

L'objet de collection entre la mort de l'être et la naissance de la communauté

by

Léa Gamache

Bachelor of Social Sciences, University of Ottawa, 2008

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of Political Science

© Léa Gamache, 2011
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy or other means, without the permission of the author.

Supervisory Committee

L'objet de collection entre la mort de l'être et la naissance de la communauté

by

Léa Gamache

Bachelor of Social Sciences, University of Ottawa, 2008

Supervisory Committee

Dr. Arthur Kroker, (Department of Political Science)
Supervisor

Dr. James Tully, (Department of Political Science)
Departmental Member

Dr. Emile Fromet de Rosnay, (Department of French)
Outside Member

Abstract

Supervisory Committee

Dr. Arthur Kroker, (Department of Political Science)

Supervisor

Dr. James Tully, (Department of Political Science)

Departmental Member

Dr. Emile Fromet de Rosnay, (Department of French)

Outside Member

This thesis examines how the concept and act of collection describes a relationship with the material world that clashes with Marxist traditions. Tracing how collected objects behave semiotically, this work defends the idea that one's relation to collected objects necessitates their complete possession in order to delimit the cycling of one's singularity, between "I" and the "Other;" and, at the level of community, the collected objects (e.g., in a museum) additionally show how we attempt to make an "oeuvre" of the world. This thesis demonstrates that the death of the collector exposes an irreconcilable disjunction between the object's meaning—which disappears with the arrival of the collector's death—and the object's shell, which is left as a witness or reminder of the incommensurability of human singularity and finitude. The museum is therefore understood as an attempt to overcome the limited realities of this objective shell, generating an infinite circulation of sense, or of a life that never quite ends.

Table des matières

Supervisory Committee	ii
Abstract	iii
Table des matières	iv
Liste d'illustrations	v
Remerciements	vi
Dédicace	vii
Introduction	1
Chapitre 1: L'univers du collectionneur	12
La collection comme microcosme spatial : le <i>studio</i> , la chambre, le salon	15
Le studio	16
La chambre	17
Le salon	18
Microcosme métalinguistique : de la possession à la dénomination	20
Entre le visible et l'invisible	21
Nommer, connaître, posséder	24
Microcosme temporel	27
La société des choses	35
Chapitre 2 : Une généalogie du musée	44
La temporalité du musée	48
Des cadavres immortels : la deuxième vie des objets	55
Arte factum ou le doigt magique de l'Homme	63
Chapitre 3 : L'objet pivot	75
Le musée comme œuvre de l'humanité	80
La luge de Charles F. Kane	87
Le secret de l'objet	95
L'intransigeance de la matière	102
Conclusion	106
Le langage, le politique et l'objet	106
Le politique entre le discours sur l'objet et sa matérialité	109
Bibliographie	114

Liste d'illustrations

Fig. 1, 2 et 3 : Welles, Orson (réalisateur). *Citizen Kane* [1941], [digital, son., n&b ; 12 cm.], Burbank : Warner Home Video, 2001, 119 minutes.

Fig. 4 : « Los Arhuacos : The Poporo », *Belonging matters*, 11 novembre 2010, <http://belongingmatters.wordpress.com/2010/11/11/los-arhuacos-the-poporo/>, (page consultée le 1^{er} décembre 2010).

Fig. 5 : Juan Rafael Restrepo, « Mueso del oro », *Panoramio*, 21 août 2007, <http://www.panoramio.com/photo/4088880>, (page consultée le 1^{er} décembre 2010).

Fig. 6 et 7 : Jacopo Tintoretto « Portrait de Vincenzo Morosini », *Google Art Project*, entre 1575 et 1780, <http://www.googleartproject.com/museums/nationalgallery/portrait-of-vincenzo-morosini-198>, (page consultée le 15 janvier 2010).

Fig. 8 : « Élévation du calice », *Images et vidéos – Célébration de la messe*, 25 novembre 2006, http://catholique-nanterre.cef.fr/faq/messe_celebration_video_image.htm, (page consultée le 15 janvier 2010).

Fig. 9 : « Calice du Sacre », *Wikipédia : Calice (liturgie)*, fin du XII^e siècle, http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Calice_du_Sacre_Reims_311209_05.jpg, (page consultée le 15 janvier 2010).

Fig. 10 : « Singapore – Airport – Urinal », *Urban Titan*, 29 décembre 2010, <http://urbantitan.com/10-weird-psychology-studies/singapore-airport-urinal-www-fishdoggy-com/>, (page consultée le 2 novembre 2011).

Fig. 11 : Marcel Duchamp, « Fontaine », *Wikipédia : Fontaine (Duchamp)*, 1917, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_\(Duchamp\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_(Duchamp)), (page consultée le 21 janvier 2010).

Remerciements

J'aimerais premièrement remercier mon directeur de thèse Dr. Arthur Kroker pour ses encouragements, son enthousiasme et son ouverture d'esprit. J'aimerais aussi remercier Dr. James Tully qui a généreusement pris le temps de lire ma thèse et de la commenter, Dr. Robert Walker pour m'avoir fait découvrir le projet des arcades de Walter Benjamin ainsi qu'Amy Verdun pour son soutien au cours de ma première année au programme.

J'aimerais aussi remercier tout particulièrement Pt. pour avoir été là durant la «fermentation» de mon projet et B.B. pour sa franchise, sa patience, son écoute et pour m'avoir dissuadé de prendre une approche historique pour mon 2e chapitre.

Dédicace

Je dédis ma thèse à mes grands-parents René et Lucille qui ont constamment été présents et qui, sans le savoir, sont à l'origine de cette thèse. Je dédis aussi ces pages à mon père, Jean Gamache, qui m'a assurément transmis le goût du travail intellectuel.

Introduction

Nous avons toujours été fort troublés par une des scènes de *Citizen Kane*, film monumental d'Orson Welles. Il s'agit du dernier dialogue, lorsque le journaliste qui s'est débattu tout au long du film pour trouver la signification de « Rosebud » avoue son échec. Ce n'est pas tant le dialogue qui m'ébranle que le lieu où les personnages – le journaliste, ses collègues, et des gens qui semblent s'occuper des affaires du défunt Kane – se trouvent. Le quasi-monologue plutôt lyrique du journaliste sur l'impossibilité de savoir ce que signifie le dernier mot prononcé par le magnat de la presse, sur son insignifiance probable, sur le fait que Kane a tout eu et tout perdu, se déroule dans le fouillis total des objets de ce dernier. On dirait un centre d'achat, un dépotoir, une énorme vente de garage avec des trésors et des vieilleries. Bref, ce sont les choses de Kane, des plus banals objets de son enfance aux plus précieux objets de collection. Ce trouble auquel nous faisons référence, c'est certainement l'inconfort ressenti alors que les personnages déambulent nonchalamment dans l'intimité du mort, comme s'ils parlaient dans son dos. Charles Foster Kane n'est plus et, malheureusement, ses choses sont silencieuses et ne peuvent prendre sa défense.

À un certain moment, un des personnages s'interroge : « I wonder - You put all this together - the palaces and the paintings and the toys and everything - what would it spell? ». La réponse du journaliste sera : « Charles Foster Kane ». Curieux quand même, que celui-ci définisse l'homme par ses possessions, aussi hétéroclites qu'elles puissent l'être. Curieux parce que c'est avec lui que l'on va à la rencontre du mort, non pas au contact des objets mais précisément à travers le témoignage de ceux qui l'ont connu. D'un

témoignage à l'autre on reconstruit tranquillement, pièce par pièce, ce que l'homme a pu être, avec ses paradoxes et ses mystères. Pourquoi alors le journaliste énonce-t-il une telle contradiction ? Serait-ce que les témoignages n'ont pu convenablement rendre compte de Kane ?

Il se produit alors un drame silencieux, un drame que tous le monde a ressenti en écoutant le film : c'est en vendant ici et là les choses de Kane, en brûlant Rosebud, la luge de l'enfance du grand homme, que ce dernier disparaît véritablement. Si ces choses ont pour nom « Charles Foster Kane » et que l'on se débarrasse de celles-ci après la mort de leur propriétaire, c'est un peu comme si on violait un lieu de sépulture, c'est comme si c'est du propriétaire qu'on effaçait la trace.

Ces témoins de la vie de Kane, sans avoir de voix, occupent d'après nous une place centrale dans le film. En effet, il y a le premier contraste entre la richesse de l'homme, qui peut s'offrir les plus précieux artefacts, et son affection toute particulière pour les objets sans valeur de son enfance auxquels il retourne à quelques reprises pendant le film. Il y a aussi la mort de Kane qui précède la gestion de son héritage¹, ce qui semble indiquer que ses choses sont ce qu'il reste de lui, comme quelque chose qui s'entête à exister mais pour personne, et donc, pour rien. Finalement, l'intrigue tourne autour de « Rosebud », que nous découvrons être la luge sur laquelle Charles Foster Kane glissait pendant son enfance. De ce dernier fait, il est important de souligner qu'il a été question de « Rosebud » comme pouvant expliquer Kane, sa vie, ses décisions.

En analysant l'intégration et la symbolique de l'*objet* dans *Citizen Kane*, nous avons voulu montrer comment ce dernier dissone avec la fonction actuelle qu'occupe l'objet,

¹ On comprend que Charles Foster Kane meurt vieux et pourtant, il ne semble pas s'être préoccupé de son testament, il reste donc un tas d'effets personnels dont on ne sait quoi faire.

que nous réduisons trop souvent à l'objet de consommation du système capitaliste. En effet, les témoignages qui ont capté et décrit le XX^e siècle comme étant celui de cette ère de production-consommation-accumulation ont été abondants. Du grand classique de Marx, *Le Capital*, à *Empire* de Michael Hardt et d'Antonio Negri, en passant par *La société du spectacle* de Guy Debord, nombreux sont les philosophes et les théoriciens politiques qui ont décrit le capitalisme dans son évolution et ses différentes ramifications. Si le XX^e siècle est celui de l'accumulation des biens de consommation, le XXI^e siècle serait celui de son débarras. En effet, il n'est plus question de s'encombrer de choses alors que l'on peut toujours en racheter au besoin : sac jetables, mouchoirs jetables, contenants en plastique pour la nourriture, ordinateurs, vêtements, rien ne dure. On achète, on consomme et on jette. Il n'est pas question ici de présenter un point de vue écologique sur le capitalisme – bien que ce point de vue puisse être nécessaire – mais plutôt de présenter comment la vie des objets est courte à l'aube du XXI^e siècle. Si rapide, si banale, si générique est l'existence de l'objet que l'on s'attarde davantage à l'objet en ce qu'il est éphémère et fragile dans nos vies, que comme il en est question dans *Citizen Kane*, soit comme un témoin qui nous devancera éventuellement, un observateur qui nous regarde vivre et vieillir.

Comment alors comprendre le visage que prend l'objet dans *Citizen Kane*, visage qui ne possède pas les attributs fondamentaux de l'objet comme bien de consommation? Il pourrait être question d'objet comme archive, comme héritage ou comme patrimoine, mais aucune de ces formes n'arrive à capter l'étrange oscillation qui existe entre l'objet dans son rapport intime avec l'être et le même objet dans une absence de rapport exclusif, l'objet anonyme.

C'est l'objet de collection qui semble évoquer la complexité de ce rapport. La raison en est que dans la collection, on retrouve quelque chose d'extrêmement personnel, d'intime, d'énigmatique, comme une fleur dont les pétales sont encore repliés sur le pistil. La collection est comme l'œuvre d'un homme, une œuvre dont l'agencement des pièces n'est complètement cohérent que pour celui qui a acquis ces objets un par un. Le regard que cet homme porte à son œuvre ressemble à celui qu'une mère porte à son enfant, l'amour inconditionnel d'un créateur qui accepte et chérit jusqu'aux défauts de sa progéniture, un rapport absurde, déraisonnable pour celui qui est à l'extérieur de cette relation.

Pourtant, la collection, c'est aussi cette fleur qui s'exhibe effrontément au regard de tous. C'est cet ensemble d'objets qui déclare « Je suis là » et qui fait fi de la gêne de ses observateurs, ne donnant aucune réponse à leurs regards interrogateurs : « Je suis là, ce n'est pas à moi de me justifier, d'expliquer pourquoi ». La collection sans la présence du collectionneur, c'est la collection sans ce rapport exclusif qui renferme le secret des objets. Ce rapport disparu, l'objet est donc seul, ne cache plus rien, et se présente tel qu'il est, comme une évidence, sans signification dissimulée.

À l'heure où l'homme domine complètement la nature, où l'on fait tout apparaître et disparaître comme par magie, où l'on peut concrétiser les idées plus folles, puis reproduire le résultat à l'infini, comment comprendre l'existence de la collection ? Comment comprendre la collection, un ensemble d'objets où il semble y avoir quelque chose qui outrepassse la valeur pécuniaire des choses puisque ce qui les rend précieuses dépasse leur valeur marchande ; qui outrepassse aussi leur valeur informative puisqu'on peut souvent retrouver les mêmes informations par d'autres moyens ; et qui discrédite

finalement toute logique utilitaire ? Fondamentalement, la question que nous nous posons est simple : si l'on part de l'idée que l'objet de la collection est tout ce que l'objet de consommation n'est pas, c'est-à-dire permanent, inutile et signifiant, et que l'objet de consommation fait partie d'une certaine compréhension de notre société, quelle place alors occupe l'objet de collection dans notre compréhension du « vivre ensemble » ?

Nous pouvons décliner cette question en « qu'est-ce qui distingue l'objet de collection de l'objet de consommation ? », ou encore « qu'est-ce que l'essence de la collection ? », mais le point central en est que l'économie de la collection, au sens de la gestion des choses au sein de la communauté, semble être fondée sur des assises ou sur une logique différente de celles de l'économie de marché. Nous nous demandons ainsi *pourquoi et comment*, quels sont ces principes de bases qui permettent l'existence de la collection.

