

Habiter, collectionner, créer

Marion Moreau



Bertrand Bourgeois, *Poétique de la maison-musée [1847-1898]. Du réalisme balzacien à l'œuvre d'art décadente*, Paris : L'Harmattan, coll. Littératures comparées, 2009, 334 p., EAN 9782296069367.



Pour citer cet article

Marion Moreau, « Habiter, collectionner, créer », Acta fabula, vol. 10, n° 7, Notes de lecture, Août-Septembre 2009, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5158.php>, article mis en ligne le 24 Août 2009, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.5158

Habiter, collectionner, créer

Marion Moreau

Dans la lignée des travaux de Philippe Hamon sur l'exposition¹ et l'image² et de Dominique Pety sur la collection³, Bertrand Bourgeois propose, dans *Poétique de la maison-musée [1847-1898]. Du réalisme balzacien à l'œuvre d'art « décadente »*, une étude du motif de la « maison-musée » dans la seconde moitié du XIX^e siècle, concept qui doit être distingué de la simple maison d'artiste ou d'écrivain et désigne la transformation de domiciles en musées privés par leur propriétaire. Cette approche d'une des formes que peut prendre la collection privée présente le grand mérite de s'appuyer sur un corpus double, à la fois littéraire et artistique. Bertrand Bourgeois invite en effet son lecteur à une visite guidée au sein de quatre « romans »⁴ mettant en scène des collections privées (la collection du *Cousin Pons* de Balzac, les divers musées triviaux de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, *La Maison d'un artiste* d'Edmond de Goncourt et enfin la Thébaïde de des Esseintes dans *À Rebours* de Huysmans) et de deux « maisons-musées », le musée Jacquemart-André et la maison de Gustave Moreau. Pour mener à bien cette étude, il conjoint différents types d'approche et emprunte ses outils d'analyse tout autant à la narratologie qu'à l'histoire de l'art ou à la muséologie, offrant de ce fait une bibliographie diversifiée. Cette approche pluridisciplinaire constitue la véritable originalité de cette étude⁵.

Soucieux d'inscrire cette thématique de la « maison-musée » dans un contexte historique bien précis, celui de la « fin de siècle », et de prendre en considération son évolution, Bertrand Bourgeois adopte un plan chronologique, qui lui permet d'analyser en parallèle pratique muséale et pratique romanesque. Cette approche lui offre également l'opportunité non négligeable de caractériser le décadentisme – notion délicate à manier⁶ – comme un mouvement « en rupture avec les canons

¹ Philippe Hamon, *Expositions, Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989.

² Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001.

³ Citons, à titre d'exemple, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003.

⁴ Cette caractérisation s'avère particulièrement problématique dans le cas de *La Maison d'un artiste* de Goncourt, texte hybride qui se rapporte difficilement à un seul genre.

⁵ Séverine Jouve, dans son essai *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Paris, Hermann, « Collection Savoir : Lettres », 1996, convoque un corpus d'étude assez proche de celui de Bertrand Bourgeois, bien que plus élargi, et conjoint également références littéraires et artistiques. Elle ne recourt cependant pas aux mêmes outils d'analyse, en particulier en ce qui concerne les références sociologiques et philosophiques.

⁶ Notons à ce propos que Bertrand Bourgeois n'emploie les mots « décadence » et « décadent » qu'entre guillemets, cherchant ainsi sans doute à souligner l'ambiguïté d'une terminologie cependant admise par l'histoire littéraire.

réalistes du XIX^e siècle et en route vers la modernité »⁷. Pour ce faire, Bertrand Bourgeois choisit une période volontairement plus étendue que la période habituellement considérée comme décadente (1880-1900), ce qui le conduit à envisager la décadence comme un phénomène d'ensemble recoupant et niant les mouvements et les genres traditionnellement admis. L'ambition de cette étude est donc de repenser la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle au moyen de la notion de collection privée, de voir en quoi le modèle de la collection participe d'une redéfinition de l'écriture et des textes littéraires à cette époque.

