



ISSN 1768-2649

ISSN en ligne 2261-2769

De la boutique du brocanteur
au monde-magasin. Le rôle des objets
dans *La Peau de chagrin* de Balzac
et *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert

Kaia Sisask

Université de Tallinn, Estonie
kaia.sisask@tlu.ee

Reçu le 31-08-2020 / Évalué le 20-10-2020 / Accepté le 20-12-2020

Résumé

Depuis Balzac, la description détaillée est devenue une des caractéristiques du réalisme littéraire du XIX^e siècle. Ce zèle de la description, voire de la simple énumération d'objets fait de l'écrivain-observateur aussi un écrivain-collectionneur qui tend à entasser des objets à décrire en quantités qui peuvent déconcerter le lecteur moderne. Balzac est spécifiquement connu pour ses descriptions minutieuses, mais Flaubert, lui aussi, fait de ses œuvres une sorte de collection de connaissances, anciennes ainsi que contemporaines. Le présent article essaie de positionner *La Peau de chagrin* de Balzac et *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert sur le fond de cet esprit du siècle où se rencontrent les phénomènes d'éclectisme, de dilettantisme et d'exotisme, tous favorisant la prolifération, l'accumulation d'objets plus ou moins extraordinaires, étranges et curieux. Le but est de démontrer comment la passion collectrice trouve sa place dans les deux œuvres et comment elle peut servir à d'autres fins que celle de la représentation proprement réaliste.

Mots-clés : objet, collection, curiosités, accumulation, Balzac, Flaubert

The World as a Shop of Curiosities. The Role of Objects in “The Wild Ass’s Skin” by Balzac and “The Temptation of Saint Anthony” by Flaubert

Abstract

From Balzac onwards, the detailed description has become one of the characteristics of 19th century literary realism. This zeal for the description, or even for the simple enumeration of objects, turns the writer-observer into a writer-collector who tends to pile up objects in quantities which may baffle the modern reader. Balzac is well known for his meticulous descriptions, but Flaubert, too, presents his works as a sort of collection of knowledge, ancient as well as contemporary. The present article attempts to examine Balzac's *The Wild Ass's Skin* and Flaubert's *The Temptation of Saint Anthony* in connection with this spirit of the century characterized by eclecticism, dilettantism and exoticism which all favor the accumulation of more or less extraordinary, strange and curious objects. The aim of the article

is to show how this passion for collecting finds its way to literature and how it can serve other purposes than creating the effect of reality.

Keywords : object, collection, curiosities, accumulation, Balzac, Flaubert

Introduction

Tout ici n'est-il pas multiple ? (Paul Bourget)

La représentation du réel a été au cœur du projet romanesque occidental depuis ses origines (Auerbach, 2012[1946]). Cependant, la question des possibilités de la représentation réaliste et de ses limites ne finit pas de ressurgir dans les débats critiques. En France, le réalisme littéraire du XIX^e siècle est né « à l'insu de Balzac et Stendhal. Il y a ceux qui, censés l'illustrer, l'ont rejeté, Flaubert au premier chef... » (Dufour, 1998 : 6). En dépit du fait que l'esprit de Hegel nous invite à associer le réel avec le rationnel, ce n'est pas le cas de la littérature ; celle-ci peut aisément faire se rencontrer réalité et magie, réalité et poésie, réalité et grotesque, réalité et mythe (Lisse, 2006 : 18). Le réalisme n'est donc pas un mouvement qui naît avec Balzac, se poursuit avec Flaubert et aboutit au naturalisme. De telles classifications ne sont que des réorganisations rétrospectives qui méconnaissent l'ambiguïté de l'écriture (Dufour, 1998 : 9-10).

On peut considérer *La Peau de chagrin* (1831) et *La Tentation de Saint Antoine* (1849-1856, publié en 1874) comme des exemples de tels textes ambigus dont les auteurs sont généralement classifiés comme réalistes. En fait, les deux œuvres se prêtent assez facilement à une lecture réaliste, mis à part les moments où un objet magique (la peau de chagrin) ou un personnage fantastique (Satan) sortent de l'imagination du protagoniste et entrent « objectivement » dans le monde extérieur. Abordé sous l'angle sociologique, on peut voir l'antiquaire de *La Peau de chagrin* non pas comme un sage démoniaque mais comme un marchand de « bibelots » d'origine juive tout à fait habituel à l'époque et sa boutique comme un représentant typique d'une boutique de brocanteur. Quant à Flaubert, on connaît bien sa recherche scrupuleuse de la vérité historique qui atteint même les objets les plus exotiques. Et les visions de Saint Antoine, appartenant au monde intérieur du protagoniste, peuvent très bien être l'objet de recherche, pour ainsi dire, académique, d'un écrivain-psychologue.