Notre hypothèse part d'un paradoxe qui semble plutôt secondaire mais qui finalement, sera central pour notre recherche. Il s'agit de la contradiction entre la collection privée et la collection de musée². En effet, on peut noter, d'un côté, qu'il y a entre le collectionneur et sa collection un lien exclusif, alors que la collection publique n'existe que pour être exposée au grand jour. De plus, l'acte de collectionner pour soi-même,

² À ce propos, nous faisons référence plus généralement à la collection publique (une institution publique gérant une collection au nom d'une collectivité), ce qui peut aussi signifier, par exemple, une bibliothèque. Par ailleurs, nous tenons à travailler la collection de musée puisqu'elle présente des règles qui accentuent le paradoxe de la collection (publique par rapport à privée). En effet, les œuvres étant achetées avec « l'argent des contribuables », le choix de celles-ci doit être fait pour une communauté et au nom de celle-ci. Autre aspect intéressant de la pratique de la muséologie : une fois acquise et ajoutée à la collection, l'œuvre ne peut généralement pas être revendue, jetée ou échangée. On peut alors en comprendre deux choses : il en résulte une immense collection, qui ne cesse de s'accroître, de se multiplier, et dans laquelle chacun des objets, au fil du temps, perd de son importance relative, des objets dont le statut ou la position est en constante mutation. D'autre part, l'idée qu'on ne peut se débarrasser de ce qu'on a acquis rend le travail du collectionneur doublement plus difficile puisqu'il doit déterminer par ses choix ce qui sera encore vu par le public vingt, cinquante, peut-être même cent ans plus tard. Il est alors évident que le choix de l'œuvre se rapportera en partie à la question suivante : partant du fait que l'on acquiert une œuvre pour toujours, quelles sont les œuvres d'art qui caractérisent les approches artistiques de notre époque, et ainsi, aux yeux des visiteurs/participants futurs, quelles seront les œuvres qui représentent la société que nous sommes aujourd'hui?

comme le faisait Kane, s'apparente davantage à la tentative de contenir le passé par la possession d'un objet qui s'y rattache, alors que la tâche du collectionneur de musée est en partie de capter les œuvres produites présentement dans l'intérêt de les présenter dans le futur. Pourquoi faisons-nous alors l'usage du même terme « collection » pour parler de deux choses si différentes ?

Le fait que l'on nomme les deux activités d'acquisition par le terme de « collection » ne se résume pas, d'après nous, à un genre de dénominateur commun comme pourrait l'être l'acte de rassembler des objets selon une certaine cohérence. L'essence de la collection se situe ailleurs. Nous aimerions en fait nous risquer à dire qu'il s'agit plutôt que tous deux entretiennent un rapport particulier au temps qui passe, ce qui implique nécessairement la finitude humaine. Celui qui collectionne pour lui-même entreprend en quelque sorte une œuvre et pour le collectionneur sérieux, l'œuvre d'une vie. Chaque élément de sa collection renferme sa propre histoire, qui se termine par son acquisition – moment constamment remémoré, aussi important que l'objet en tant que tel. C'est comme si la vie de la collection suivait la vie du collectionneur, une espèce de vie parallèle suivant ce dernier au rythme de ses grands moments... un ticket pour un film vu lors d'une première rencontre avec la future femme d'un collectionneur de billets de cinéma peut-être, un livre acquis en voyage par un bibliophile, etc. Comme nous l'avons déjà affirmé, il s'établit, entre le collectionneur et son œuvre, un lien profondément intime, unique et inexprimable, qui s'éteint en même temps que le propriétaire de la collection.

Pour ce qui est de la collection publique, elle commence un peu là où la collection privée finit. Non pas que les musées héritent des objets des défunts collectionneurs mais

que c'est précisément la finitude humaine, la mort des membres de la communauté qui rend l'acte de collectionner nécessaire pour le musée. Il faut capter l'essence du moment présent, il faut attraper ce qui nous représente le plus actuellement pour que la suite du monde puisse savoir « comment c'était ». Pourtant, ça ne fait pas de la collection publique un héritage, et si elle l'est, elle en perd tout son sens. Les objets y sont plutôt laissés aux générations futures, un peu comme des machines sans modes d'utilisation.

Tel est le paradoxe entre la collection privée et la collection muséale : alors que la première finit par la mort, c'est de la mort que surgit la seconde. Comme nous l'avons déjà affirmé – et c'est ce que Walter Benjamin stipule dans *Je déballe ma bibliothèque* – la collection personnelle ne peut être léguée : « le phénomène de la collection, en perdant le sujet qui en est l'artisan, perd son sens. S'il se peut que les collections publiques soient moins choquantes sous l'aspect social et plus utiles sous l'aspect scientifiques que ne le sont les collections privées, celles-ci seules rendent justice aux objets eux-mêmes. » (W. Benjamin, 2000 h, p. 54). Si l'objet perd son sens en l'absence du collectionneur, quelles conclusions doit-on en tirer concernant l'objet de la collection publique ? Combinant cette position avec celle de Baudrillard, qui présente l'objet ancien comme un objet mythologique occupant la fonction de mythe d'origine (J. Baudrillard, 1968, p. 107), nous sommes portés à penser que la relation du collectionneur à l'objet de collection – relation inaliénable, indescriptible et intransmissible – se rapporte d'abord aux souvenirs chaotiques du collectionneur et donc à sa mémoire, alors que le rapport qu'entretient une collectivité aux collections publiques est fondé premièrement sur une certaine conception de l'histoire³. C'est comme si l'objet qui révèle son sens au collectionneur privé (W.

³ Ou de ce qui fera éventuellement partie de l'histoire.

Benjamin, 2000a) est situé *dans* l'objet alors que dans la collection publique, la signification de l'objet est imposée selon une trame narrative historique ou culturelle.

Nous croyons que le statut qu'occupe l'objet de collection publique - comme pièce à conviction du temps qui passe mais surtout comme objet ayant le pouvoir de supprimer la finitude humaine en la surpassant – dérive en fait d'une transformation historique de la collection privée, dont la signification, au sens de Benjamin, a été partiellement vidée pour donner lieu à une collection à valeur informative, dont le témoignage serait tout simplement transmissible d'une génération à une autre ou d'une culture à une autre, comme une sorte d'œuvre de l'humanité.

Alors qu'il sera impératif d'entreprendre, au sein de cette thèse, une généalogie de la collection publique, nos recherches sommaires nous portent à croire que celle-ci est effectivement née de collection privée, non pas principalement par quelques dons des particuliers à l'État mais plutôt lorsque les collectionneurs ont commencé à ouvrir leur salon, en procédant par lettre de référence ou par invitation. Pourtant, le véritable élément déclencheur de la collection/conservation dans l'optique de les présenter à un public général semble être né de l'humanisme, séduit par la philosophie grecque et ainsi porté à la conservation d'objets antiques :

More than the claims of erudition or the revival of classical texts through philology, humanism was structured around the objects that served as a basis for most intellectual and cultural activities. (...) The philosophical programs that constituted Renaissance humanism could not have existed without the proliferation of artefacts that provided food for thought. (P. Findlen, 2000, p.61)

C'est aussi que la philosophie grecque a rappelé aux humanistes l'importance d'éduquer le citoyen – puisqu'il possède la capacité de l'être – et finalement, allant de

paire avec le projet des encyclopédistes, a fait naître en eux le désir de rassembler sous un même toit, de classer, de rendre accessible ainsi que de célébrer l'œuvre et les connaissances de l'humanité dans sa diversité et sa progression.

La collection publique comme célébration de l'œuvre de l'humanité, cela réfère aussi à un autre pan de la collection que nous avons présenté plus haut, celui de son rapport à la mort, et de ce que la collection peut dépasser celle-ci. Sans parler de collection comme tel, Jean-Luc Nancy s'exprimera en ces termes sur l'humanité comme œuvre, en faisant une critique de la communauté comme projet : « (...) d'une manière ou d'une autre, une circulation absolue du sens (des valeurs, des fins, de l'Histoire...) comble ou résorbe toute négativité finie, tire de chaque destin singulier fini une plus-value d'humanité ou de surhumanité infinie. Mais cela suppose, précisément, la mort de chacun et de tous dans la vie de l'infini » (J-L. Nancy, 2004, p. 38). La présupposition, ou la nécessité de la mort de chacun dans l'accomplissement de l'œuvre de l'humanité, comme poursuite de l'Histoire et pour rendre à la communauté son immortalité, rappelle étrangement que ce nous disions sur le paradoxe de la collection privée et muséale, en ce que la collection muséale trouve sa raison d'être dans la finitude humaine et que son projet est de contrecarrer celle-ci en collectant/conservant jalousement, frénétiquement des objets fragiles, parfois insignifiants, bref qui n'auraient peut-être pas autrement pu traverser les époques et faire partie du lourd bagage que nous avons traîné jusqu'à aujourd'hui.

Nancy commence *La communauté désœuvrée* en rapport au communisme (dans le sens propre du terme mais aussi dans sa réalisation politico-historique), qu'il accuse d'en être venu à promouvoir « L'homme défini (...) comme producteur de sa propre essence sous les espèces de son travail ou de ses œuvres. » (J-L. Nancy, 2004, p.13). Alors qu'il

déclarera plus loin à ce propos que les communautés où l'homme s'abandonne à l'humanisme, au communisme ou à l'individualisme (J-L. Nancy, 2004, p.37) sont toutes des communautés de mort puisqu'elles véhiculent l'idée que de la vie humaine finie s'accomplit l'immortalité de la communauté et ce, à travers l'œuvre, la production de l'homme (par là passe son immortalité), il nous semble possible que le courant humaniste, ayant propulsé la collection privée à la sphère muséale, soit par la même occasion l'initiateur de la collection comme projet qui surpasse la finitude humaine, comme projet de mort. En ce sens, nous sommes d'avis que l'humanisme, plus que l'individualisme et le communisme, serait l'idéologie par excellence de la communauté de l'immanence humaine si l'on s'attarde à la notion d'*œuvre*⁴ et à ce que sous-entend l'origine du musée.

Il n'y a rien dans cette hypothèse qui soit systématique. Nous sommes d'avis que ce qui rend la collection possible comme matière contenue et transmise aujourd'hui, dans notre société, ne peut se résumer par une analyse simplement historique ou littéraire de la chose. Il nous a donc semblé impossible de présenter une hypothèse systématique, subdivisée en points qui s'additionnent parfaitement et dont le résultat s'apparente à une équation mathématique. Pour la résumer, nous dirions qu'il y a deux conceptions contemporaines de la collection, il y a donc deux objets de collections inconciliables : l'objet de collection privé dont nous offrirons une analyse sémiotique (chapitre 1) et l'objet de collection publique ou de musée, à propos duquel nous réaliserons une analyse généalogique (chapitre 2). Nous terminerons en expliquant comment la confusion entre ces deux modes de collection, ou plutôt la transposition/imposition du sens de l'objet de

⁴ Dans ce contexte, nous définissons *œuvre* non pas comme œuvre d'art ou chef-d'œuvre ou encore comme travail de transformation de la nature (quoique cette deuxième définition soit sous-entendue dans celle que nous proposons) mais plutôt comme travail indistinct, continu, cumulatif et progressif de l'humanité.

collection privé à la structure muséale, issue principalement du courant humaniste, permet de discerner une facette de ce que Nancy appelle la *communauté de mort* (chapitre 3).

Chapitre 1: L'univers du collectionneur

La collection, comme toute passion, confine au chaos, dira Walter Benjamin.

Subséquemment, rendre compte de la passion du collectionneur doit se faire selon un certain ordre, selon une certaine grille, qui permette de comprendre en partie ce sujet, sans pour autant en donner une image complètement fidèle puisqu'elle ne transmet ni sa fougue, ni son entière complexité : « Or il est parfaitement arbitraire que je le fasse au moyen de considérations sur les divers modes d'acquisition des livres. Le recours à une telle disposition ou à une autre encore n'est jamais qu'une digue contre le flot jaillissant de souvenirs qui déferle sur tout collectionneur s'occupant de son bien. » (W. Benjamin, 2000h, p.42). Or voilà justement la limite de ce chapitre. La littérature sur ce sujet est très diversifiée et très pointue: on y retrouve des textes littéraires témoignant de la passion du collectionneur comme chez Proust et dans certains textes de Maupassant ; des hommages à cette pratique comme ceux qu'entreprennent Maurice Rheims, Georges Salles, Walter Benjamin ; des comptes-rendus anthropologiques (K. Pomian, 1987), des études psychanalytiques (W. Muensterberger, 1996), des analyses sémiologiques (J. Baudrillard, 1968), sans compter les auteurs qui ne parlent pas du collectionneur mais qui peuvent contribuer à sa compréhension, comme c'est le cas avec Roland Barthes. Bref, il est difficile de rendre compte d'un si large éventail d'écrits à travers un chapitre dont l'intérêt est premièrement de défendre une hypothèse distincte. Conséquemment, nous avons procédé en adoptant notre propre grille d'analyse, qui consiste à déterminer les points de rencontre entre ces différents textes, qui sont parfois divergents, souvent courts et saccadés. Notre revue de littérature nous a permis de voir le rapport entre le

collectionneur et sa collection sous trois angles complémentaires. Le résultat de cette analyse s'apparente donc plutôt à un travail de pensée qu'à un travail d'interprétation.