L'introduction est le lieu d'une mise au point critique approfondie sur les différentes notions convoquées tout au long de l'ouvrage, offrant de ce fait une précieuse grille de lecture. Après avoir défini sommairement la décadence en se référant à l'article fondateur de Vladimir Jankélévitch⁸, Bertrand Bourgeois fait appel aux travaux sur la collection de Jean Baudrillard⁹, qui, le premier, a montré que les objets, dans la collection, se trouvaient dépossédés de leur fonction utilitaire et pouvaient donc être investis d'un discours totalement subjectif. Décadence et collection privée présentent donc une parenté conceptuelle, en tant qu'elles s'intéressent à la notion de subjectivité et d'individualité, voire d'élitisme, et entrent de ce fait en concurrence avec le musée public moderne, lieu du partage démocratique¹⁰. Jean Baudrillard affirme également que l'acte de collection tend à constituer un espace marginal, soumis à une temporalité particulière. Cette assertion amène Bertrand Bourgeois à convoquer la notion théorique d'hétérotopie, qu'il emprunte à Michel Foucault¹¹, concept linguistique et architectural qui désigne des espaces réels dans lesquels « tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés »¹². La convocation de ce concept, appliqué à la collection privée, permet de faire émerger la notion de subversion, essentielle pour comprendre la « maison-musée », qui doit être pensée comme une remise en cause de la domesticité bourgeoise, mettant en œuvre un idéal élitiste et aristocratique. Dans le même temps, le discours de la « maison-musée » s'affirme comme un discours lui-même subversif, entrant en conflit avec le discours littéraire du réalisme et le discours bourgeois de la décoration d'intérieur. Encore une fois, le lien avec le « phénomène décadent »¹³ semble manifeste.

⁷ Bertrand Bourgeois, *Poétique de la maison-musée*, éd. cit., « Introduction », p. 13.

⁸ Vladimir Jankélévitch, « La Décadence », *Revue de métaphysique et de morale*, n°4, 1950, p. 337-369.

⁹ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Biarritz, Denoël/Gonthier, 1972 [1968].

¹⁰ Sur la naissance du musée public moderne, voir les travaux de Dominique Poulot, en particulier « La Morale du musée : 1789-1830 », *Romantisme*, n°112, 2001, pp. 23-30.

¹¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966 et « Des espaces autres », dans *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, t. II, pp. 1571-1581.

¹² Michel Foucault, *Dits et écrits*, éd. cit., p. 1574.

¹³ Nous empruntons cette formulation à Séverine Jouve, *op. cit.*, p. 2.

La collection privée sous l'œil du réalisme : « les prémices d'une esthétique de la collection privée »¹⁴

Dans un premier chapitre, après avoir rappelé les finalités divergentes entre le musée public moderne et la collection privée au XIX^e siècle, Bertrand Bourgeois se propose d'étudier le cas du musée Jacquemart-André, au regard des analyses de Jean Baudrillard sur la valeur des objets. Il revient ensuite sur la notion d'hétérotopie, en montrant que la collection privée s'inscrit dans une temporalité et une spatialité particulières, tendant à la constitution d'un lieu idéal, fortement esthétisé. Bertrand Bourgeois se réfère enfin à un article de Philippe Hamon¹⁵ pour étudier les différents modes de représentation du musée dans la littérature. Par ce biais, il met en exergue deux points particulièrement intéressants : la création d'une collection privée comme mise en abyme de la création de l'œuvre d'art, en tant que transformation opérée sur la réalité, et l'évocation d'une esthétique littéraire de l'ordre de la collection, accordant une place prépondérante à la description. On pourra en revanche regretter que l'analyse portant sur le musée Jacquemart-André ne soit pas davantage approfondie, en particulier en ce qui concerne la constitution d'une esthétique de l'éclectisme et du mélange et la promotion des arts décoratifs, dont l'agencement dans le domicile privé semble conduire à la création d'une véritable « maison-chef d'œuvre » par son propriétaire.

Le second chapitre est consacré à une étude narratologique de la collection privée mise en scène dans *Le Cousin Pons* de Balzac. Après avoir rappelé la vocation muséale de *La Comédie humaine* et les limites de cette aspiration, Bertrand Bourgeois se livre à une analyse exhaustive des différents articles critiques publiés sur la collection dans *Le Cousin Pons*. À la suite des analyses de Franc Schuerewegen¹⁶, il propose de considérer le roman balzacien comme un roman de la crise, de l'éclatement, sorte de préfiguration du roman « décadent », en tant qu'il met en scène la ruine des deux protagonistes du roman, Pons et sa collection. En cela, la notion de décadence n'est pas seulement entendue au sens que lui donne l'histoire littéraire, mais retrouve sa signification originelle.

La collection privée en temps de crise

La seconde partie de cette étude est consacrée à deux ouvrages hybrides mettant en scène des collections privées, *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert et *La Maison d'un artiste* de Goncourt, tous deux publiés en 1881.

¹⁴ Bertrand Bourgeois, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ Philippe Hamon, « Le Musée et le texte », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1, 1995, pp. 3-12.

¹⁶ Franc Schuerewegen, « Museum ou Crouteum : Pons, Bouvard et Pécuchet et la collection », *Romantisme*, n°55, 1987, pp. 41-54.

