du vocabulaire spécifique de la création artistique sur la fabrication de l'article de mode donne le ton d'une intentionnalité argumentative forte qui va se nouer avec *Chérie* dans la double caractérisation du couturier Gentillat et de Chérie elle-même. L'entrée chez l'artiste textile est à dessein déceptive :

Un plafond noirci par la fumée du gaz, des boiseries en imitation d'ébène et aux filets d'or, des verdure du vert le plus triste et comme choisi exprès pour faire ressortir la fraîche gaieté des satins et des corsages : telle était la décoration du salon où se dressait, sur la cheminée, une garniture monumentale composée d'une statuette de Diane et de deux lampes artistiques coulées dans un métal blanc ayant l'éclat aveuglant de ce mur de couverts en alfenide exposés boulevard Montmartre. Entre ces tapisseries passées et vieillottes, parmi ces objets d'un art industriel au froid argentement des choses de pompes funèbres, dans ce milieu terne, éteint, atone, de jeunes femmes lasses, aux traits fanés et fripés, des femmes ayant en quelque sorte perdu à leur métier de porte-manteau l'animation humaine, des femmes gagnées par l'automatisme du mannequin, promenaient sur leur dos mort des robes, des robes toutes vivantes et toutes lumineuses. (C 134-135)

Le couturier est introduit par la description de son intérieur, bourgeois et commun, qui impose, de manière très significative, le progressif dégageant, hors de cette indistinction sérielle du tout industriel (« ces objets d'un art industriel au froid argentement des choses de pompes funèbres ») et du toc (l'alfenide imite l'argent), de la création vestimentaire comme œuvre d'art. Le mouvement est intéressant car il insiste pour distinguer les deux états ennemis de la culture matérielle et la nécessaire transfiguration de l'un (l'abandon de la laideur industrielle avec son cortège d'attributs médiocres) dans l'autre (le goût artiste pour le chatoiement des tissus et la délicatesse des teintes).

C'est un métier de coloriste que celui du couturier. Gentillat tient du Coriolis de *Manette Salomon*, animés tous deux d'une identique sensibilité à l'harmonie des couleurs, occasion pour l'écrivain de livrer les principes d'un système esthétique. L'épisode est connu, d'autant plus qu'il fait écho à la scène

du couturier Worms dans *La Curée*¹. « En veine d'esthétiser », le couturier demande « à voir tout cela... au soleil... remuant », à la recherche de « la gamme de tons de ses toilettes » (C 134). Puis, lancé dans une réflexion sur le « jaune, la plus triomphante des couleurs, n'est-ce pas ? [...], la couleur préférée de l'Orient » (C 134), il réaffirme, après le peintre, la magie des couleurs vivantes au soleil que Coriolis chantait au chapitre XII de *Manette Salomon*. Le réseau serré de notations invitant à lire le peintre en palimpseste du couturier, n'est pas seulement la preuve d'un discours esthétique cohérent à l'échelle de l'œuvre, mais aussi l'indice d'un projet délibéré d'annexion par l'écrivain d'un territoire au demeurant étranger, la mode : non celle des aristocratiques ancêtres, mais celle que le présent produit et que le bourgeois consomme. Et si considéré la mode comme un art est une idée dans l'air du temps² qu'il s'agit de restituer, Goncourt en propose une démarche proactive ; au-delà du processus sélectif d'extraction (baudelairienne) du Beau dans les manifestations de la vie contemporaine, il entreprend une éducation du regard et une leçon pratique de mode comme un des beaux-arts : à ce titre l'épisode Gentillat est un morceau pédagogique.

Alors que Chérie lui réclame « une toilette où se lise [sa] signature » (C 135), le couturier se met, visionnaire, et « comme sous l'inspiration du dieu du goût », à imaginer un habit qui est une création d'art, tableau et sculpture à la fois. Sa conversion en artiste s'achève dans un déploiement de toute la gamme lexicale de la création inspirée, véritable *ekphrasis* faisant de l'habit une œuvre en éclo-

1. Pourtant, chez Zola, la scène est légèrement plus grinçante (la comparaison entre le couturier et Léonard de Vinci absorbé par la contemplation de la Joconde est clairement ironique) et probablement orientée, dans la logique du roman, vers une démonstration bien différente et plus critique : « Et, au bout de quelques minutes, le maître, comme pris et secoué par l'inspiration, peignait à grands traits saccadés le chef-d'œuvre qu'il venait de concevoir, s'écriait en phrases sèches : – Robe Montespan en faille cendrée... la traîne dessinant, devant, une basque arrondie... gros nœuds de satin gris la relevant sur les hanches... enfin tablier bouillonné de tulle gris perle, les bouillonnés séparés par des bandes de satin gris.