Depuis sept ans que j'ai dû m'en séparer je n'ai plus connu cette brume qui, se formant à l'intérieur de la chose belle et convoitée, vous grise. Mais la nostalgie de cette ivresse m'est restée. N'ayant eu ni la force ni le courage de me refaire une collection, un transfert s'est opéré en moi. Grâce à lui des passions qui, autrefois, allaient vers les pièces qui m'obsédaient se sont tournées vers une recherche abstraite, vers l'essence de la Collection elle-même. (W. Benjamin, 2003, p. 418)

Dans *La vie étrange des objets* de Maurice Rheims, livre dont Jean Baudrillard s'inspirera grandement pour *Le système des objets*, ce commissaire-priseur d'expérience juge important de commencer son ouvrage en distinguant trois types de « chercheurs d'objets » : l'amateur, le collectionneur et le curieux. Alors que le collectionneur s'intéresse autant à l'objet qu'à son origine et à son contexte, veut tout avoir et, ainsi, construit son œuvre en fonction d'une série dont l'objectif ultime est d'être complétée, l'amateur, lui, s'amourache d'objets pour leur singularité, pour leur perfection dans leur unicité ; il en résultera alors pour l'amateur un amalgame hétéroclite d'objets dont la qualité, à défaut de posséder une valeur pécuniaire prédominante, sera contenue dans le témoignage historico-culturel qu'il renferme. Finalement, le curieux, qui porte bien son nom, sera attiré d'abord et avant tout par l'objet saugrenu, celui qui dissone parmi les objets représentant un certain contexte historique ou une tradition esthétique, bref, l'objet énigmatique.

Bien que Rheims ne poursuit pas cette classification tout au long de son livre, c'est à partir de ces trois figures qu'il théorise le rapport de l'être à l'objet. Ceci étant dit, celles-ci peinent à représenter le collectionneur plus banal, plus « populaire » et qui est en

définitive le plus commun à notre époque. En effet, Rheims comme Walter Benjamin ou Jean Baudrillard omettent, dans la quasi-totalité de leurs écrits à ce sujet, le collectionneur épisodique de timbres, la vieille dame amatrice de petites figurines de porcelaine ou encore le fameux collectionneur de cartes de hockey. Ces formes de collections plus récentes et certainement moins extravagantes se doivent d'être incluses dans une théorisation actuelle du collectionneur, d'où la nécessité de repenser cette figure à l'aube du XIX^e siècle selon d'autres paradigmes qui estompent les questions de confort financier, d'éducation et de sensibilité esthétique.

Nous nous proposons ainsi dans ce chapitre d'actualiser la théorisation du rapport entre le collectionneur et sa collection – rapport fondamental, central à la compréhension du lien entre l'être et l'objet – en considérant celui-ci sous son aspect autarcique, comme un espace virtuel fermé, étanche et autosuffisant. De fait, bien que les degrés d'implication du collectionneur dans sa collection peuvent varier d'un individu à un autre, et bien qu'il existe d'innombrables types et formes de collections, nous croyons que la relation entre l'individu et ses objets est indépendamment fondée sur trois instances, spatiale, langagière et temporelle.

Nous présenterons d'abord trois dispositions d'objets, soient l'objet au sein du *studio* (la collection dans l'espace d'étude), du salon (la collection dans l'espace du divertissement et des échanges) et de la chambre (la collection dans l'espace intime), afin d'illustrer l'importance de la disposition physique de la collection et de son occupation de l'espace son impact spatial. En deuxième lieu, nous expliquerons que cet espace qui crée le lien entre le collectionneur et sa collection se fonde dans le langage, où l'objet de collection, dont le collectionneur rejette la fonction ou l'utilité, devient de prime abord un

objet *signifiant* qui est fondé sur la capacité à transmettre l'invisible et à *être possédé*. La troisième section, pour sa part, sera consacrée à la temporalité qui est contenue dans cette relation. Nous montrerons qu'il existe une imbrication entre le destin du collectionneur et celui de l'objet, imbrication qui découle d'une confusion entre l'objet comme référent de la vie du collectionneur et le collectionneur comme propriétaire non seulement de cet objet, mais du parcours temporel de celui-ci. Finalement, nous terminerons ce chapitre en démontrant que ces trois lectures – spatiale, langagière et mémorielle – du lien entre le collectionneur et sa collection définissent en fin de compte un microcosme qui est en apparence apolitique puisqu'il porte à la réclusion et est, par définition, incapable de communication – si ce n'est avec le collectionneur. Or, à l'aide de la notion du propre de Derrida, nous montrerons que ce rapport est nécessaire à la formation du sujet et agit comme intermédiaire entre lui et le monde.

La collection comme microcosme spatial : le *studio*, la chambre, le salon

Pour moi, qui n'ai cessé d'arpenter le vaste univers des objets, c'est tout naturellement dans le petit monde de ceux qui m'entourent que je suis enclin à rêver (M. Rheims, 2000, p.14)

Dans *Nouveau voyage autour de ma chambre*, Maurice Rheims illustre bien ce dernier vestige de la belle époque que fut celle du XIX^e pour le collectionneur en France et qui a été immortalisé par Balzac⁵, Maupassant⁶ et les frères Goncourt⁷ comme un être passionné, bourgeois, dont la collection rime inévitablement avec *intérieur* et *décoration*. Avec le recul des années, Benjamin est peut-être le meilleur pour résumer – ou caricaturer – l'importance du chez-soi, de l'espace privé et des choses qui y sont

⁵ Balzac, Honoré de. *Le cousin Pons*, Paris : Gallimard, 1997, 162 p.

⁶ Maupassant, Guy de. « La chevelure » *Le Horla*, Paris : Pocket, 1998, pp.77-85.

⁷ Pety, Dominique. *Les Goncourt et la collection : De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève : Droz, 2003, 424 p.

minutieusement disposées: « Lorsqu'on pénètre dans le salon bourgeois des années 1880, quelle que soit l'atmosphère de douillette intimité qui s'en dégage, l'impression dominante est: "tu n'as rien à faire ici". Tu n'as rien à y faire, parce qu'il n'est pas de recoin où l'habitant n'ait déjà laissé sa trace. » (W. Benjamin, 2000d, p.369-370). Or, en 2000, à l'aube de ses 90 ans, Rheims reprend le projet entrepris par Xavier de Maistre en 1825 d'un voyage autour de son appartement, retraçant, le temps d'un livre, ce qui s'y trouve, ses objets, ses meubles, ses cadres. Cette entreprise quelque peu démodée qui décrit le salon maintenant défraîchi du vieil amateur d'art bourgeois est pourtant révélatrice.

Il est vrai que maintenant, plus souvent qu'autrement, la collection est soigneusement rangée dans des albums, sur une quelconque étagère ou entreposée dans de vieilles boîtes en carton, et que l'espace physique où elle se trouve est secondaire. Pourtant, la localisation de la collection a déjà été centrale dans l'étude du sujet qui collectionne, et bien qu'elle soit à présent moins apparente – elle caractérise plutôt la manie du collectionneur de classer, d'ordonner, de disposer de tel ou tel manière les objets – elle est toujours aussi révélatrice de la nature du rapport de l'être à l'objet. C'est pour cette raison que nous aimerions faire référence au *studio*, à la chambre et au salon pour exprimer celui-ci, dans la mesure où elle entouvre un monde entièrement contrôlé, composé, délimité par le collectionneur.

Le studio

Les objets de collection n'ont pas seulement garni les églises et les musées, ils ont aussi meublé les universités, les bureaux privés, où ils étaient source d'inspiration en créant une atmosphère de recueillement et de contemplation. Paula Findlen, dans son article sur

l'étymologie et la généalogie du musée⁸, fait état du rapprochement qui existe historiquement entre le studio – un espace d'étude, de travail – et le musée, qui trouve ses origines étymologiques dans *mouseîon*, « le temple des muses ». Elle remarque alors l'analogie entre l'étude comme travail de pensée, de contemplation, et l'étude dans sa fonction génératrice, créatrice : « The culmination of this phase of humanism [où les muses se trouvent dans les *Studio(lo)s*, à l'Université (*studium*), en ce qu'elles les décorent] emphasizing the dialectical relationship between active and contemplative purposes of study » (P. Findlen, 1989, p.62). L'exemple le plus patent de cet aspect de la collection est certainement le rôle que prend la bibliothèque comme collection de livres : alors qu'on pourrait penser que le rôle de celle-ci tient à son utilité de médium d'informations et de connaissances, Walter Benjamin, dans *Je déballe ma bibliothèque*, affirme lui-même qu'ayant initialement tenté de ne détenir que les livres lus, il finit par s'abandonner au bonheur de placer une après l'autre ses trouvailles, ses trésors, pour le simple plaisir de les posséder. Ainsi, le livre prend alors véritablement le rôle d'un objet signifiant, inspirant, symbolisant le savoir et la sagesse plutôt que de les transmettre réellement (le livre comme *objet* et non comme livre).

La chambre

Nous faisons référence aux objets de collection dans la chambre pour signifier l'aspect privé, profondément intime entre le collectionneur et ses choses. *La chevelure*, nouvelle de Guy de Maupassant, est un témoignage inestimable de ce rapport qui incite à la rêverie, à l'aspect séducteur, charismatique de l'objet. Le personnage principal de la nouvelle, amateur de meubles et d'objets anciens, est fasciné par un cabinet aperçu par

⁸ Findlen, Paula. «The Modern Muses: renaissance collecting and the Cult of remembrance» in: Crane, Susan A., *Museums and memory*, Stanford: Stanford University Press, 2000, pp. 161-178

hasard ; il l'achète aussitôt et l'installe dans sa chambre. Il s'établit alors une atmosphère sensuelle, propice au désir :

On regarde un objet et, peu à peu, il vous séduit, vous trouble, vous envahit (...). Son charme entre en vous, charme étrange qui vient de sa forme, de sa couleur, de sa physionomie de chose ; et on l'aime déjà, on le désire, on le veut. Un besoin de possession vous gagne, besoin doux d'abord, comme timide, mais qui s'accroît, devient violent, irrésistible. (...) Oh ! je plains ceux qui ne connaissent pas cette lune de miel du collectionneur avec le bibelot qu'il vient d'acheter. On le caresse de l'oeil et de la main comme s'il était de chair (...) (G. Maupassant, 1998, p. 81)

C'est ce même rapport amoureux, charnel, qui s'établit entre Maurice Rheims et les objets qu'il a disposés dans sa chambre : un lustre ayant appartenu à la belle Sarah Bernhardt, un portrait de Dora Maar peint par Picasso, deux statuettes de danseuses nues, etc. La chambre est le lieu où le collectionneur peut laisser libre cours à son imagination, à ses phantasmes, au plus profond de son rapport aux objets.

Le salon

Du plus intime des rapports, passons maintenant à son côté exhibitionniste. Le salon se présente à la fois comme une fenêtre sur le monde et l'endroit où ce monde entrevoit l'œuvre du collectionneur. En parlant des « fantasmagories » des intérieurs de la première moitié du XIX^e siècle, Benjamin dira d'ailleurs que le salon « est une loge dans le théâtre du monde » (W. Benjamin, 1997, p.52). C'est là, en effet, que les pièces sont soumises au test du goût et de l'intérêt des visiteurs, où l'hôte partage sa passion avec eux, où celle-ci prend figure de divertissement, de *curiosité*. On y trouve les pièces les plus surprenantes, les plus énigmatiques, celles qui permettent à chaque invité d'émettre une hypothèse. Dominique Pety et Jannel Watson s'accorderont à dire que c'est d'ailleurs de cette pièce qu'apparaît le goût pour l'art décoratif, la sensibilité pour l'*intérieur* ; c'est elle qui

engendrera en partie l'intérêt d'accumuler les objets. C'est le début des expositions universelles, la naissance d'une importante classe économique montante qui peut s'offrir des *hobbies*, des « *dadas* », qui a le loisir de présenter un chez-soi à son image plutôt que de comprendre la demeure comme un simple lieu utile et nécessaire.

Comme nous l'avons précédemment spécifié, la compréhension spatiale de la collection, une compartimentation par pièces de la maison peut sembler désuète. Par exemple, la conception de la Belle Époque du *salon* n'est certes pas celle véhiculée de nos jours, mais elle est d'autant plus nécessaire que c'est de celle-ci que provient en partie la collection comme loisir (loisir qui deviendra plus populaire et répandu principalement pour des raisons économiques), elle est essentielle à une compréhension contemporaine de l'*intérieur* et de l'objet comme *décoration*.

L'objet, contrairement à la représentation picturale, a cette particularité d'occuper l'espace : « occuper » au sens d'être tridimensionnel, de loger physiquement dans l'espace, mais aussi « occuper » au sens de distraire, de colorer, d'égayer l'espace. Nous avons trouvé que cette deuxième définition du verbe se déploie en trois rapports : le tactile, le sensuel, que nous avons représenté par la chambre ; l'inspirant, le contemplatif que nous avons représenté par le studio ; et finalement le décoratif, l'intérieur ouvert sur le monde par le salon.

Nous aimerions conclure cette section en spécifiant que la manie du collectionneur de ranger, de classer, de placer est de même nature que le rapport spatial qu'entretient le collectionneur avec ses objets. En effet, tous deux relèvent de la manie de contrôler l'espace, de le disposer de manière à ce qu'il soit parfaitement confortable pour le collectionneur, parfaitement à son image. C'est une manière, comme dira Rheims, de

compenser pour « les angoisses d'origines diverses qui rendent trop difficiles les contacts humains. » (M. Rheims, 1959, p.21). Accumuler les objets pour constituer un monde intelligible au sens du collectionneur, d'intérioriser et ainsi de contrôler l'environnement, est un des aspects principaux du réflexe de la collection. Celui-ci s'illustre parfaitement dans l'exemple de Monsieur Thiers, que Benjamin notera dans le projet des passages : « (...) avant de réunir sa collection, il l'avait formée tout entière dans sa tête ; il en avait dressé un plan (...) [qui consistait à] arranger autour de soi un abrégé de l'univers, c'est-à-dire de faire tenir dans un espace d'environ quatre-vingts mètres carrés, Rome et Florence, Pompéi et Venise, Dresde et la Haye (...) » (W. Benjamin, 1997, p. 226).