Il est cependant évident que l'intérêt de ces deux textes réside ailleurs que dans la seule représentation fidèle de la réalité, soit de la réalité intérieure des protagonistes. Leur projet est plus ambitieux : ils visent à formuler « une grande vérité » sur l'existence humaine qui, comme ils soulignent, a peu à voir avec la rationalité.

C'est un appel fréquent à la fantasmagorie qui rend floues les frontières entre les genres (dans son avant-propos de 1855, Balzac définit son œuvre comme « une fantaisie presque orientale », p. 31). Les deux textes se présentent comme des espaces mixtes de rationnel et d'irrationnel - comme le remarque Michel Foucault à propos de *La Tentation de Saint Antoine*, qu'il compare, lui, avec une bibliothèque (cf. Foucault, 1977).

Cependant, il ne faut pas confondre un tel genre mixte avec le réalisme magique, tel qu'il est né en Amérique latine dans la première moitié du XX^e siècle. Dans le réalisme magique, l'élément de la représentation est « le phénomène dans lequel se fondent l'objet perçu et les modalités de sa perception » (Denis, 2006 : 29). Le réalisme littéraire du XIX^e siècle, y compris ses formes déviantes, ne connaît pas encore un tel type de subjectivisme et - quoi qu'il arrive dans le monde intérieur du protagoniste - ne met pas en doute la réalité comme telle (rappelons-nous que la peau de chagrin dans le roman de Balzac n'est jamais acceptée comme normalité et reste une anomalie dans l'ordre habituel des choses). La réalité empirique, elle, se compose d'objets qui servent, au premier niveau, à créer l'effet de réel (cf. Barthes, 1968) mais qui, comme nous allons voir, peuvent avoir aussi d'autres fonctions, parfois même contraires.

Le présent article a donc pour but d'explorer *La Peau de chagrin* de Balzac et *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert en tant qu'espaces littéraires remplis d'objets exotiques, étranges et curieux - reflets de l'époque de leur création, époque qui est elle-même caractérisée par les tendances éclectiques, exotiques et dilettantes. Nous allons essayer de démontrer que les objets que ces œuvres évoquent sont là moins par souci de réalisme que par souci d'entretenir un discours métaphysique/philosophique sur le fonctionnement du monde et de l'esprit humain.

L'article donne un bref aperçu du goût pour l'accumulation caractéristique de la France du XIX^e siècle tel qu'il s'exprime d'une part dans la décoration d'intérieurs, d'autre part dans les collections proprement dites, y compris celles des cabinets de curiosités. Ensuite nous étudierons la fonction de l'objet curieux dans les œuvres « les moins réalistes » de Balzac et Flaubert.

1. L'exubérance décorative : l'objet dans les intérieurs du XIX^e siècle

Le XIX^e siècle accumule tout : objets fonctionnels ainsi que bibelots, tableaux, statuettes, antiques. « Sous Louis Philippe cohabitent plusieurs tendances de styles historiques, nouvelles sources d'inspiration avec le Moyen-Âge, un intérêt pour la Renaissance, puis pour le règne de Louis XIV et le XVIII^e siècle » (Gautier, Preiss, 2016 : 21). L'intérieur parisien de la fin du siècle est un ensemble chaotique d'objets

poussiéreux, d'ornements, de japonerie, de curiosités, de draperie étouffante. Le mot *bibelot* est utilisé au XIX^e siècle comme synonyme de « curiosité ». Les termes utilisés pendant la deuxième moitié du siècle, dans leur ordre hiérarchique, du moins précieux au plus précieux, sont *bric-à-brac*, *curiosité*, *antiquité*, *bibelot*, *objet d'art*. La révolution avait jeté sur le marché une grande quantité d'objets confisqués de l'ancienne élite culturelle et ils étaient souvent vendus dans de simples antiquariats, appelés « magasins de bric-à-brac », où les collectionneurs pouvaient acheter assez bon marché. Ces curiosités se présentaient dans une grande variété de formes : tableaux, estampes, émaux, livres, faïences, médailles, et dataient de périodes historiques différentes (l'Antiquité, le Moyen-Âge, les temps modernes). Le mot *pêle-mêle*, également souvent utilisé, fait allusion à leur hétérogénéité (Watson, 2000 : 9-15). Le type de décoration en vogue encore au début du XX^e siècle est « l'éclectisme caractérisé par la surcharge ornementale et la juxtaposition de styles variés dans un espace restreint » (Le Thomas, 2007). L'intérieur de l'habitat de l'artiste rend particulièrement bien cette exubérance décorative. « Les murs sont entièrement couverts de reproductions ; le moindre support est envahi de bibelots. Le salon de l'ouvrier, bien que plus sobre, est lui aussi chargé : le papier peint fleuri remplace les tableaux, deux pendules se côtoient et un fauteuil de velours mouluré cherche à reproduire le luxe bourgeois. » (*ibid.*).