Il se recueillait encore, paraissait descendre tout au fond de son génie, et, avec une grimace triomphante de pythonisse sur son trépid, il achevait :

– Nous poserons dans les cheveux, sur cette tête riieuse, le papillon rêveur de Psyché aux ailes d'azur changeant.

Mais, d'autres fois, l'inspiration était rétive. L'illustre Worms l'appelait vainement, concentrait ses facultés en pure perte. » (*La Curée*, [1871], chap. III, éd. Philippe Bonnefis, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », p. 135-136.)

2. Comme le rappelle Dominique Pety (*Chérie, op. cit.*, n. 195, p. 181) qui cite par exemple *L'Art dans la parure et le vêtement* (1875) de Charles Blanc, historien de l'art, d'ailleurs très intéressé par les arts décoratifs et l'ameublement.

sion. Gentillat a l'œil du peintre, se met « à la distance d'où l'on regarde un tableau » (C 137), et les doigts du sculpteur : « Un travail de juxtaposition sur les rondeurs et les rentrants [du] corps, comparable à l'affinement d'un contour, laborieusement cherché par un sculpteur dans sa glaise, dont il se recule de temps en temps et à laquelle il revient » (C 138). L'analogie entre l'artisan et l'artiste se fait de plus en plus insistante au long de la scène, le vêtement changé en « petit chef d'œuvre » (C 137) : « Réussir une toilette, façonner une délicate chose ayant presque les qualités d'un objet d'art » (C 137).

Mais c'est un art collaboratif que celui de se vêtir : à l'invention du couturier répond la distinction du modèle, « une distinction faite de la perfection de chaque détail » (C 180), « un talent de bien se mettre » (C 180), « un goût de toilette tout particulier » (C 178), « la *disposition* distinguée » qui combine « l'originalité », « une imagination inventive » (C 179) propre à dégager « une sorte de spiritualité du chiffon » (C 180) qui tient, on y arrive, du « génie » (C 179).

Il est encore besoin, dans une toilette réussie, d'une séduction d'ensemble allant des bottines au chapeau, d'une distinction faite de la perfection de chaque détail, d'une netteté sans sécheresse, d'un *joli*, enfin, où il n'y a jamais rien de la figure de modes.

La toilette, un don, oui, mais aussi une science qui a ses méditations légères, ses aimables recherches, ses trouvailles, ses illuminations subites.

Au fond, la toilette pour une femme, c'est le moyen de témoigner de l'artiste qui habite en elle, – le moyen révélateur par excellence et bien supérieur au produit médiocre d'un pauvre talent d'agrément, au gribouillage d'une méchante aquarelle ; – c'est le moyen d'exposer sa grâce, sa gentillesse, sa beauté, parmi l'arrangement, le coloris, l'harmonie d'un heureux tableau ; c'est le moyen de faire de sa personne, dans les sociétés civilisées, à travers les incessants changements de modes et d'ajustements, un charmant et frêle objet d'art, toujours renouvelé, toujours nouveau. (C 180-181)

Après celui du couturier, le portrait de la femme en coloriste redouble l'intention argumentative : « Sans être du tout peintre » « avec l'œil d'un coloriste », Chérie, « ingénieuse *harmoniste* », a « la parfaite connaissance des *mues* que les couleurs subissent dans la lumière » (C 181)¹. La saturation du texte par l'analogie pourrait paraître rébarbative si elle n'était au service d'une démonstration. Au bout du processus, la mode est consacrée esthétique de la modernité.

1. Le chapitre suivant fait de Chérie la « figuration de l'élégance », restituée littérairement par une *ekphrasis*, description virtuose d'une robe XVIII^e siècle – évidemment, dira-t-on.