Selon Bertrand Bourgeois, le musée de Bouvard et Pécuchet se présente comme une sorte de relique du cabinet de curiosités des siècles antérieurs : en effet, il ne prétend pas, à proprement parler, au beau, mais à une sorte de présentation exhaustive, autant se faire que peu, des productions artistiques et artisanales des différents siècles, qui sombre cependant dans la trivialité et le kitsch. Ce musée se dessine sur le mode du détournement des caractéristiques du musée public (pseudo-historicité de la collection, pseudo-didactisme de la visite). De ce fait, il semble signifier la ruine du positivisme, qui est censé présider à la création de toute entreprise muséale à vocation encyclopédique. En outre, le roman de Flaubert paraît marquer la fin d'une forme de romanesque traditionnel. Enfermé dans une structure cyclique et répétitive, faisant fi des règles romanesques, *Bouvard et Pécuchet* apparaît comme un « livre sur rien », dans lequel l'ennui des personnages n'est que le reflet de l'ennui du lecteur, conduisant, de ce fait, à l'émergence d'un « principe de déception »¹⁷. L'analyse du roman se cristallise, pour finir, autour de la notion de monstre, qui met en lumière le caractère hybride d'un texte qui semble hésiter entre roman et dictionnaire. Au terme de cette lecture, on pourrait sans doute souhaiter que l'auteur ait davantage étudié le moteur que constitue l'ironie flaubertienne dans la mise en place d'une conscience critique à l'égard de son époque : en mettant en scène des personnages créateurs d'hétéropies grotesques (le musée, le jardin), le roman contribue en effet à la subversion d'une certaine esthétique et d'une idéologie bourgeoises.

Bertrand Bourgeois aurait tout aussi bien pu convoquer la notion de monstrueux à propos de *La Maison d'un artiste* de Goncourt, texte qui oscille entre le roman et le manuel de décoration d'intérieur. Si cet ouvrage emprunte sa forme aux grammaires des arts décoratifs, très en vogue à l'époque, il est cependant conçu comme un manifeste en réaction à la promotion des arts décoratifs et fait intervenir une subjectivité qui fait entièrement défaut à ce type d'écrit. S'appuyant sur les analyses de Dominique Pety, qui tendent à faire de la collection un modèle de la poétique textuelle des frères Goncourt, l'auteur montre que *La Maison d'un artiste* est un texte entièrement écrit sur le mode de la description, faisant intervenir une écriture artiste qui semble se parer des séductions des objets décrits. Encore une fois, ce « roman » se trouve présenté comme une préfiguration de l'œuvre décadente, en tant qu'il participe de la création d'un genre littéraire hybride. Approfondissant cette analyse, Bertrand Bourgeois se propose de rapprocher cette œuvre du poème en prose, qui selon Dominique Pety, donne droit de cité, dans le texte poétique, à l'objet manufacturé¹⁸. Convoquant la notion de « structure-

¹⁷ Bertrand Bourgeois, *op. cit.*, p. 131.

¹⁸ Dominique Pety, « L'âme des choses : descriptions d'intérieurs de Baudelaire à Rodenbach », dans *Les lieux du réalisme : pour Philippe Hamon*, Vincent Jouve et Alain Pagès dir., Paris, Editions L'Improviste / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 87-97.

catalogue », il ébauche une analyse selon laquelle le texte de Goncourt, comme le poème en prose, serait, au-delà de la simple référentialité, le lieu d'un « cratylisme poétique »¹⁹, par l'intermédiaire duquel les mots et les choses ne constitueraient plus qu'une seule et même réalité.

La collection privée à l'heure décadente

La troisième et dernière partie de l'ouvrage se concentre sur le moment proprement décadent et constitue le point d'orgue de cette étude.

Après avoir rappelé que la fin du siècle avait vu l'émergence d'un discours normatif sur la décoration d'intérieur, Bertrand Bourgeois démontre que la maison de des Esseintes, dans *À Rebours*, se veut l'incarnation d'un rejet du discours bourgeois et des valeurs marchandes de son temps, au nom d'un élitisme aristocratique. Au moyen d'une analyse minutieuse et très convaincante de différents motifs du roman, l'auteur s'attache à montrer comment Huysmans met en scène une entreprise de transformation et d'inversion systématique des objets et de leur fonctionnalité et parvient à la conclusion que la Thébaïde de Fontenay répond aux six principes de l'hétérotopie définis par Michel Foucault dans « Des espaces autres »²⁰. Il démontre par ailleurs qu'*À Rebours* se veut le lieu privilégiée d'une esthétique romanesque de la « maison-musée » décadente, caractérisée par la prédominance de l'introspection et du discours critique, qui conduit à une véritable « poétisation du monde »²¹. Achévant son propos par un rappel d'histoire littéraire, Bertrand Bourgeois souligne fort justement l'écart qui se manifeste entre l'esthétisme hermétique décadent, qu'illustre la « maison-musée », et l'idéal naturaliste de la « maison de verre » zolienne.