L'intérieur bourgeois « a tendance à l'accumulation et à l'occupation de l'espace, à sa clôture » (Baudrillard, 1968 : 21). Dans un certain ensemble, les objets prennent une valeur affective - même les intérieurs unifonctionnels (ceux qui ne répondent qu'aux besoins pratiques) représentent le système de valeurs de son propriétaire, dans le cas de la bourgeoisie, les valeurs traditionnelles patriarcales. Baudrillard voit dans la conception de la décoration des siècles précédents (contrairement à la conception contemporaine, où l'objet est déstructuré) « un discours poétique, une évocation d'objets clos qui se répondent » (*idem* : 21-35) encourageant donc à lire les intérieurs comme un texte. Walter Benjamin constate que c'est au XIX^e siècle que le logement commence à s'opposer au bureau. Le particulier qui dans le bureau prend en compte la réalité, exige du logement qu'elle satisfasse ses illusions. « De là dérivent les fantasmagories de l'intérieur ; celui-ci représente pour le particulier l'univers. Il y assemble les régions lointaines et les souvenirs du passé. Son salon est une loge dans le théâtre du monde. » (Benjamin, 1939 : 11).

2. La passion collectrice : le cabinet de curiosités comme image du monde dans sa totalité spatiale et temporelle

Contrairement aux intérieurs, où les objets créent un ordre symbolique dans leur *ensemble bien choisi*, la passion proprement collectrice voit les objets comme *singuliers*. Le collectionneur, vu dans les années 1840 encore comme un excentrique,

est légitimé dans les 1860. Dans les années 1870, la pratique de la collection est devenue une norme.

À partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, on peut témoigner du développement de la sensibilité vers ce qu'on appellera plus tard « l'esprit fin de siècle », caractérisé par les attitudes esthétiques, décadentes et dilettantes. Il est difficile de dire quand exactement ce mot, *le dilettantisme*, fut utilisé pour la première fois dans le sens général d'une personne éprise des beaux-arts (et non plus seulement comme amateur de musique comme jusqu'à la fin de la Restauration) mais au cours du siècle, le dilettante devient progressivement esthète (Hugot, 1984 : 1). Dans les *Essais de la psychologie contemporaine* (1883), Paul Bourget donne sa célèbre définition du dilettantisme qui, elle aussi, souligne avant tout la passion pour la multiplicité :

Il est plus aisé d'entendre le sens du mot dilettantisme que de le définir avec précision. C'est beaucoup moins une doctrine qu'une disposition de l'esprit, très intelligente à la fois et très voluptueuse, qui nous incline tour à tour vers les formes diverses de la vie et nous conduit à nous prêter à toutes ces formes sans nous donner à aucune. (Bourget 1883 : 55).

Charles Renouvier lie le dilettantisme avec le scepticisme dans un sens péjoratif. Comme une humeur malfaisante, le scepticisme a deux formes : la première traite par la raillerie toutes choses, le deuxième leur applique « une égale *indulgence transcendante* » et « se complait à leur *spectacle* ». Bonnes ou mauvaises, « elles forment *d'également intéressantes manifestations du monde* qui nous est représenté pour notre amusement » (Renouvier, 2020).

À toutes les époques, les hommes se sont intéressés aux objets et aux phénomènes étranges et les ont présentés comme un spectacle. Une curiosité, dans le cas d'un objet, est une chose rare, nouvelle, singulière ; « la haute curiosité » fait référence aux objets d'art et d'antiquité rares et précieux (Dictionnaire Littré). Parmi les synonymes de l'adjectif *curieux* on trouve : *bizarre, déconcertant, inquiétant, extravagant*, étrange, ce qui fait allusion à quelque chose qui est « hors norme », « *unheimlich* » dans le sens freudien du mot.

L'enthousiasme de la France pour ce qui est exotique, résultat des voyages et de la découverte de pays lointains, prend son essor avec le colonialisme. L'objet exotique représente à la fois le savoir anthropologique et le goût du merveilleux, de l'étrange. C'est notamment le XIX^e siècle qui voit naître le substantif *exotisme* dans ses deux acceptions : « ce qui est exotique » et « le goût pour ce qui est exotique » (Fléchet, 2008 : 19). Les objets rapportés de ces pays lointains trouvaient souvent leur place dans les cabinets de curiosités. Ceux-ci, à la mode depuis le