Le transfert de la série triviale vers une matière spiritualisée, artialisée, est achevé : rien ne subsiste, ici, de la « vulgarité » de « l'affiche de modes » (RM 80), du « culte de l'utile » (RM 104), des « complaisances pour la mode » (MS 226-227), de la bourgeoise médiocrité ; au contraire, dotée de « cette originalité de la distinction » (C 152),

[...] ce que Chérie possédait avant tout, c'était l'aristocratie de la femme, cette qualité par excellence qui demande l'assemblage de distinctions si multiples et si diverses. [...] Cette grâce souveraine n'avait toutefois rien de la grâce du passé, était toute moderne, et apparaissait en ce type parfait, comme toutes les élégances physiques féminines du XIX^e siècle. (C 152)

Une aristocratie moderne dont Goncourt fait un type et qu'il érige en esthétique. « Je me suis appliqué – écrit Edmond de Goncourt dans la Préface à *Chérie* – à rendre le joli et le distingué de mon sujet et j'ai travaillé à créer de la *réalité élégante* [...] » (C 25). Mais cette *création de la réalité élégante* est porteuse, ce que j'ai essayé de montrer, d'une idéologie, d'un postulat autoritaire prescriptif de relations entre l'art et le réel, argumentativement porté par une poétique de l'objet, qui est une poétique militante.

Par-delà un plaidoyer pour l'art d'apparence triomphale, interrogeons-nous, pour conclure, sur le pessimisme du projet, à considérer comme une opération intellectuelle d'inacceptation du monde, et sur son échec suggéré par la triste fin de tous les personnages qui le portent. Renée, Coriolis, Chérie ne sont pas des vainqueurs. Goncourt sème le doute sur la possible transformation du phénomène vulgarisateur de la mode en art et certainement le subit comme un tourment de sa mission d'artiste. Comment interpréter, par exemple, cette phrase toute en dissonances qui joue, en une seule formule, le rejet et la séduction de la mode, avec toutes les connotations qui en rendent la compréhension si hésitante : « elle était la Femme *article-Paris*, un être de goût, gentil comme la *Simbeloterie* qui porte ce nom, toutefois avec une petite note originale d'exotisme » (C 151) ? alors, goût ou mauvais goût ? où situer, sur l'échelle qui mène de la vulgarité à l'art, cette « Femme *article-Paris* » ?

Le même type de fluctuation sémantique apparaît quand on essaye de cerner l'usage de la notion très paradoxale de distinction (dont, une fois de plus, la mise en forme conceptuelle émergera théoriquement dans les travaux de Pierre Bourdieu, bien après avoir été élaborée par la fiction), sur laquelle Goncourt fonde une partie de sa démonstration. La mode se définit par un besoin grégaire

d'imitation, démenti par une savante recherche de singularité dans la sérialité, ce que Georg Simmel a bien décrit dans sa *Philosophie de la mode*¹ : le phénomène est en soi incohérent même si socialement explicable, ce que l'idée de distinction exprime très précisément. Alors que Chérie est dotée de la distinction raffinée et inventive, celle qui caractérise l'esthète, Goncourt jette le soupçon en lui opposant

« Lucie Préaudau : taille mesurant 49 centimètres, et des toilettes du dernier chic.

Une délicate créature d'apparence idéale et baptisée dans le monde du surnom de *la Distinction* » [...].

Une cervelle, une vraie cervelle d'oisillon, dans laquelle jamais, au grand jamais n'avait pris place une idée, et une parole qui n'allait, depuis que la femme était en âge de penser, qu'à des choses absolument matérielles [...]. (C 162)

Croquis allégorique, cette élégante appelée Distinction qui n'a pour fond de toute idée que « des choses absolument matérielles » est non seulement le double inversé de Chérie, mais aussi une sorte de figure repoussoir exprimant la fondamentale angoisse que la Mode éveille chez l'écrivain. D'une part, le processus de singularisation et de distinction n'est que fuite en avant, car il est le moteur élémentaire de la mode et l'écrivain s'engage alors, par sa démarche d'artialisation des objets, dans l'engrenage même auquel il aspire à se soustraire ; et d'autre part, en s'intéressant de trop près à la mode, il risque – ce que son projet esthétique visait à combattre – d'être aspiré par l'insignifiance d'une *pensée absolument matérielle*.

Martha CARAION

1. Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, [1905], trad. de l'allemand par Arthur Lochmann, Paris, Allia, 2013.