Microcosme métalinguistique : de la possession à la dénomination

On peut donc dire qu'il y a dans l'objet une sorte de lutte entre l'activité de sa fonction et l'inactivité de sa signification. Le sens désactive l'objet, il le rend intransitif, il lui assigne une place figée dans ce qu'on pourrait appeler un tableau vivant de l'imaginaire humain. (R. Barthes, 1994, p.72)

Comme il est assez apparent dans notre analyse du rapport spatial entre le collectionneur et ses choses, il est difficile de parler de l'objet de collection sans faire référence à la sémiologie et même, nous pourrions dire que la théorisation de la collection en sciences sociales ne peut se faire de prime abord sans adopter une approche sémiologique. La raison en est très simple : l'objet de collection est celui qui a été vidé de son utilité première. Comme dira Baudrillard : « L'objet n'a plus de fonction, il a une vertu : c'est un signe » (J. Baudrillard, 1968, p.116). Signifier devient donc l'unique

« fonction » de l'objet de collection, et c'est précisément à travers sa signification qu'il peut éventuellement être « utile »⁹.

Le collectionneur, décrit par Krzysztof Pomian comme « un maniaque inoffensif » (K. Pomian, 1987, p.7), par Maurice Rheims comme un malade souffrant de « collectionnisme » et pouvant atteindre la névrose, et par Werner Muensterberger comme un obsédé, le collectionneur est clairement un *incompris*. Ce que nous voulons prouver dans cette section, c'est que l'incompréhensibilité du collectionneur est en partie une incommunicabilité issue et rendue possible par un métalangage spécifique au monde de la collection. Comme tout langage, celui-ci possède ses propres règles et particularités dont le collectionneur est l'unique créateur. Alors que ses choses le font rêver, qu'elles proviennent d'un lointain¹⁰, c'est lui qui leur donne leur véritable signification, et ce qu'elles représentent en dernière instance est le collectionneur lui-même :

Quelle que soit l'ouverture d'une collection, il y a en elle un élément irréductible de la non-relation au monde. C'est parce qu'il se sent aliéné et volatilisé dans le discours social dont les règles lui échappent que le collectionneur cherche à reconstituer un discours qui lui soit transparent, puisqu'il en détient les signifiants et que le signifié dernier en est au fond lui-même. (J. Baudrillard, 1968, p.149)

Entre le visible et l'invisible

En adoptant une perspective anthropologique de la collection, Pomian fait référence aux objets sacrifiés, donnés aux dieux ou aux morts, une référence qui vient apparemment contredire sa définition de la collection – « ensemble d'objets exposés au regard » (p.31) et vient au final expliquer que c'est l'objet *destiné* au regard (du vivant,

⁹ Baudrillard avancera que l'objet ancien, par rapport à l'objet de prime abord utile, aura comme fonction de signifier le temps. Par ailleurs, c'est précisément lorsque l'objet de collection est véhiculé en commun qu'il occupe une fonction. Nous reviendrons sur ce point dans le prochain chapitre.

¹⁰ Un pays lointain ou une époque lointaine, cela revient au même.

du mort, du dieu...) qui importe. Or la transition de l'objet dans le rituel d'enfouissement ou de destruction (où l'objet disparaît pour les vivants comme objet profane pour se rendre visible comme objet sacré aux dieux/morts) s'apparente aussi à une certaine disparition/apparition que plusieurs objets de collection subissent. Nous en voyons deux versions : il s'agit du moment de l'acquisition de l'objet et de celui du passage de l'objet utile à l'objet de collection signifiant. Benjamin et Rheims confient tous deux l'importance du court instant pendant lequel le collectionneur prend possession de l'objet, moment constamment remémoré, qui présente un des aspects principal de la chose puisqu'il s'agit de son passage à une nouvelle vie : « Et dans l'esprit du collectionneur, le destin clé de tout exemplaire, c'est la rencontre avec lui-même, avec sa propre collection. Je n'exagère pas : pour le vrai collectionneur, l'acquisition d'un livre ancien équivaut à sa renaissance. » (Benjamin, 2000h, p.44). L'autre transition remarquée est fondamentalement sémiologique. Elle consiste – et cela peut se manifester jusqu'à la nomination – à transformer « l'outil » en objet : « À la limite, l'objet strictement pratique prend un statut social: c'est la machine. À l'inverse, l'objet pur, dénué de fonction, ou abstrait de son usage, prend un statut strictement subjectif: il devient objet de collection. Il cesse d'être tapis [...] pour devenir "objet" [...] il est qualifié par le sujet. » (J. Baudrillard, 1968, p.121.) Pour reprendre l'exemple du tapis, du point de vue du collectionneur de tapis, l'objet cesse d'être un élément proprement décoratif parmi le mobilier, sur lequel on marche, qu'on salit, pour laisser place à l'objet de collection, c'est-à-dire de majestueuses tapisseries qui animent les murs de la demeure du collectionneur¹¹.

¹¹ « La passion de l'objet amène à le considérer comme une chose créée par Dieu : un collectionneur d'œufs en porcelaine trouve que Dieu n'a jamais créé de forme aussi belle ni plus singulière et qu'il l'a imaginée pour la

Mais le rapport que l'objet de collection entretient avec le visible/invisible ne se résume pas à ces transitions où la signification de la chose se transforme. Pomian, en évoquant l'économie de l'objet chez des peuples anciens, renverse le rapport en déclarant que c'est l'objet comme tel qui fait communiquer les mondes visible et invisible :

« A représente B » équivaut à l'alternative suivante : « A est une partie de B » ou « A est proche de B » ou « A est un produit de B » ou « A est semblable à B » [...] En tout cas, les objets dont nous avons parlé en décrivant et en analysant les collections entretiennent chacun avec un élément du monde invisible au moins un de ses quatre rapports. (Pomian, 1987, p.38)

En effet, par la représentation qu'il manifeste – représentation de choses inexistantes, passées, futures, lointaines... –, l'objet permet de rendre visible l'invisible et de créer un échange entre ces deux univers. Bien que Pomian ne suggère pas de transposer cette idée à notre époque, nous pouvons facilement faire l'analogie entre la proposition sur les objets-rituels des peuples anciens et l'idée qu'avance Jean-François Lyotard à propos de l'art moderne¹². De part cette référence, nous tenons à marquer que la représentation ou l'objet-signifiant communique avec l'invisible sans que cela soit nécessairement associé à l'aspect *sacré* ou *magique* de la chose. C'est plutôt parce qu'il est *langage* qu'il peut faire apparaître l'invisible. En effet, le langage a cet aspect pour le moins pratique de référer à une chose en son absence, et l'objet signifiant/de collection a ainsi l'habileté non seulement de représenter une époque, une culture, un invisible, mais aussi de les

seule joie des collectionneurs. » (M. Rheims, 2000, p.33)

¹² « Comme peinture, elle « présentera » évidemment quelque chose, mais négativement, elle évitera donc la figuration ou la représentation, elle sera « blanche » comme le carré de Malévitch, elle ne fera voir qu'en interdisant de voir, elle ne fera plaisir qu'en faisant peine. On reconnaît dans ces instructions les axiomes des avant-gardes picturales, dans la mesure où elles se consacrent à faire allusion à l'imprésentable, par des présentations visibles. » (J-F. Lyotard, 1986, p.28)

communiquer : c'est que ces objets qui ont toujours, en principe, une fonction, une utilité, un usage, nous croyons les vivre comme des instruments purs, alors qu'en réalité ils véhiculent d'autres choses, ils sont aussi autre chose : ils véhiculent du sens. Autrement dit, l'objet sert effectivement à quelque chose, mais il sert aussi à communiquer des informations ; ce que nous pourrions résumer en disant « qu'il y a toujours un sens qui déborde l'usage de l'objet. » (Barthes, 1985, p. 252).

Nommer, connaître, posséder

Alors que nous venons d'expliquer que l'objet de collection transmet un invisible (en étant partie de, proche de, produit de ou semblable à cet invisible), vous avez peut-être remarqué qu'il manquait un élément central à ce système pour qu'il puisse fonctionner. Pour que l'on puisse associer à quelque chose d'invisible, d'inaccessible ou d'inconcevable une image, une chose, il faut évidemment qu'il y ait une volonté en derrière ce système, un sujet, un collectionneur pour qui le rapport de représentation soit significatif. Nous pourrions en fait remplacer « invisible » par « inconnu » et donc, ce qui nécessite ce même esprit pour être amené dans le domaine du connu. À ce propos, Roland Barthes dira quelque chose d'intéressant : « nous savons qu'il arrivait aux anciens soldats de la république romaine de se jeter sur les épaules une couverture contre la pluie, contre les intempéries, le vent, le froid ; à ce moment là, évidemment, le vêtement comme objet n'existait pas encore ; il n'avait pas de nom, il n'avait pas de sens » (R. Barthes, 1994, p.67). Barthes dira ensuite que c'est en produisant en série ce vêtement qu'il devint une chose, prenant le nom d'imperméable ou de coupe-vent. Or cet exemple indique que l'action de donner un nom à quelque chose sous-entend sa connaissance. Ce

n'est plus une masse informe, anonyme, une *tache*¹³, c'est un objet avec une fonction précise – selon les mots de Benjamin : « Traduire le langage des choses en langage d'homme, ce n'est pas seulement traduire le muet en parlant, c'est traduire l'anonyme en nom. » (W. Benjamin, 2000a, p.157) De la connaissance d'une chose comme signe découlera le classement de celle-ci selon les similitudes, les différences, les choses de même nature, de même famille – une manière d'approfondir la connaissance de l'objet, de bien manipuler ses caractéristiques. En découlera aussi une symbolique, c'est-à-dire que la connaissance d'un objet, de son utilité, permettra à celui-ci de devenir le signifiant d'un ou de plusieurs signifiés. Par exemple, l'imperméable signifie la pluie, le mauvais temps, à la limite une certaine mode vestimentaire, un style urbain.

Ce que nous venons de décrire explique comment nous pouvons avoir une compréhension commune des choses, de ce qu'elles symbolisent approximativement afin de permettre la communication entre les individus. Or nous avons entamé cette section en affirmant que le rapport langagier que le collectionneur entretient avec les objets est déconnecté de celui des autres, et que cet original fait ainsi figure d'incompris. En fait, pour le collectionneur, l'objet-signe tend vers une connaissance qui outrepassé le simple classement et la symbolisation élémentaire de la chose. Nous croyons que ce rapport sémiologique particulier, exclusif et intransmissible, dérive du lien proprement possessif que le collectionneur maintient avec l'objet de collection : l'objet ne lui est pas seulement familier, il le possède au point que sa signification dépend totalement de lui. C'est ce que nous pouvons de fait constater à travers le processus de transition que l'objet subit lorsqu'il passe entre les mains du collectionneur : son acquisition coïncide avec sa

¹³ Walter Benjamin distingue la tache du signe dans *Sur la peinture*.

renaissance et avec sa mutation d'outil à objet purement signifiant. Benjamin et Rheims confieront tous deux que pour le collectionneur, la juste place de l'objet, là où il peut pleinement s'épanouir, est en sa possession :

En revanche compte parmi les plus beaux souvenirs du collectionneur l'instant où il bondi au secours d'un livre [...] comme dans les contes des *Mille et une nuits* le prince peut acheter une belle esclave, afin de lui donner la liberté. Pour le collectionneur de livres, en effet, la vraie liberté de tous les livres se trouve quelque part sur ses propres rayons. (W. Benjamin, 2000h, p.49)

Paradoxalement, la possession de choses implique aussi leur plein contrôle¹⁴. Lorsque Benjamin écrit que « la vraie liberté de tous les livres se trouve quelque part sur ses propres rayons », cela veut clairement dire que c'est selon ce qu'il considère comme le classement adéquat, parmi une sélection excessivement spécifique d'objets qui renvoient les uns aux autres pour engendrer un ordre, un équilibre parfait, complet¹⁵ et autonome qui rend la présence d'autrui superflue puisque le rapport qu'entretient le collectionneur avec ses objets se suffit à lui-même. D'ailleurs, les règles sur lesquelles il est basé ne proviennent pas d'une espèce d'entente tacite sur le sens des choses, permettant la communication entre les êtres, mais constituent plutôt un système entièrement déterminé par l'amateur puisque c'est un rapport d'abord et avant tout de possession totale.

Le collectionneur a une conception bien particulière de ce qu'est *posséder*. Alors qu'elle pourrait se définir comme *avoir en sa propriété*¹⁶ dans l'intérêt d'utiliser, de consommer, on utiliserait plutôt l'expression *être possédé*, c'est-à-dire la capacité d'un

¹⁴ Nous élaborerons ce point dans l'avant-dernière section.