XVI^e siècle, combinaient le savoir, l'esthétique, ainsi que la magie. Selon Stephanie Bowry, un cabinet de curiosités pouvait aussi être un laboratoire alchimique (Bowry 2015 : 49), cependant, comme tel, il n'appartenait pas à une seule discipline mais « à plusieurs communautés d'engagement - savantes et autres - dans lesquels il est construit, et qui lui attribuent un sens et une signification de manières très différentes. » (*ibid.* : 58)¹. Les collections des cabinets de curiosités comprenaient quatre catégories : *naturalia*, *artificialia*, *scientifica* et *exotica*, ce qui formait une sorte de microcosme, une image du monde dans sa totalité *spatiale* (Malmio, 2020 : 284, citant Horst Bredekamp, 1995). Selon Baudrillard, « les objets singuliers, baroques, folkloriques, exotiques, anciens » deviennent des signifiants purs qui répondent à un autre vœu que la fonctionnalité pratique : témoignage, souvenir, nostalgie, évasion, etc., signifiant donc *le temps* et ayant ainsi la présence allégorique (Baudrillard, 1968 : 103-104). Malmio (2020) mentionne la notion d'*unheimlich* qui accompagne cette sorte d'expositions et à la curiosité comme se situant à la limite du permissible et du non permissible. Les cabinets de curiosités étalaient les objets dans des combinaisons qui défiaient la logique ordinaire. Dans de telles combinaisons, même les objets familiers pouvaient obtenir un air étrange (*idem* : 278-292).

3. L'objet curieux chez Balzac et Flaubert

Marta Caraion prétend que l'on est tenté de voir toute la fiction littéraire du XIX^e siècle comme « parleur d'objets » (2007 : § 11). Cette littérature représente « le désir d'objets » caractéristique de la nouvelle société de consommation. Elle accentue le lien direct entre « les nouvelles structures marchandes et industrielles, le rythme de production, la culture des Expositions Universelles et l'encombrement d'objets dans les textes » (*ibid.*). La première fonction de la description des objets dans les textes littéraires est la construction d'un univers référentiel. « Les personnages gagnent des généalogies, ils sont dotés d'histoires familiales, et ils possèdent, convoitent, acquièrent des choses » (*idem* : § 2). Cependant, à un niveau supérieur, l'objet dépasse le simple rôle d'indice du réel et acquiert une fonction explicative du monde représenté (*ibid.*).

Depuis la Renaissance, un objet déformé entre dans l'art sous le nom de grotesque. Au XVI^e siècle, ce terme passe à la littérature pour désigner la composition bizarre et sans ordre. Le grotesque, lui aussi, s'accompagne souvent du sentiment d'étrangeté. Le grotesque, à la différence de la fantaisie, évoque le sentiment d'étrangeté radicale du monde, son absurdité fondamentale par rapport à l'homme, ce qui amène l'art et la littérature grotesque à décrire le monde souvent comme étant gouverné par des forces démoniaques (Kayser, 1963).

Le XIX^e siècle n'était pas indifférent envers les tendances de la déformation qui mettaient en doute la compréhension classique de l'espace et du temps. Les études culturelles ont emprunté à la biologie le terme d'anamorphose pour parler des distorsions de la perception dans l'art et la littérature. L'anamorphose « instaure une nouvelle optique des formes », « la distorsion énigmatique qui engendre perplexité et trouble » (Krzywkowski, Thorel-Cailleteau, 2002 : 15). Dans son ouvrage sur le grotesque, Dominique Iehl attire l'attention sur le paradoxe de la coexistence du réalisme et du fantastique chez Balzac et, ce qui est encore plus surprenant, chez Flaubert, qui est considéré comme « le peintre le plus exact en apparence, le moins déformant de la réalité » (Iehl, 1997 : 76). D'autre côté, on sait que c'est au fil de l'écriture de *La Tentation de Saint Antoine* que les démons (religieux) deviennent des hallucinations (psychologiques) et se prêtent ainsi à la démystification. « La pathologisation des visions n'entraîne cependant pas l'annulation de leur exigence de connaissance ni même le rejet des discours qui s'articulent chaque fois en elles (religion, science, philosophie) » (Stöferle, 2010 : § 2). Ce qui veut dire que l'objet curieux - et cela vaut pour Balzac aussi bien que pour Flaubert - sert moins à évoquer le fantastique qu'à provoquer un questionnement philosophique. « La nouvelle optique des formes » crée un champ de tension avec l'ordre habituel des choses et prive celui-ci de sa nature évidente.

Balzac fait visiter à son protagoniste Raphaël une mystérieuse boutique de brocanteur où le jeune homme voit l'accumulation d'objets de tous les pays et de tous les siècles :

Au premier coup d'œil, les magasins lui offrirent un tableau confus, dans lequel toutes les œuvres humaines et divines se heurtaient. Des crocodiles, des singes, des boas empaillés souriaient à des vitraux d'église, semblaient vouloir mordre des bustes, courir après des laques, ou grimper sur des lustres. Un vase de Sèvres, où madame Jacotot avait peint Napoléon, se trouvait auprès d'un sphinx dédié à Sésostris. [...] (p. 30)².