Cette analyse de la collection privée se clôt sur l'exemple de la maison de Gustave Moreau, présentée comme le parangon de la « maison-musée » décadente. Après avoir rappelé les motivations qui ont conduit l'artiste à transformer le domicile familial en « maison-musée » – laisser un tombeau à la postérité – l'auteur analyse les deux dimensions de cet espace : tandis que le premier étage se présente comme un lieu de culte à la mémoire familiale, les étages supérieurs sont aménagés de manière à constituer un écrin pour l'œuvre du peintre. Ce musée illustre, semble-t-il, la volonté de l'artiste de se créer une mythologie personnelle, au sein d'un lieu fermé, livré à l'anhistorisme. L'ensemble de cette analyse muséologique tend à souligner l'ambivalence d'un lieu qui se pense en rupture avec le monde qui l'entoure et dont la finalité est cependant de s'ouvrir au public, signifiant de ce fait le

¹⁹ Bertrand Bourgeois, *op. cit.*, p. 191.

²⁰ Les caractéristiques de l'hétérotopie sont les suivantes : l'hétérotopie est un lieu de crise, dont la fonction est subordonnée à une variabilité historique ; elle a le pouvoir de juxtaposer plusieurs espaces en un seul lieu, ainsi que plusieurs époques ; elle est soumise à un accès limité ; enfin, elle constitue à la fois un espace d'illusion et un espace de compensation.

²¹ Bertrand Bourgeois, *op. cit.*, p. 249.

triomphe de la maison-œuvre d'art, destinée à immortaliser la vision du monde de l'artiste.

L'ouvrage de Bertrand Bourgeois offre au lecteur un parcours chronologique convaincant au sein de collections privées réelles et fictionnelles, dont le propos est bien de manifester la progression vers le triomphe d'une subversion généralisée et double, puisqu'elle vise à la fois le discours bourgeois de la fin du XIX^e siècle et les règles romanesques traditionnelles. À la mise en évidence de cette double subversion se superpose une appréhension plurivoque du concept d'hétérotopie ; la « maison-musée » apparaît bien comme un monde en marge, soumis à ses propres règles, lieu de déviation, de crise, d'opposition. Dans le même temps, la figuration littéraire de la « maison-musée » peut également se lire comme un discours autonome, libéré des règles romanesques réalistes.

Le choix d'un corpus double, à la fois artistique et littéraire, pour traiter du thème de la « maison-musée » – loin d'être seulement la manifestation d'un engouement pour la pluridisciplinarité dans les études littéraires – permet de mettre en évidence les échos qui existent entre ces deux univers, *a fortiori* à une époque qui voit émerger la figure de l'esthète sensible à toutes les manifestations de l'art et de la culture, et de rappeler que les frontières entre les arts sont – ô combien – perméables. De ce fait, la description de la *Salomé* et de *L'Apparition* de Gustave Moreau dans *À Rebours*²², est hautement symbolique, de même que l'élévation des œuvres de Baudelaire au rang d'objets de collection²³ par des Esseintes ; elles témoignent bien toutes deux d'une entreprise de transformation totale de la réalité en œuvre d'art.

Le mérite essentiel de l'étude de Bertrand Bourgeois est donc de réinscrire l'écriture décadente dans un contexte socioculturel particulier, en rappelant qu'elle est avant tout un discours de subversion à l'égard de l'idéologie et de l'esthétique bourgeoises, et non pas uniquement la manifestation d'une névrose « fin de siècle » et d'un esthétisme idéalisant. Pour autant, cet ouvrage prend également en considération l'histoire littéraire et contribue à donner toute sa place au phénomène décadent, en l'inscrivant dans l'évolution qui mène du réalisme de type balzacien à la modernité. Il va même plus loin, en montrant que la décadence ne saurait être circonscrite dans une période stricte : l'esprit décadent, qui se manifeste dès le milieu du XIX^e siècle, trouvera son prolongement littéraire dans la modernité, incarnée par l'œuvre de Marcel Proust, héritier des auteurs et artistes décadents à bien des égards.

²² J.-K. Huysmans, *À Rebours*, Gallimard, « Folio », 1977, pp. 142-144 et 146-148.

²³ *Idem*, pp. 251-252.

PLAN

AUTEUR

Marion Moreau

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : moreaumarion@hotmail.fr