¹⁵ « Mais l'on doit se faire une image beaucoup plus précise de la manière dont ce regard rencontre l'objet, si l'on sait que, pour le collectionneur, le monde est présent et, qui plus est, rangé dans chacun des objets qu'il possède. Mais rangé selon un agencement surprenant et même incompréhensible au profane. » (W. Benjamin, 1997, p.224)

¹⁶ Le Nouveau Littré, 2004.

esprit à se transposer, à se réincarner dans un corps qui n'est pas le sien. Il semble que cela soit la définition la plus juste et la plus évocatrice du rapport qu'entretient le collectionneur avec ces objets : ses choses sont pour lui entre le reflet de lui-même et son prolongement. Le lien est si profond que la perte d'une de celles-ci est aussi douloureuse que la perte d'un membre : « À la place de la danseuse [peinte sur une toile] si ardemment chérie, il y avait donc un vide, une plaie sur le mur. » (M. Rheims, 2000, p.91), dira Rheims à propos d'une toile de Klimt vendue à la fin de sa vie¹⁷. Percevant la collection comme un projet, comme une *construction* qui se poursuit souvent tout au long de sa vie, le collectionneur acquiert pièce par pièce les éléments qui constitueront un autoportrait le représentant, mais aussi et surtout, qui est habité par lui¹⁸. Il arrache les objets à leur fonction et à leur système de classement habituel pour leur imposer un nouvel assemblage, et donc un nouveau sens. L'objet se retrouve subitement parmi d'autres choses et le seul point commun qu'il entretient avec elles est son propriétaire actuel : « Seule une organisation plus ou moins complexe d'objets renvoyant les uns aux autres constitue chaque objet en une abstraction suffisante pour que cet objet puisse être récupéré par le sujet dans l'abstraction vécue qu'est le sentiment de possession [...] le fonctionnel s'y défait sans cesse dans le subjectif. » (J. Baudrillard, 1968, p.122)

Microcosme temporel

(...) L'exigence à laquelle répondent les objets anciens est celle de l'être définitif, un être accompli. Le temps de

¹⁷ Maurice Rheims lancera : « Ce que le collectionneur demande à "l'objet aimé", c'est la possibilité d'une identification étroite et l'exclusivité absolue qui si elle nuit aux relations humaines, facilite la construction d'une collection. Une porcelaine reste plus passive qu'une femme et supporte mieux les excès de la passion. Une fois achetée, elle n'échappe plus et on peut l'enfermer pour que personne ne vous la prenne, même des yeux. » (M. Rheims, 1959, p. 22)

¹⁸Pour retourner à la section du microcosme spatial, la disposition des objets de collection autour du collectionneur selon ses humeurs et le caractère qu'il veut donner à chacune de ses pièces nous permet de comprendre que celui-ci « habite » littéralement sa collection.

l'objet mythologique, c'est le parfait: c'est ce qui a lieu dans le présent comme ayant lieu jadis et qui par cela même est fondé sur soi, "authentique". [...] C'est sous la forme concrète d'un objet, immémorialisation d'un être précédent - processus qui équivaut dans l'ordre imaginaire à une élision du temps. (J. Baudrillard, 1968, p.106)

Comme il en serait question à propos de tout esprit malin possédant un pauvre sujet dont il ne garde que la coquille, nous sommes en mesure de nous demander d'où provient un tel pouvoir de transposition, de réincarnation. Qui ou quoi permet donc au collectionneur de récupérer l'entièreté du sens de l'objet ? Nous risquons une hypothèse qui ne peut entièrement répondre à cette question mais qui capte, du moins, une facette de cette capacité unique à posséder l'objet.

Jusqu'à maintenant, nous avons expliqué que le rapport entre le collectionneur et ses objets est inscrit dans un espace distinct, presque un *territoire* pourrait-on dire. De plus, il a été démontré que ce rapport s'inscrit aussi dans le langage, chose que le collectionneur contrôle/détermine entièrement, ce qui rend sa pratique et sa passion incompréhensible aux yeux des autres. Nous pouvons ajouter à cela que les références entourant les objets sont essentiellement des références à lui-même, à son passé : « C'est leurs sourires, leurs visages que j'espère ranimer au cours de ce voyage [celui du collectionneur autour de sa chambre], eux qu'à chaque seconde j'associe aux objets qui nous veillent. [...] c'est sur les miens que je vais m'appuyer pour restituer à ma vie ses saveurs perdues » (M. Rheims, 2000, p. 18). Ainsi, les objets de collection sont pour l'amateur des détonateurs de souvenirs qui lui permettent de retracer sa propre vie : « le bourgeois, en accumulant des tasses dans sa crédence, collectionne le souvenir des événements les plus importants, des heures les plus précieuses de sa vie. » (W. Benjamin, 2000e, p.224) Tout est fait dans l'optique de créer une sorte de vie parallèle, l'œuvre d'une vie sur une échelle 1/1 : le

moment, le contexte de l'acquisition est volontairement particulier, associé à un voyage ou à une rencontre pour que la collection soit construite à partir des moments mémorables de la vie du collectionneur. Ce sont ainsi des souvenirs-en-devenir, des témoins de la vie du collectionneur comme le serait la photographie, instant marqué, officialisé par la rencontre d'un objet qui accompagnera dorénavant l'amateur.

Or, contrairement à la photo¹⁹, l'objet a bien souvent une « vie » précédant son acquisition (le cliché). Nous avons premièrement cru pouvoir prouver que la photographie, comme le théorise Roland Barthes dans *Chambre claire*, pourrait bien être n'importe quel objet invitant au souvenir : l'objet assure bien une forme d'authentification, la réalité du moment, un « ça a été », mais il n'y a pas de « c'est ça » – c'est-à-dire que l'objet, n'étant pas une représentation concrète, ne figure pas en tant que représentation indépassable offrant tout ce qu'elle a au premier regard. Du moment qu'elle est prise, la photographie représentera la même chose, aura donc la même vérité : « Si la photo ne peut être approfondie, c'est à cause de sa force d'évidence. [...] Cette certitude est souveraine parce que j'ai le loisir d'observer la photo avec intensité ; mais aussi, j'ai beau prolonger cette observation, elle ne m'apprend rien. » (R. Barthes, 1980, p.165). Alors que le *studium*, dans ce livre, détient un rôle secondaire, insignifiant, il est central pour le collectionneur, qui accumule les objets non seulement pour leur attributs esthétiques, mais pour leur généalogie propre, leur origine et le parcours précédant le acquisition : le collectionneur connaît tout ce qu'il est possible de connaître sur l'objet, alors que ce qui lui échappe le fascine tout autant et devient un terrain de phantasmes, de divagations.

¹⁹ La photographie prise d'abord comme représentation picturale et non comme objet.

Tout ce qui relève là de la mémoire, de la pensée, de la conscience devient socle, cadre, reposoir, fermoir de sa possession. L'époque, le paysage, l'artisan, le propriétaire dont provient ledit exemplaire, tout cela se rassemble aux yeux du vrai collectionneur en chacune de ses possessions, pour composer une encyclopédie magique dont la quintessence n'est autre que le destin de son objet.
(Benjamin, 2000h, p.43)

Le « destin de l'objet » dont parle Benjamin est l'objet *au sein de la collection* ; il s'agit, pour le collectionneur, de sa juste place. La chose accompagnera l'amateur pour le restant de sa vie et cette rencontre est sensée être aussi déterminante pour l'un que pour l'autre.

Alors que nous avons déjà dit que le collectionneur perçoit un peu sa collection comme une forme de biographie matérielle, et qu'ainsi sa vie est associée à chacune de ses « conquêtes », que ces dernières permettent de marquer les différents moments/éléments de sa vie, on comprend que posséder l'objet signifie que son existence *post-acquisition* incombe totalement au collectionneur : la chose ne peut plus être comprise à l'extérieur des souvenirs auxquels elle réfère. Ce qui est moins évident, c'est que le désir de posséder l'objet, qui accompagne le collectionneur dès le moment de la rencontre de l'objet, implique aussi que le passé, l'origine même de l'objet fasse partie de ce rapport²⁰ : ce n'est pas seulement la chose que l'amateur veut, c'est aussi le lointain²¹ dont elle est issue. Il s'opère une forme de confusion entre les références à sa propre vie qu'il impose aux objets et les références extérieures à lui-même (l'origine de l'objet, ses

²⁰ C'est ce que nous indique l'attrait de l'amateur pour les faits et anecdotes entourant la chose.

²¹ Nous pouvons ici revenir à Pomian qui dit : « Tout en restant des intermédiaires entre l'ici-bas et l'au-delà, entre le profane et le sacré, les offrandes peuvent donc être à l'intérieur du monde profane lui-même des objets qui représentent le lointain, le sacré, l'absent. Autrement dit, elles sont des intermédiaires entre le spectateur qui les regarde et l'invisible d'où elles viennent. » (K. Pomian, 1987, p.32).

différents propriétaires) : il finit par tout ramener à sa personne, puisqu'après tout, l'objet lui appartient dorénavant.

L'apogée de cet assujettissement de l'objet est représentée dans *La chevelure* de Maupassant, où le personnage principal est rongé par le désir de connaître la femme à qui a appartenu une mèche épaisse découverte dans un meuble ancien. Le désir très physique du personnage pour cet objet (il apporte la mèche dans son lit, la caresse, l'amène partout avec lui) illustre l'obsession insensée du collectionneur à posséder, à travers la possession de l'objet, une partie d'une époque, d'une culture, d'un être, bref d'un lointain passé.

Disposer de ce qui est invisible dans l'objet, voilà bien le degré ultime de la possession. Baudrillard dira pour sa part à propos de l'objet ancien qu'il signifie, dans la référence au passé, le temps : « tout objet ancien est beau simplement parce qu'il a survécu et devient par là le signe d'une vie antérieure. C'est la curiosité anxieuse de nos origines qui juxtapose aux objets fonctionnels, signe de notre maîtrise actuelle, les objets mythologiques, signes d'un règne antérieur. » (J. Baudrillard, 1968, p.117). Or par là, il est mythologique, c'est-à-dire qu'il ne signifie pas le temps comme tel, dans son écoulement factuel, mais est plutôt un indice, un signe du temps qui passe, d'un temps antérieur. Ceci est important à préciser quand il est question de « posséder l'invisible » parce que l'objet, comme le mythe, contient une part de vérité et une part d'imagination. La part véridique du mythe est nécessairement sa morale, ce qu'il y en a à retenir : l'histoire contenue dans le mythe n'a pas réellement été vécue, mais on fait référence à celui-ci comme à un principe véritable. Il en va de même avec l'objet de collection²² ou ancien : le principe de temps y est indiqué par l'objet qui provient du passé. Or, l'histoire

²² Nous ne distinguons pas dans ce cas particulier l'objet ancien de l'objet de collection puisqu'il est ici question du rapport au lointain, à l'insaisissable.

fantasque du mythe est aussi essentielle à celui-ci, dans l'optique qu'il véhicule la vérité, un peu comme un canevas. Pour ce qui est de l'objet de la collection, il importe peu que l'origine soit certifiée²³. Le collectionneur fera bien sûr tout en son pouvoir pour connaître ce qu'il y en a à connaître, pour rendre le « lointain » aussi véritable que possible, mais la part ombragée de l'objet est tout aussi importante et essentielle à son attrait : il a besoin de remplir les vides de sa généalogie, de les inventer, de rendre sa collection cohérente en y imaginant une trame narrative.

Le collectionneur, au contraire, réunit les choses qui vont ensemble; il parvient ainsi à fournir des renseignements sur les choses grâce à leurs affinités ou à leur succession dans le temps. Mais un allégoricien ne se cache pas moins dans chaque collectionneur [...]. En ce qui concerne le collectionneur, sa collection n'est jamais complète ; lui manque-t-il une seule pièce (Stück), et tout ce qu'il a recueilli n'est qu'une œuvre fragmentaire (Stuckwerk), ce que sont depuis le début les choses pour l'allégorie. (J. Baudrillard, 1968, p.228)

Ainsi, le mystère de l'objet, son côté énigmatique le définit tout autant que ce qu'il signifie (le temps) et participe aussi à véhiculer sa signification.

Or, si l'objet mythologique *signifie* le temps, comment doit-on comprendre la *possession* de la chose-temps ? Comme nous avons déjà sous-entendu, l'acquisition d'un objet comprend aussi le contexte d'où celui-ci provient (forme de *pedigree* inclus implicitement dans l'achat). Par exemple, pour un collectionneur d'épinglettes, faire l'acquisition d'une épinglette de Lénine datant de la Russie du début du siècle dernier, c'est mettre la main sur un artéfact de propagande politique, c'est aussi un peu être parmi les prolétaires de l'époque, peut-être même avoir, par l'entremise de l'objet, serré la main

²³ À plusieurs endroits dans *Voyage autour de ma chambre*, Maurice Rheims souligne qu'il possède des faux et que certains de ses objets ont une origine douteuse.

du grand homme. Or, toutes ces significations sont des indices de temps. Bien qu'ils puissent faire l'objet de fétichisme et de rêverie, la possession de ces choses vise, au plus profond de l'être, un certain contrôle du temps : « Les objets [...] nous aident aussi, par leur insertion dans des séries mentales, à maîtriser le temps, en le discontinuant et en le classant, soumis aux contraintes d'organisation. » (J. Baudrillard, 1968, p.117). En effet, à l'opposé d'un principe aussi insaisissable, fluide et fuyant que le temps qui passe se trouvent les objets que l'être domine aussi bien matériellement que dans leur signification. C'est ainsi que l'on peut comprendre ce qui permet au collectionneur de posséder, tel un diable avide d'âmes innocentes, l'objet. Ce n'est pas seulement un luxe ou une distraction pour lui, c'est une nécessité.

Parmi les nombreuses pathologies qu'on accorde au collectionneur se trouve celle de la nostalgie, c'est-à-dire, comme nous le comprenons, le refus/trauma du temps qui passe. Cela se manifestera, de manière plus ou moins obsessive, par le réflexe de collectionner. Comme nous l'avons expliqué, le collectionneur étant le dernier signifiant de l'objet (il finit toujours par être repris en référence au collectionneur, retraçant sa vie, ce qu'il est), ce dernier devient une sorte de passerelle à « voyager dans le temps ». C'est ce qui est clairement montré dans *Citizen Kane* lorsque Charles F. Kane, fou de rage, saccage la chambre de Susan et croise soudainement la boule de neige :

Fig. 1



Fig. 2



«...Rosebud...»

Fig. 3



Les yeux pleins d'eau, il se rappelle enfin son enfance. C'est la boule qui a été l'élément déclencheur d'une panoplie de souvenirs, qui ramène le passé au présent. Or, l'objet ne ramène pas véritablement le passé; elle le pointe, permet au personnage d'affirmer que « ça a été ». Voilà donc son sort, à la fois tragique puisque le passé est insaisissable, et heureux puisqu'au moins, on s'en rapproche²⁴. Barthes rendra d'ailleurs magnifiquement compte de ce sentiment en disant, à propos d'une photographie de sa mère :

Voici de nouveau la Photo du Jardin d'Hiver. Je suis seul devant elle, avec elle. La boucle est fermée, il n'y a pas d'issue. Je souffre, immobile. Carence stérile, cruelle : je ne puis *transformer* mon chagrin, je ne puis laisser dériver mon regard; aucune culture ne vient m'aider dans cette

²⁴ Ne concevons-nous pas la nostalgie comme une douce mélancolie?

souffrance que je vis entièrement à même la finitude de l'image [...] (R. Barthes, 1980, p.140-141).