Plus qu'à une collection proprement dite (qui présume un certain choix), la boutique du brocanteur de *La Peau de chagrin* rappelle donc un cabinet de curiosités, aussi bien par des objets présentés que par le sentiment d'*unheimlich* qu'il évoque. On peut y admirer les *naturalia* - Cuvier avec ses œuvres géologiques est appelé « le plus grand poète de notre siècle » (p. 43) - et s'étouffer sous les *artificialia*, « les débris de cinquante siècles évanouis » (p. 41). La juxtaposition d'objets qui diffèrent l'un de l'autre à la fois par leur fonction et par leur époque d'origine est caractérisée par le narrateur de « grotesque » (p. 30) ou « chaotique » (p. 10) et il n'y a aucune hiérarchie entre eux :

Le commencement du monde et les événements d'hier se mariaient avec une grotesque bonhomie. Un tournebroche était posé sur un ostensor, un sabre républicain sur une hacquebute du moyen-âge. Madame Dubarry peinte au pastel par Latour, une étoile sur la tête, nue et dans un nuage, paraissait contempler avec concupiscence une chibouque indienne, en cherchant à deviner l'utilité des spirales qui serpentaient vers elle. Les instruments de mort, poignards, pistolets curieux, armes à secret, étaient jetés pêle-mêle avec des instruments de vie : soupières en porcelaine, assiettes de Saxe, tasses orientales venues de Chine, salières antiques, drageoirs féodaux. Un vaisseau d'ivoire voguait à pleines voiles sur le dos d'une immobile tortue. Une machine pneumatique éborgnait l'empereur Auguste, majestueusement impassible. (p. 30-31).

La Tentation de Saint Antoine abonde de descriptions d'objets exotiques évoqués par l'hallucination.

Des monuments d'architecture différente se tassent les uns près des autres. Des pylônes égyptiens dominent des temples grecs. Des obélisques apparaissent comme des lances entre des créneaux de briques rouges. Au milieu des places, il y a des Hermès à oreilles pointues et des Anubis à tête de chien. Antoine distingue des mosaïques dans les cours, et aux poutrelles des plafonds des tapis accrochés. [...] (p. 11).

Chaque objet, chez Balzac comme chez Flaubert, porte avec lui le passé et incarne les désirs, les passions qui ont motivé sa fabrication. Dans la boutique de *La Peau de chagrin*, « l'oreille croyait entendre des cris interrompus, l'esprit saisir des drames inachevés » (p. 32) ; Saint Antoine, lui, réfléchit à tout l'effort humain dont les objets sont le résultat : « Un homme qui en possède une accumulation si grande n'est plus pareil aux autres. Il songe, tout en les maniant, qu'il tient le résultat d'une quantité innombrable d'efforts, et comme la vie des peuples qu'il aurait pompée et qu'il peut répandre. » (p. 5). Les deux œuvres rendent l'idée que celui qui possède de telles richesses possède aussi un grand pouvoir. En manipulant les objets, on manipule le sort des hommes. C'est le privilège des rois, selon Flaubert, et celui du sage démoniaque, l'antiquaire chez Balzac.

Les objets curieux et leur assemblage illogique mènent à la déformation de la réalité et la solide matérialité de l'univers commence à se décomposer. Raphaël, « poursuivi par *les formes les plus étranges, par des créations merveilleuses* assises sur les confins de la mort et de la vie », se trouve comme aux confins de deux mondes, réel et irréel, et « ni tout à fait mort, ni tout à fait vivant » (p. 39). L'objet perd son innocence comme quelque chose de tangible et d'immobile et entre dans une danse chaotique avec d'autres objets, ce qui rappelle « un mystérieux sabbat digne des fantaisies entrevues par le docteur Faust sur le Brocken » (p. 45).

Un processus similaire a lieu dans *La Tentation de Saint Antoine* indépendamment du fait que l'objet n'y appartient pas au monde réel mais fait dès le début partie des hallucinations - il perd ses contours clairs, acquiert la fluidité, la souplesse, la légèreté, l'effervescence.

À mesure qu'il promène sur les mets ses yeux écarquillés, d'autres s'accablent, formant une pyramide, dont les angles s'écroulent. Les vins se mettent à couler, les poissons à palpiter, le sang dans les plats bouillonne, la pulpe des fruits s'avance comme des lèvres amoureuses ; et la table monte jusqu'à sa poitrine, jusqu'à son menton, — ne portant qu'une seule assiette et qu'un seul pain, qui se trouvent juste en face de lui. (p. 9).

Dans les deux œuvres, la vision hallucinatoire arrive aux protagonistes d'une manière fragmentaire, « par bribes » ou comme les morceaux d'une mosaïque chez Balzac, « par secousses » chez Flaubert. Dans *La Peau de chagrin* ces bribes se présentent comme « un poème sans fin », dans *La Tentation de Saint Antoine* elles sont comparées avec des peintures.

Balzac : [...] *l'univers lui apparut par bribes et en traits de feu, comme l'avenir passa jadis flamboyant aux yeux de saint Jean dans Pathmos. Une multitude de figures endolories, gracieuses et terribles, obscures et lucides, lointaines et rapprochées, se leva par masses, par myriades, par générations.* (p. 33)

Flaubert : *Et, tout à coup, passent au milieu de l'air, d'abord une flaque d'eau, ensuite une prostituée, le coin d'un temple, une figure de soldat, un char avec deux chevaux blancs, qui se cabrent. Ces images arrivent brusquement, par secousses, se détachant sur la nuit comme des peintures d'écarlate sur de l'ébène.* (p. 8)

En liant la collection à la notion de temps, Baudrillard dit qu'elle répertorie le temps « en termes fixes qu'elle peut faire jouer réversiblement » (Baudrillard, 1968 : 135). L'organisation de la collection se substitue au temps réel (*ibid.*). Les « collections » de Balzac et de Flaubert cassent, elles aussi, l'ordre habituel du temps et construisent un nouvel ordre, « l'ordre du désordre », où le principe de l'exposition des objets réside uniquement dans leur nature bizarre ou leur juxtaposition inattendue. Comme de vraies collections, elles se prêtent au regard des protagonistes, leur imposant le rôle de spectateurs plutôt passifs. Les objets dans les deux œuvres ne sont pas à utiliser mais à regarder, à faire ressurgir des émotions, des souvenirs, des désirs, de la reconnaissance. Mais comme ils sortent de leur immobilité et deviennent vivants dans l'hallucination, la collection prend la forme d'un spectacle, d'une danse de vie et de mort, d'un « théâtre du monde » qui se joue devant les yeux des protagonistes sans qu'ils y prennent part autrement

qu'en spectateurs/contemplateurs. Balzac appelle la boutique du brocanteur un « vaste bazar des folies humaines » (p. 39), Flaubert dit, par la bouche d'un certain Valentin : « Le monde est l'œuvre d'un Dieu en délire » (p. 30). Plus qu'une danse macabre, c'est cependant une danse de Shiva, coexistence des forces créatrices et destructrices, géniales aussi bien que folles ou proprement maléfiques.

Dans les deux cas, le mouvement s'accélère, devenant vertigineux.

Chez Balzac : *Ces œuvres s'agitèrent et tourbillonnèrent devant lui : chaque magot lui jeta sa grimace, les yeux des personnages représentés dans les tableaux remuèrent en pétillant ; chacune de ces formes frémit, sautilla, se détacha de sa place.* (p. 45)

Chez Flaubert : *Leur mouvement s'accélère. Elles défilent d'une façon vertigineuse. D'autres fois, elles s'arrêtent et pâlisent par degrés, se fondent ; ou bien, elles s'envolent, et immédiatement d'autres arrivent. [...] Elles se multiplient, l'entourent, l'assiègent.* (p. 8)

La vision de l'existence humaine chez Balzac et chez Flaubert s'exprime donc par l'image d'un tourbillon mis en mouvement par les désirs illimités et par la folie qui caractérisent l'homme universellement, indépendamment de l'espace et du temps. Pour transmettre cette vision, les deux auteurs évoquent des immensités, des générations, des époques entières, ayant l'ambition de couvrir la totalité de ce qui existe et a existé. Et c'est justement l'objet qui aide à remplir cette ambition gigantesque, car c'est par l'objet que les époques apparaissent et commencent à parler. En plus, l'accumulation d'objets pourrait être considérée ici comme méthode pour suggérer au lecteur ce sentiment de tourbillonnement et de vertige qui en résulte. Tout comme il n'y a aucune hiérarchie entre les objets singuliers d'une collection, il n'y a pas de hiérarchie entre les époques ou les destins des hommes que ces objets représentent, car toute la création humaine s'égalise et peut être finalement réduite à la constatation de l'Ecclésiaste : « Puis, j'ai considéré tous les ouvrages que mes mains avaient faits, et la peine que j'avais prise à les exécuter ; et voici, tout est vanité et poursuite du vent, et il n'y a aucun avantage à tirer de ce qu'on fait sous le soleil. » (Eccl. 2 : 1-26).