Même s'il est question ici de photographie, nous croyons que cette citation est aussi appropriée pour parler de l'objet-souvenir : l'être se trouve en face d'un objet qui émane véritablement de son passé mais qui n'y donne pas accès.

D'autre part, ce trauma que le collectionneur à la fois aggrave et soulage par sa pratique, dépasse la simple notion de souvenir : les références au passé, comme nous l'avons vu, ne sont pas seulement celles du passé de sa vie mais aussi celles du passé de l'objet, du *lointain* dont il provient ou, en d'autres termes, en ce qu'il signifie le Temps. Cela vient chercher quelque chose de différent que la nostalgie chez le collectionneur, une forme de terreur du temps infinie par rapport à la vie finie, terreur qui se doit d'être vaincue par l'habitude, un peu comme un poison administré à petites doses pour produire une résistance. Ainsi, le collectionneur, en possédant des objets venu d'un lointain, en se passionnant pour le long voyage que ceux-ci ont pu parcourir pour venir jusqu'à lui, en oublie la notion réelle du temps. Il se transporte d'époque en époque, d'univers en univers, traversant sa collection, *habitant* sa collection.

La société des choses

Occupés à regarder, ils sont témoins plutôt qu'acteurs. Leur raison d'être est de comprendre, leur plaisir la liberté de jugement. Ils ne sont pas misanthropes, mais défendus. Quoique volontiers affectueux ils se tiennent en marge. Hors quelques vieux amis, leur société est celle des choses ; quant aux autres hommes, ils ne les fréquentent que pour manier un pion ou se divertir d'un masque. Aussi sont-ils plus craints que recherchés. Malgré l'urbanité de leurs manières, ces isolés provoquent l'inquiétude ; malgré leur retenue, ils déguisent mal la menace d'un sourire. Pour les définir, Flaubert leur a donné une belle étiquette, lorsque, dans son langage confraternel, ils les a plaisamment

nommés : “Les hommes dans les coins”. (G. Salles, 1992, p.27.)

Ce que nous avons voulu montrer à partir de ces trois sections est que le collectionneur bâtit un microcosme autour de lui, une structure solide qui se dessine sur plusieurs plans. Celle-ci est d’abord et avant tout physique au sens qu’elle occupe l’espace. En effet, les choses ont cette capacité de teinter l’espace, de lui fournir une atmosphère distincte qui influe sur le sujet et que celui-ci détermine entièrement. Nous avons aussi spécifié que l’apogée de ce loisir coïncide avec l’essor de l’art décoratif et de l’importance que prend l’espace privé, le *chez-soi*. Ceci sous-entend que le sujet s’identifie aux objets et ressent le besoin de s’en entourer. Il y laisse sa trace pour y délimiter, en quelque sorte, un territoire qui ne peut être habité que par lui²⁵.

En deuxième lieu, nous avons voulu montrer comment le territoire que démarque la collection est aussi un lieu métalinguistique. Ce qui le caractérise à la base est la perte de sa fonction initiale que subit l’objet pour ne devenir qu’un objet signifiant. Nous avons ainsi expliqué que l’objet permet de représenter un certain invisible et qu’ayant le plein pouvoir sur celui-là, c’est le collectionneur qui en détermine, ultimement, le sens. Nous avons terminé cette section en montrant que le rapport avec la chose, qui présuppose sa connaissance, implique une particularité lorsqu’il se ramène au collectionneur : au lieu de la nommer dans l’optique de partager une compréhension commune avec les autres individus, le collectionneur opère une possession complète, empêchant d’en générer un sens qui pourrait être utilisé par d’autres. Ce que le collectionneur perçoit au travers de sa collection est plus qu’un prolongement de lui-même, c’est une sorte de portrait: « les

²⁵ Nous rappelons ici la citation de Benjamin que nous avons mentionnée dans notre première section : « Lorsqu’on pénètre dans le salon bourgeois des années 1880, quelle que soit l’atmosphère de douillette intimité qui s’en dégage, l’impression dominante est: "tu n’as rien à faire ici". Tu n’as rien à y faire, parce qu’il n’est pas de recoin où l’habitant n’ait déjà laissé sa trace. » (W. Benjamin, 2000h, p.369-370.)

images que l'objet renvoie ne peuvent que se succéder sans se contredire. Et c'est un miroir parfait, puisqu'il ne renvoie pas les images réelles, mais les images désirées. Bref, un chien dont il ne resterait que la fidélité. » (J. Baudrillard, 1968, p.126). Ainsi, c'est un rapport sémiologique qui évolue sur lui-même (le collectionneur construit une collection à son image, dont la signification dernière de chacun des éléments est sa propre personne), il ne se trouve donc aucune sorte de communication avec l'autre mais seulement avec lui-même.

Nous avons poursuivi cette réflexion dans la troisième section en proposant une explication quant au pouvoir particulier que possède le collectionneur à habiter sa collection. Nous avons montré comment cette « réincarnation » de l'amateur dans sa collection se construit de prime abord sur le plan temporel. Cette imbrication se fait selon trois nœuds. D'une part, le sujet associe l'acquisition des objets aux événements, aux rencontres de sa vie. Ils deviennent alors les éléments constitutifs de sa biographie matérielle. D'autre part, l'intérêt que porte le collectionneur pour le contexte duquel est issu l'objet révèle qu'il s'intéresse aussi et surtout à la chose pour ce qui est extérieur à elle : son cheminement jusqu'à lui, mais aussi tout ce qui lui restera inconnu, tout le mystère de l'objet. Alors que dans la section précédente nous avons établi que le collectionneur s'accapare du sens de l'objet pour en produire une image de lui-même, cela semble presque entrer en paradoxe avec le souci que celui-ci porte au pedigree de sa collection et à sa tendance à fantasmer sur ce qui est en elle, inaccessible. Or, ce paradoxe se résout lorsqu'on s'intéresse au rapport particulier de possession qu'entretient le collectionneur à l'objet. Il faut garder en tête que le collectionneur ne s'identifie pas à sa collection, c'est sa collection qu'il fait s'identifier à lui, qui porte son masque : « La vraie

méthode pour se rendre les choses présentes consiste à se les représenter dans notre espace (et non à nous représenter dans le leur). » (W. Benjamin, 2000e, p. 223) Ainsi, lorsque l'on dit que les objets de collection signifient le temps qui passe, ce qui prévaut sur cette identification est le moment de la possession : si la collection est un portrait de l'amateur, alors ce qui est invisible, ce qu'il y a de *lointain* en celle-ci l'est aussi. Nous est donc montré le plus profond degré de la possession : celui qui englobe son imperceptible. Posséder un autographe d'Elvis Presley, c'est un peu sentir la présence du défunt chanteur; avoir une pierre de la Bastille, c'est un peu comme si la prise de la Bastille pendant la Révolution française se reproduisait à chaque fois que le collectionneur pose ses yeux sur l'objet. C'est un rapprochement qui se fait aussi physiquement : à travers ses artefacts, le collectionneur rapporte le Moyen-Orient, la Renaissance italienne dans le confort de son chez-soi. L'appropriation excessive de l'objet par le collectionneur, dans la confusion qui s'établit entre le parcours temporel de la chose et celui de l'amateur, forme un troisième nœud qui soude leurs destins distincts en un seul.

Nous avons donc voulu, à partir de ces trois sections, démystifier ce qui semble être un bourgeois ennuyé cherchant à se distraire en collectionnant des babioles, en d'autres termes repousser l'idée que la collection est une sorte de passion malade et stupide.

De cette « maladie » du collectionneur, on retient surtout l'idée qu'il est un inadapté social, préférant faire affaire avec les objets plutôt qu'avec les autres individus. Salles²⁶ et Baudrillard participent tout autant à la diffusion du mythe du collectionneur

²⁶ Pour ce qui est de Salles, voir la citation que nous avons mise à la suite du titre de cette section.

sociopathe. Le second ira même jusqu'à sous-entendre, en parlant d'une émission de télévision où « chaque collectionneur [...] présentait au public sa collection, mentionnait "l'objet" très particulier qui lui manquait, chacun étant invité à le lui procurer » (J. Baudrillard, 1968, p.148-149), que le collectionneur se voit en quelque sorte obligé de sortir de sa tanière et de se confronter au monde, mais dans l'ultime objectif d'en faire bénéficier sa collection : « Ainsi l'objet peut-il introduire à un discours social. Mais du même coup il faut se rendre à l'évidence : c'est rarement la présence, et plus souvent l'absence de l'objet qui y introduit. » (J. Baudrillard, 1968, p.149) Or, cette conception du collectionneur nous semble stérile : elle sort celui-ci du domaine politique et instinue deux classes d'individus, ceux qui se mettent en relation avec les êtres et ceux qui se mettent en relation avec les choses – ce qui est erroné et réduit à peu de choses ce rapport particulier à l'objet. En ce qui nous concerne, il est moins question d'une pathologie fixe et distincte que d'une tendance créée par un certain rapport que nous avons à l'objet : l'objet de collection, c'est-à-dire l'objet rare, mystérieux, personnellement significatif, qui nous est précieux, porte à l'introspection, à la réclusion, aussi légère et anodine soit-elle. Au final, ce type de rapport à l'objet ne peut naître que de la plus complète des possessions.

Pour sa part, l'objet de consommation, dans son étude, se prête facilement à l'analyse politique : il y est question d'échange, de commerce, de communication; le circuit de production-consommation se fait à une vitesse effrénée et requiert cet aspect d'interaction. L'objet de collection, comme nous l'avons vu, est traité de manière complètement différente, presque opposée, où il semble former un microcosme indépendant de la sphère politique. Comme la collection se forme dans l'espace privé du

sujet, que les règles régissant sa structure métalinguistique incombent à celui-ci et qu'il s'établit un réseau de liens temporels entre le sujet et ses objets, le microsme du collectionneur adopte une apparence apolitique où la possession de l'objet supprime la nécessité de tout rapport social. Or, c'est avec la notion du *propre*, avancée par Jacques Derrida, qu'il nous est possible de démontrer comment le rapport à l'objet, qui est une relation de possession et d'identification, est essentiel au sujet dans son rapport au monde. En effet, il semble que le *propre* soit à l'objet de collection ce que la propriété privée soit à l'objet de consommation, c'est-à-dire une forme de distinction entre ce qui est à moi et ce qui est à l'autre, et ainsi, par extension, ce qui est intérieur/extérieur à moi. Il y a aussi quelque chose de normatif dans la propriété privée comme dans le *propre* en ce qu'elle détermine la ligne séparant l'intérieur de l'extérieur et donc, définit le premier par le second et le second par le premier.

Cette notion est mentionnée dans divers contextes à travers l'œuvre de Derrida, mais c'est notamment par cette citation de Lévi-Strauss dans *De la Grammatologie* que l'on cerne le rapport paradoxal et circulaire que la subjectivité entretient avec l'autre, l'extérieur, l'inconnu :

Dans un cas, le nom est une marge d'identification qui confirme, par application d'une règle, l'appartenance de l'individu qu'on « nomme » à une classe pré-ordonnée (un groupe social dans un système de groupes, un statut natal dans un système de statuts); dans l'autre cas, le nom est une libre création de l'individu qui nomme, un état transitoire de sa propre subjectivité. Mais peut-on dire que, dans l'un ou l'autre cas, on nomme véritablement? Le choix, semble-t-il, n'est qu'entre identifier l'autre en l'assignant à une classe, ou, sous le couvert de lui donner un nom, s'identifier à travers lui. On ne nomme donc jamais : on classe l'autre, si le nom qu'on lui donne est fonction des caractères qu'il a, ou on se classe soit même si, se croyant dispensé de suivre une règle, on nomme l'autre

« librement » : c'est-à-dire en fonction des caractères qu'on a. Et le plus souvent on fait les deux à la fois. (Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, 1962, p.240, dans Derrida, 1972, p.160.)

Ce qui nous intéresse dans cette citation à propos de l'action de nommer l'autre, c'est le fait que la subjectivité se définit à l'aide de son extérieur mais s'en distingue à la fois, ou plutôt, que c'est en se distinguant de son extérieur qu'elle se définit : « le nom est une libre création de l'individu qui nomme, un état transitoire de sa propre subjectivité. » Nous avons déjà mentionné comment le nom donné à une chose est lié à sa connaissance, or nous avons aussi expliqué que cela sous-entend une certaine manipulation de cette chose, un certain « pouvoir » sur celle-ci : connaître une chose, c'est, dans une certaine mesure, la dominer, la manipuler; elle perd son secret et s'incorpore aux autres connaissances que nous possédons, elle fait dorénavant « partie de moi ». Or, c'est aussi un état paradoxal, un état transitoire de la subjectivité puisque le sujet s'approprie la chose en la nommant, en lui imposant une signification, mais s'y dissocie aussi par la même occasion puisque c'est le fait de se percevoir dans un état distinct qui lui permet de se différencier de l'autre.

Tenir à penser son autre : son propre autre, le propre de son autre, un autre propre? À le penser comme tel, à le reconnaître, on le manque. On se le réapproprie, on en dispose, on le manque ou plutôt on manque de le manquer, ce qui, quant à l'autre, revient toujours au même. Entre le propre de l'autre et l'autre du propre. (J. Derrida, 1972, p.II.)

La collection représente cet état transitoire entre le sujet et l'inconnu. En effet, comme nous l'avons maintes fois exprimé, le collectionneur participe à une réappropriation totale de l'objet : de son passé, de son sens, et de son emplacement

physique. Il en devient à la fois son libérateur²⁷ et son maître; les objets sont à la fois la source de mystère et de fascination pour leur propriétaire, et une forme de portrait de ce dernier. Nous pouvons d'ailleurs voir comment, avec l'exemple de Monsieur Thiers, présenté par Benjamin, la collection prend physiquement la forme d'un intermédiaire entre celui qui la possède et le monde, ici en ce que celui-ci fait faire des copies grandeur nature des œuvres les plus remarquables croisées lors de ses nombreux voyages. En disposant ces copies chez lui, il se crée un sous-monde, un monde¹ dont il est le concepteur et qui est en accord avec ses goûts, sa vision de la beauté et de ce qu'il est nécessaire de conserver du monde extérieur. Bref, il prend position par rapport au monde en y portant un jugement, ce qui nous en apprend autant sur lui que sur le monde.