La Tentation de Saint Antoine est « l'œuvre de vie » de Flaubert, qu'il commence dix-huit ans après la publication de *La Peau de chagrin* de Balzac, en 1849, et qu'il finit en 1874. Bien que la passion collectrice caractérise tout le siècle, étant là encore jusqu'à la Première Guerre mondiale, elle subit des changements qui correspondent aux changements de la sensibilité générale. L'esprit romantique avec son exotisme évolue vers le dilettantisme décadent de la fin du siècle à la base duquel il y a un désir, attirant et effrayant à la foi, d'éprouver tout, de connaître tout,

d'être multiple, d'intégrer toutes les formes et possibilités d'existence. C'est exactement le même désir qui est exprimé par Saint Antoine :

[...] j'ai envie de voler, de nager, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, être la matière. (p. 117)

Chez Balzac, ce désir est similaire mais moins panthéiste et présuppose, d'une manière encore assez romantique, un mystère qu'un simple mortel n'est pas destiné à comprendre - si ce n'est un sage comme Dante Alighieri dans *Les Proscrits* (1831), ce voyageur métaphysique, qui seul a le privilège de dire : « Il m'a été donné de voir les espaces immenses, les abîmes sans fin où vont s'engloutir les créations humaines, cette mer sans rives où court notre grand fleuve d'hommes et d'anges. En parcourant les régions des éternels supplices, j'étais préservé de la mort par le manteau d'un Immortel, ce vêtement de gloire dû au génie... » (*Les Proscrits*, p. 103). Dans la *Peau de chagrin*, c'est l'antiquaire, un sage démoniaque et surhumain, qui possède les connaissances de tous les âges et la totalité de l'expérience humaine. Balzac, avec son goût pour l'ésotérisme, ses théories du mouvement et de l'énergie comme base de l'existence, de la seconde vue et de la relation entre pouvoir, vouloir et savoir (cf. par ex. Frølich, 2000), présente le monde comme un réservoir de forces mystérieuses. Pour lui, l'existence humaine est pleine d'oppositions nettes, de bonnes et mauvaises actions, d'œuvres inspirées ou bien par le génie ou bien par la folie. Chez Flaubert, au contraire, on constate une sorte de détachement par rapport à ce « spectacle du monde », une attitude plutôt neutre envers les différentes manifestations de l'existence. Flaubert comme encyclopédiste constate plutôt que commente, transcendant ainsi, tout comme son héros, les oppositions et le classement des phénomènes en bon et mauvais. Dans *La Peau de chagrin*, la voix narratrice intervient dans la description de la boutique du brocanteur, y semant du mystère et créant une atmosphère sinistre, tandis que Flaubert, lui, garde ses distances, en laissant les manifestations simplement apparaître. Cette différence de distance peut également être vue dans le sort des deux protagonistes : Raphaël trouve finalement sa mort dans le tourbillon fou de ses désirs ; Saint Antoine, au contraire, s'en détache, en repoussant la tentation qui l'attaque.

Conclusion

Constatons, pour conclure, que le goût pour le bizarre transcende les frontières entre le romantisme et le réalisme, le réalisme balzacien et le réalisme flaubertien, le réalisme et le décadentisme, s'étalant sur le siècle entier et se prêtant à des usages divers mais parfois aussi d'une grande similarité. Balzac et Flaubert se présentent comme liseurs d'objets, historiquement, esthétiquement ainsi que métaphysiquement et l'on peut aborder leurs « collections littéraires d'objets » comme étant des systèmes signifiants. Chez eux, les objets dépassent leur premier but, celui de créer l'effet de réel et de caractériser les personnages qui les possèdent, et deviennent les moyens pour entretenir un discours métaphysique/philosophique. Si le projet proprement réaliste se propose de découvrir « un ordre immanent au cœur même de cette profusion et de cette prolifération qu'on appelle le monde ou le réel » (Denis, 2006 : 23), les œuvres ambiguës de Balzac et Flaubert ne réduisent pas cette complexité du monde et font de la profusion et de la prolifération la loi principale de l'existence. Il n'est pas moins important, cependant, que ces textes reflètent l'esprit de l'époque, le quotidien de la France du XIX^e siècle, où la relation des hommes avec les objets diffère remarquablement de celle de l'homme contemporain. Avec sa passion collectrice et les lieux où ces collections sont étalées (antiquariats, boutiques du brocanteur, collections domestiques, etc.), ainsi qu'avec son amour pour l'éclectisme et le dilettantisme, l'esprit du siècle informe les textes littéraires, leurs idées ainsi que le processus de leur écriture.

Bibliographie

- Auerbach, E. 2012[1946]. *Mimesis. Tegelikkuuse kujutamise õhtumaises kirjanduses*. Traduit par Kalle Kasemaa. Tartu : Ilmamaa.
- Baudrillard, J. 1968. *Le Système des objets*. Paris : Éditions Gallimard.
- Barthes, R. 1968. « L'effet de réel ». *Communications*, n° 11, p. 84-89.
- Benjamin, W. 1939. *Paris, capitale du XIX^e siècle*. [En ligne] : <http://classiques.uqac.ca/classiques/> [consulté le 10 juillet 2020].
- Bredenkamp, H. 1995. *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*. Trad. Allison Brown. Princeton : Markus Wiener Publishers.
- Caraion, M. 2007. « Objets en littérature au XIX^e siècle ». *Images re-vues*, n° 4 [En ligne]. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.116> [consulté le 10 juillet 2020].
- Bourget, P. 1883. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris : Librairie PLON.
- Bowry, S. 2015. *Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity*. Thèse de doctorat, Université de Leicester.
- Denis, B. 2006. Le roman peut-il se passer du réel ? Les querelles du réalisme. In : Fabry, G., Roland, H. et al. (éds.), *Les frontières du réalisme dans la littérature narrative du 20^e siècle / The Borders of Realism in 20th Century Narrative Literature*. Actes du colloque international (Louvain-la-Neuve, 1-3 décembre 2004), p. 21-31.
- Dufour, Ph. 1998. *Le Réalisme de Balzac à Proust*. Paris : PUF.
- Fléchet, A. 2008. « L'exotisme comme objet d'histoire ». *Hypothèses*, n° 11(1), p. 15-26.

Foucault, M. 1977. The Fantasia of the library. In D. F. Bouchard & S. Simon (Trans.), *Michel Foucault, language, counter-memory, practice: Selected essays and interview*. Ithaca, W: Cornell University Press.

Freud, S. 1919. The “Uncanny” [En ligne]: <https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> [consulté le 19 juillet 2020].

Frølich, J. 2000. « Balzac, l’objet et les archives romantiques de la création ». *L’Année balzacienne*, n° 1, p. 145-157.

Gautier, J.-J., Preiss, N. 2016. *Balzac, architecte d’intérieurs*. Catalogue d’exposition [Musée Balzac-château de Saché, 2 juillet 2016-8 janvier 2017]. Paris : Somogy éditions d’art.

Hugot, J.-F. 1984. *Le dilettantisme dans la littérature française d’Ernest Renan à Ernest Psichari*. Lille : Atelier national Reproduction des thèses Université Lille III ; Paris : Aux amateurs de livres.

lehl, D. 1997. *Le Grottesque*. Coll. Que sais-je. Paris : PUF.

Kayser, W. 1963. *The Grottesque in Art and Literature*. New York, N.Y.: McGraw-Hill.

Krzywkowski, I., Thorel-Cailleteau, S. 2002. *Anamorphoses décadentes. L’Art de la défiguration, 1880-1914*. Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne.

Le Thomas, C. 2007. « Les intérieurs parisiens selon Eugène Atget ». *Histoire par l’image* [En ligne] : <https://histoire-image.org/fr/etudes/interieurs-parisiens-eugene-atget> [consulté le 19 juillet 2020].

Lisse, M. 2006. Les frontières du réalisme. Allocution d’ouverture. In : Fabry, G., Roland, H. et al. (éds.), *Les frontières du réalisme dans la littérature narrative du 20^e siècle / The Borders of Realism in 20th Century Narrative Literature*. Actes du colloque international (Louvain-la-Neuve, 1-3 décembre 2004), p. 17-19.

Malmio, K. 2020. The Miracle of the Mesh: Global Imaginary and Ecological Thinking in Ralf Andtbacka’s *Wunderkammer*. In : Malmio, K, Kurikka, K. (éds.), *Contemporary Nordic Literature and Spatiality*. Cham, Switzerland : Palgrave MacMillan, p. 277-299.

Renouvier, Ch. 2020. « Le dilettantisme de Renan ». *L’Agora. Une agora et une encyclopédie* [En ligne] : http://agora.qc.ca/documents/ernest_renan-le_dilettantisme_de_renan_par_charles_renouvier [consulté le 19 juillet 2020].

Stöferle, D. 2010. « L’hallucination de la connaissance : *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert ». *Revue critique et génétique*, n° 4.

Watson, J. 2000. *Literature and Material Culture from Balzac to Proust. The Collection and Consumption of Curiosities*. Cambridge: Cambridge University Press. [En ligne]: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511485909> [consulté le 19 juillet 2020].

Œuvres littéraires discutées

Balzac, Honoré de. 1855. Avant-propos. In : *Œuvres complètes*. Paris : A. Houssiaux.

Balzac, Honoré de. 1831. *La Peau de chagrin*. [En ligne] : <https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/index.htm> [consulté le 10 juillet 2020].

Balzac, Honoré de. 1831. *Les Proscrits*. [En ligne] : <https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/index.htm> [consulté le 10 juillet 2020].

Flaubert, Gustave. 1874. *La tentation de Saint Antoine*. [En ligne] : <http://www.quandletigrelit.fr/images/Gustave-Flaubert-La-tentation-de-Saint-Antoine.pdf> [consulté le 15 juin 2020].

Notes

1. “The cabinet does not belong to any one discipline, but to multiple communities of engagement - scholarly and otherwise - in which it is constructed and accorded meaning and significance in very different ways.”
2. Toutes les pages correspondent aux éditions indiquées dans la bibliographie.

© Revue du Gerflint (France) - Éléments sous droits d’auteur -
Modalités de lecture consultables sur le site de l’éditeur www.gerflint.fr