Nous avons, à travers ce chapitre, présenté un objet de collection qui se définit par sa capacité à être possédé et ainsi, par un rapport fondé sur l'exclusivité. Il découle de ce lien, tissé sur plusieurs plans (territorial, linguistique, temporel), quelque chose d'absolument incompréhensible vu de l'extérieur et ainsi, un lien qui annule toute possibilité de communication autre que celle entre le collectionneur et l'objet de collection, qui est en dernière instance une conversation avec lui-même. Or, comme nous l'avons présenté dans notre introduction, il existe une économie de l'objet de collection apparemment complètement différente, pour ne pas dire opposée, celle de l'objet de collection dans le contexte muséal. Nous sommes ainsi en mesure de nous demander à présent ce que signifie ce type d'objet dans un contexte où la conception que nous avons

²⁷ Pour reprendre une citation utilisée plus haut : « En revanche compte parmi les plus beaux souvenirs du collectionneur l'instant où il bondit au secours d'un livre [...] comme dans les contes des *Mille et une nuits* le prince peut acheter une belle esclave, afin de lui donner la liberté. Pour le collectionneur de livres, en effet, la vraie liberté de tous les livres se trouve quelque part sur ses propres rayons. » (J. Benjamin, 1997, p.49)

précédemment construite – un objet défini par son appropriation totale et par l'impossibilité d'un échange – est, a priori, démentie.

Chapitre 2 : Une généalogie du musée

Nous croyons que pour comprendre notre rapport, en tant que communauté, au monde matériel, il faut se pencher en premier lieu sur le musée, le lieu par excellence où ce rapport est mis en scène. En effet, il n'est pas nécessaire d'élaborer sur le rapport constant, banal que nous avons avec les choses : nous les utilisons, vivons dedans, elles structurent nos interactions, nos déplacements au point où elles en deviennent invisibles. Or c'est au sein du musée, alors que la chose est mise, seule et nue, sur un piédestal, sous les projecteurs, que ce rapport devient apparent²⁸. Nous y sommes aussi d'une certaine manière mis en scène : comme le comédien qui perd sa personnalité pour en gagner une autre lorsqu'il joue, nous perdons notre statut de consommateur, d'usager, pour devenir observateur mais aussi participant exclusif – ou du moins principal – à ce rapport « objet examiné-sujet examinateur ». Bref, le musée est historiquement le lieu physique et sémiotique où le rapport communauté-objet est débarrassé de ses intermédiaires, du bruit et de la pollution, enfin de ses interférences. Ce lien se voit donc souligné, exposé.

Il s'agit aussi, comme nous en avons fait état dans notre introduction, d'un rapport d'une autre nature que la consommation : les objets, lorsqu'ils entrent au musée, perdent leur qualité d'outil pour devenir source de contemplation. Nous sommes donc en mesure de nous demander ce qui est à la source de cette relation particulière à l'objet, une relation tout autre que celle du quotidien, mais qui n'est pas non plus celle que nous avons présentée au chapitre précédent – car elle est dépourvue du caractère appropriatif définissant celle qu'entretient le collectionneur avec les objets de sa collection. Nous

²⁸ Nous expliquerons plus loin comment ce rapport est aussi transformé par cette mise en scène.

allons, encore une fois, adopter une approche qui se distingue de celles que nous avons observées au cours de notre revue de littérature²⁹. Ayant premièrement été intéressés par une approche historique, cherchant à présenter l'origine moderne du musée, qui date, plus ou moins de la Révolution française, nous l'avons ensuite jugée problématique dans la mesure où l'origine historique n'est pas nécessairement l'origine des principes qui déterminent encore le musée moderne. Le *museïon* d'Alexandrie et ce qu'il a pu représenter dans l'élaboration du musée moderne est un bon exemple de cette problématique puisque cette origine ne peut plus être datée de la fin du XVIII^e siècle. Nous avons donc choisi de nous inspirer de la définition nietzschéenne de la généalogie, c'est-à-dire d'une méthode qui ne consiste pas à retrouver l'origine historique mais bien le principe qui rend toute histoire possible comme approche à l'objet de collection au sein de musée. Nous croyons que cette approche nous permettra de distinguer, en un premier temps, ce qui est essentiel à cette institution, et donc qui la détermine. Ainsi, cela nous permettra, en un deuxième temps, de définir l'objet dans le contexte de cette institution.

Nous entamerons ce chapitre par l'examen d'un premier fondement du musée, un fondement idéologique, qui aura trait au rapport particulier du musée au temps. Nous croyons, en effet, que franchir les portes de cette institution signifie entrer dans une nouvelle temporalité. Pour reprendre l'expression de Benjamin, c'est le lieu par excellence où « l'Ancien et le Nouveau se compénètrent », c'est-à-dire que si on pense le musée comme « cimetière » ou « ruines » des objets, et si on tient compte de la logique archivistique derrière le processus d'acquisition de pièces (même en ce qui concerne le

²⁹ L'objectif de ce chapitre n'étant pas proprement dit de réviser la littérature sur le sujet, nous dirons seulement que les critiques postcoloniales ou la perception du musée comme espace propice à la propagande ne nous permettent pas de comprendre comment un objet, dès qu'il entre au musée, voit sa signification transformée. Ces approches ne nous permettent pas non plus d'expliquer ce qui définit l'objet du musée par rapport à l'objet du collectionneur.

musée d'art moderne), nous prenons conscience que l'objet y est toujours présenté en rapport au temps, il provient toujours d'un lointain, qu'il s'agisse d'un lointain historique, culturel, ou encore d'un temps inaccessible de par sa complexité scientifique³⁰. C'est le côté « curieux », « bête de cirque » de l'objet. C'est aussi ce qui participe à lui octroyer son aura. D'autre part, un lointain est mis en relief uniquement par un maintenant, un ici, un présent : le musée est toujours quelque chose d'actuel qui accueille le visiteur, contextualise son expérience de l'objet, lui rappelle son rapport de spectateur contemporain à ce *tout autre*. Si l'objet au musée est un cadavre, une ruine, cette institution ne manque pas d'y confronter un spectateur vivant, parlant, circulant, et ainsi d'y produire un *clash* entre ce qui est mort et ce qui est vivant, ce qui est passé et ce qui est présent, ce qui est inerte et ce qui circule.

Alors que Theodor W. Adorno présente l'opposition irréconciliable entre Paul Valéry et Marcel Proust sur la question du musée, nous avons remarqué qu'à travers cette comparaison qui marque le fossé existant entre les deux visions existe un curieux rapprochement. Valéry stipule que le musée est un milieu artificiel, un lieu de mort où les œuvres, arrachées à leur contexte, n'ont plus qu'à offrir un témoignage de quelque chose d'autre, alors que pour Proust, c'est lorsque l'œuvre entre au musée qu'elle prend vie parce qu'alors elle est dénudée de tout appareil qui l'aurait déjà entourée. Ainsi, on note que pour tous deux, le cadre muséal transforme le sens de l'objet, qui passe pour Valéry de vivant à mort et pour Proust, de mort à vivant. Nous tenterons donc dans notre deuxième section de faire part de ce que nous croyons être un autre fondement idéologique du musée, en ce que l'objet subit une forme de transition, de transformation

³⁰ Il est important de mentionner que nous parlons de l'acquisition de pièces par des institutions muséales et non par des galeries d'art commerciales ou pour des expositions temporaires.

au sein de cette institution, qu'il s'agisse de l'objet d'art, de consommation, de l'objet à caractère scientifique, religieux, ou d'une trouvaille archéologique. Ce qui a été à l'origine du *Musée imaginaire* de Malraux semble se révéler sous plusieurs autres formes : d'un objet d'art à un témoignage historique, d'une représentation picturale à une œuvre d'art, d'un outil invisible, sans valeur, à un artéfact unique et précieux en ce qui a trait aux objets de consommation passés, et pour donner un exemple concret provenant du livre *My Cocaine Museum* de Micheal Taussig, d'un *poporo* à un « vase en or », symbole de richesse. Nous tenterons ici d'explorer le musée comme une forme de paroi sémiotique de l'objet.

Nous terminerons le chapitre en tentant de trouver un concept pouvant contenir ces éléments hétéroclites que rien jusqu'à présent semble réunir, sinon le fait de se trouver dans cette institution qu'on appelle « musée ». Ainsi, nous utiliserons dans un premier temps la définition aristotélicienne de la poésie, *ποίησις*, qui est le *faire*, la *mise-en-retrait*, puis dans un deuxième temps, le terme artéfact, *Arte Factum*, pour illustrer nos propos. Nous expliquerons pourquoi l'artéfact permet à la fois de tenir compte de l'aspect faux, fabriqué de l'objet, mais aussi de l'art, de la technique, bref de la capacité de l'Homme à transformer son environnement, deux facettes qui sont toutes deux comprises dans l'objet au musée. Il en résultera une sorte d'illusion défectueuse puisque tout en étant d'origine humaine, l'artéfact semble en être complètement indépendant de par l'habilité de l'Homme à transformer le monde à partir de lui-même. À travers son regard porté sur les artéfacts, l'Homme regarde son talent, se regarde lui-même. En exposant l'ensemble de ces connaissances et de ces réalisations, nous pourrions penser que le musée, comme l'encyclopédie, dissimule un puissant attachement à l'idée que la

communauté des humains survit aux différentes époques et cultures, d'où l'importance de l'héritage qu'il constitue.

La temporalité du musée

Here we encounter a temporality - the temporality of collected objects, works of art - which is not the temporality of religious works which, although the same, are caught up in the stranglehold of a particular age and which, because of this, have to make their mark, make a statement and have a specific destination. This is the temporality of suspense, of completion, of return, the temporality of a continuity which extend across ages, a cyclic temporality [...] (J-L. Déotte, 2004, p.62)

Nous partons, dans cette section, de trois principes. Premièrement, la temporalité du musée ou son économie temporelle se distingue de celle qui pourrait exister à l'extérieur de ses murs. Elle se distingue aussi de la temporalité de la collection privée, ce que nous avons abordé au sein de notre premier chapitre. Deuxièmement, cette temporalité particulière est nécessaire à la société compte tenu de son existence. Finalement, cette temporalité étant essentielle à la société et se manifestant seulement dans cette institution, elle la détermine nécessairement, elle participe à sa *raison d'être*.

Nous sommes ainsi en mesure de nous demander : qu'est donc cette économie du temps qui se retrouve seulement au musée? Alors que nous pourrions penser qu'il s'agit avant tout d'une relation au passé, nous serions d'avis, comme Michel Foucault dans *Des espaces autres*, que dans les musées « le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même » (M. Foucault, 2001, p.1578), c'est-à-dire qu'il est moins question d'un regard sur le passé que d'un mouvement d'accumulation qui remet toujours en scène les notions de passé, de présent et de futur. Par exemple, cette institution aura comme devoir d'acquérir les pièces qui illustrent mieux les époques passées, les cultures

disparues, mais elle se doit tout autant d'acquérir, de sélectionner les pièces produites présentement qui illustrent le mieux notre époque actuelle dans l'optique où elles seront exposées dans le futur. Cette pulsion accumulatrice réactualise ainsi toujours ces trois notions, ce qui active et alimente l'engrenage de ce mouvement. Il ne s'agit pas seulement d'affirmer, comme Jean-Louis Déotte, que « the temporality of the museum is essentially retroactive, it is a temporality that move backwards from the point of its establishment. » (J-L. Déotte, 2004, p.59) : nous croyons que la rétroactivité est un mouvement qui peut aussi se projeter vers l'avenir et non un simple regard actuel sur le passé.

Ce que Foucault appelle l'*accumulation*, en des termes muséaux, n'est nul autre que la *conservation*, et alors que le mouvement de conservation trouve sa source énergétique dans le jeu du passé-présent-futur, c'est-à-dire dans l'écriture d'une forme d'histoire, c'est aussi contre le temps qu'elle trouve sa raison d'être. La meilleure image pour illustrer cette idée se trouve dans le récit de l'Arche de Noé où Dieu, dégoûté par la méchanceté des humains, décide de produire une tempête et demande à Noé de construire une arche :

Entre dans l'arche, toi et toute ta famille [...] tu prendras un couple, le mâle et sa femelle et aussi des oiseaux du ciel, sept paires, le mâle et sa femelle, pour perpétuer la race sur toute la terre. Car encore sept jours et je ferai pleuvoir sur la terre pendant quarante jours et quarante nuits et j'effacerai de la surface du sol tous les êtres que j'ai faits. (Genèse 7 : 1-4.)

Bien que ce récit n'ait jamais servi, à notre connaissance, à illustrer la temporalité propre au musée, il permet tout de même d'expliquer l'urgence de conserver ces éléments du temps qui passe : l'arche en soi pourrait symboliser l'institution, l'édifice qui protège

les objets ; le déluge qui détruit tout pourrait être associé au temps qui finit par détériorer, oublier, perdre les objets ; Noé pourrait être la volonté du musée de sauver les objets des intempéries ; enfin les couples d'animaux sont ces éléments privilégiés, choisis, qui échappent au torrent du temps qui passe. Ils entrent un par un dans cette forteresse qui saura les protéger de la cruauté et de la négligence des hommes.

En ce sens, le musée est un microcosme du monde, dans son étendue mais surtout dans sa temporalité : ainsi plus de 5000 ans de vie terrestre sont contenues présentement au Louvre. Nous avons déjà fait référence dans le premier chapitre à cet homme qui faisait copier ce qu'il jugeait être les merveilles du monde pour les contenir dans sa demeure, mais alors qu'il s'agit de quelque chose d'exceptionnel chez le collectionneur, c'est simplement la norme pour l'institution muséale comme le souligne Tony Bennett : « The pretensions of the museum to offer a microcosmic reconstruction of the order of things in the world outside the museum's walls has been exploited from within. » (T. Bennett, 1995, p.103). Reconstituer l'ensemble du monde est essentiel à l'existence du musée ; c'est plus qu'une fantaisie bourgeoise, c'est son devoir en tant qu'institution publique. En d'autres termes, alors que le collectionneur privé choisit les objets qui le *pointent* au sens de Roland Barthes, qui lui parlent, ce qui ne correspond généralement pas à autre chose qu'à relater son propre récit, le musée, lui, se doit d'amasser tout ce qui représente le passage du temps.

Cette distinction est d'ailleurs visible dans la simple présentation de l'objet de collection et de l'objet au musée : l'un est généralement présenté dans sa « nudité » alors que l'autre est accompagné d'une notice informant le visiteur au moins de la provenance et de l'époque de l'objet. L'objet de la collection d'un particulier serait donc une curiosité

en soi, une anomalie qui parle d'elle-même alors que l'objet de la collection muséale serait plutôt un témoin de quelque chose d'extérieur à sa propre matérialité. La notice aurait ici comme objectif de certifier la valeur du témoignage qu'offre l'objet : cette pièce ci-jointe était bien présente au VII^e siècle av. J-C aux alentours de Carthage, qui se situe actuellement en Tunisie. Cela explique d'ailleurs l'importance de l'authenticité de l'objet muséal. Celui-ci se doit d'être vrai puisqu'il représente toujours déjà autre chose que lui-même : une copie d'une représentation d'un lointain ne possède pas la crédibilité nécessaire pour effectivement incarner une époque, une culture, un contexte particulier. Nous sommes d'avis qu'il doit être unique, exceptionnel, bref, qu'il doit maintenir une *aura*. Ainsi, l'aura de l'objet, selon nous, ne provient pas d'une perception sacrée de l'objet, il n'est pas un fétiche, c'est au contraire parce que l'objet est accessoire que son aura lui est nécessaire: « the objects themselves had nothing to do with it : they were incidental » (J-L. Déotte, 2004, p.62). À partir de ce dernier constat, c'est-à-dire que l'objet est accessoire à la représentation du lointain et que son aura est nécessaire à rendre cette fin crédible, nous sommes en mesure de nous demander ce que signifie au juste ce lointain, pourquoi le devoir du musée est de le représenter. Nous sommes d'avis que cet impératif dont le musée est garant trouve son origine dans le besoin de la communauté de perpétuer une mémoire qui outrepassse celle de ses membres.

Ce besoin précédant de loin la naissance du musée moderne, on ne peut pas pour l'expliquer y associer la conception moderne de l'histoire. En effet, cette question se pose au fin fond des temps anciens, lorsqu'on commence à rédiger la pensée pour qu'elle ne se perde pas et qu'elle se perpétue. Elle est aussi initiatrice des différentes techniques de reproduction des textes qui ont été employées au cours de l'histoire et, bien entendu, elle

est originaire du *museion* d'Alexandrie où l'on mettait à l'époque textes et objets sous un même toit, partageant une même destinée, soit de conserver dans un même lieu et à travers les âges l'ensemble du génie humain, des découvertes et avancées scientifiques, des merveilles façonnées par la main de l'Homme en passant par les textes philosophiques et poétiques. Cette célébration de la connaissance fut d'ailleurs assez séduisante selon Paula Findlen³¹ et Paula Young Lee³² pour influencer considérablement la reprise de ce projet à la Renaissance. Le *museion* étant « là où demeurent les muses³³ » ou encore « le temple des muses », on peut croire que la distinction entre académie, bibliothèque et musée n'était pas pertinente, l'intérêt étant de conserver et de produire la connaissance sous toutes ses formes : « the Museum of Alexandria was primarily characterized as a palatial structure intended to attract and hold individuals inspired by the Muses [...] it was an ongoing scholarly project dedicated to the accumulation and advancement of human knowledge. » (Young Lee, 1997, p.387.)

Par comparaison avec le texte, dont plusieurs techniques de reproduction assuraient déjà à cette époque l'immortalité, la survie de l'objet était spécialement perçue comme problématique : « With passing of time, grandiose buildings decay, the most stable bridges disintegrate, obelisks fall and fragment, while writings of even the most obscure scholars escape from the universal massacre and enjoy, so to speak, the privilege of immortality. » (P. Findlen, 2000, p.176). Le musée moderne se distingua ainsi du *museion* d'Alexandrie en portant exclusivement sur les objets, mais l'objectif était le même : perpétuer une forme de mémoire matérielle.

³¹ Findlen, Paula. *The Modern Muses: renaissance collecting and the Cult of remembrance in Museum and memory* (edited by Susan A. Crane), 2000, pp.161-178.

³² Young Lee, Paula. « The Musaeum of Alexandria and the Formation of the Museum in Eighteenth Century France ». *The Art Bulletin*, vol. 79, n°3, 1997, pp. 385-412.

³³ « Muses » au sens de divinités des arts.

Pourtant, en se distinguant de la bibliothèque et de l'académie, cette institution arbore une position forte sur ce qu'est la mémoire et ce que doit être son mode de conservation/transmission – mode qui exclut, encore aujourd'hui, les différentes formes de reproduction. Findlen relate le cas de Frederico Borromeo : « He wished to offer great pictures the same eternity as great ideas through the production of copies of famous works. In order to facilitate achieving this end, he did not hesitate to display copies of Renaissance works of art in his museum.» (P. Findlen, 2000, p.176) Comme on peut le constater actuellement en traversant n'importe quel musée, l'idée de Borromeo n'a vraisemblablement pas survécu. D'ailleurs, cette idée de construire un musée peuplé en grande partie de copies d'œuvres aurait été perçue au XIX^e siècle comme complètement absurde, à la limite comme contradictoire à l'idée même du musée, ce qui nous porte de nouveau à croire à l'essentialité de l'aura au sein du musée moderne.

Or, l'immortalisation des objets par la conservation muséale n'est pas une mémoire aveugle qui garde tout comme un syllogomane. C'est une mémoire sélective à tous les stades de son fonctionnement, de l'acquisition minutieusement calculée au choix des pièces présentées dans les expositions permanentes en passant par la gestion des pièces de la collection (lesquelles seront prêtées, mises de côté, etc.) : « L'inscription de l'évènement n'aura lieu que par le biais du tribunal [...] ses procédures, son travail d'enquête, l'identification d'objets témoins [...]. Bref, tout ce qui caractérise aussi bien l'historiographie que la muséologie. » (J-L. Déotte, 2004, p.19) On ne peut donc pas totalement se satisfaire d'une vision du musée comme espace de mémoire, passée ou à venir, comme espace où le temps qui régit notre vie de tous les jours est mis en suspens pour se voir lui-même représenté dans un présent X – par rapport à des objets épargnés

miraculeusement des griffes du passé, ou encore par rapport à un présent qui devrait, selon la perspective muséale, passer à l'histoire (dans un musée d'art moderne). Ce n'est pas seulement un lieu de mémoire, c'est aussi un lieu où l'on choisit ce dont on veut se rappeler.

Le musée est une forme d'écriture de l'histoire, et comme dans le cas d'un texte dont on choisit le sujet et les mots qui le composeront, le mandat établi lors de la fondation du musée, les thèmes de ses salles et de ses collections, le choix des œuvres et de leur disposition, tout est fait de manière délibérée. Nous ne cherchons pas par-là à prendre position quant à la nature des choix que font les musées, comme le font les *Guerrilla Girls* qui critiquent l'absence des femmes artistes dans les musées. Nous voulons plutôt faire remarquer que cette institution arbore une certaine compréhension du temps et de son fonctionnement. Naissant de la nécessité de contrer l'oubli, elle se manifeste à chaque instant comme une prise de position sur celui-ci, une prise de position qui est confrontée par la même occasion à ce qui n'y est pas inclus, et qui est fatalement oublié. Au nom de tout ce qui échappe à la mémoire, les objets du musée « portent l'aura », l'insigne du témoin.

Nous aimerions, pour terminer cette section, apporter une précision quant à cette temporalité propre au musée. Nous aimerions clarifier l'idée reçue selon laquelle le musée est un espace stagnant, un contenant inerte auquel le flot de visiteurs donne vie. À cela, on peut ajouter une conception traditionnelle de l'histoire progressive et cohérente qui s'accumule petit à petit. Or, elle est en quelque sorte toujours retravaillée, repensée dans le musée. On peut retracer les différentes conceptions de l'histoire à travers l'organisation même du musée, par exemple, au début du XIX^e siècle, l'histoire se

réduisait aux grandes civilisations antiques et modernes : « agreement among cultivated men [...] collecting were sixteenth and seventeenth century Italian, Flemish, Dutch, and French [...] Museums were carefully laid out around the Louvre's organizing theme of the great civilizations, with Egypt, Greece, and Rome leading to a centrally placed Renaissance. » (C. Duncan, 2004, p.252-261). Or, on ne peut faire abstraction, de nos jours, des arts autochtones : malgré toutes les contestations que peuvent s'attirer les musées à propos de leurs pratiques de présentation des peuples autochtones, ceux-ci ne peuvent plus être ignorés par les institutions. Alors qu'un livre d'histoire, une fois écrit, se fige, le musée, lui, a toujours la possibilité et le devoir de se transformer, de se perfectionner, puisqu'il établit toujours un certain rapport vis-à-vis du temps qui passe. En effet, en suspendant la temporalité quotidienne du visiteur pour lui en faire vivre une autre, la sienne, il fixe quelque chose qui est à la fois un rapprochement avec ce qui est lointain et une rupture entre le présent du visiteur et ce lointain puisqu'il y a toujours une distance, un fossé, entre l'objet et celui qui le regarde.

Des cadavres immortels³⁴ : la deuxième vie des objets

Et le musée supprime de presque tous les portraits (le fussent-ils d'un rêve), presque tous leurs modèles, en même temps qu'il arrache leur fonction aux œuvres d'art : il ne connaît plus ni palladium, ni saint, ni Christ, ni objet de vénération, de ressemblance, d'imagination, de décor, de possession ; mais des images des choses, différentes des choses mêmes et tirant de cette différence spécifique leur raison d'être. Il est une confrontation de métamorphoses. (A.Malraux, 1996, p.10)

En plus d'être une des critiques majeures adressée au musée, la « cadavérisation » que cette institution inflige aux pièces qui franchissent ses murs est un reproche qui ne date

³⁴ Expression empruntée à : Findlen, Paula. *The Modern Muses: renaissance collecting and the Cult of remembrance in Museum and memory* (edited by Susan A. Crane)

pas d'hier. Déjà au début du musée moderne, Quatremère de Quincy présentait un rapport important dont l'argument central portait, selon Déotte, sur un tel jugement: « The argument of the *Considérations*³⁵ [...] forms the basis of a critique of museums as responsible for the death of living art. » (J-L Déotte, 2004, p.251). Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, c'est un peu le même reproche que fait Paul Valéry 200 ans après de Quincy dans *Le problème des musées*, et qu'un universitaire comme Jean-Louis Déotte formule, 300 ans plus tard, dans son livre *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée*. La récurrence de cette critique nous porte à croire qu'elle indique un problème réel inhérent au musée moderne. Par ailleurs, nous refusons, comme nous l'avons soutenu dans notre introduction, de réduire l'impact de celui-ci à une espèce de génocide des objets : ce que nous voulons en retenir, c'est qu'il y a effectivement une transition du sens, de l'essence de l'objet, mais celle-ci est multiple, complexe et même antinomique.

Les musées ne sont pas des espaces neutres : cette constatation n'est pas nouvelle mais elle est tout de même essentielle à garder en mémoire. De ce constat, nous pouvons déduire deux choses. D'une part, nous comprenons de plus en plus le musée comme étant une institution incluant un biais, et comme étant une institution disciplinaire³⁶ ; d'autre part, cette institution arbore toujours une forme de neutralité : des murs blancs, des notices accompagnant les œuvres réduites à quelques informations incontestables (année de création, matériaux, titre, provenance, artiste), un espace qui se veut aérien, silencieux, et finalement où toucher, transformer, participer, détruire une œuvre est de plus en plus possible.

³⁵ La première publication de ce texte date de 1815.

³⁶ Nombreux sont les théoriciens du musée qui font un parallèle entre le musée et le concept d'institution disciplinaire de Michel Foucault. Parmi eux, on remarque particulièrement le travail de Tony Bennett et d'Eileen Hooper-Greenhill.

Ainsi cela indique une position arrêtée, une prétention à la neutralité qui est elle-même biaisée. Le musée est une institution paragonnementale dont la programmation doit être en accord avec les instances auxquelles elle se rapporte, ce qu'elle tente d'effacer à travers la disposition visuelle et architecturale que nous avons décrit plus haut, en plus de s'autoproclamer une autorité en la matière par cette même prétention à la neutralité.

Ainsi, l'objet, qu'elle présente entre ses murs, est teinté de ce conflit entre sa compromission intrinsèque et l'autorité que lui attribue son lieu de résidence: peu importe ce qu'on peut dire à propos de cette autorité, la principale justification à son existence, celle qui sous-tend toutes les autres, est que c'est sa juste place, un mal nécessaire peut-être, mais c'est là que l'objet peut offrir le meilleur de lui-même selon certaines valeurs, soit celles d'être le mieux conservé contre les intempéries et d'être accessible au plus grand nombre.

L'institution muséale étant la « juste place » de l'objet, c'est, par la même occasion, sa destination finale, sa dernière demeure, celle à laquelle l'objet était toujours destiné comme le cimetière est notre dernier lieu, celui auquel nous avons finalement toujours été destinés. Il y a donc un lien entre la compréhension de l'objet au musée comme cadavre immortel et celui de la prétention du second à fournir un contexte qui optimise l'objet et le fasse apparaître sous son aspect le plus juste, le plus authentique. C'est l'apogée de l'objet – mais dans ce cas, il n'en retomberait jamais. Ceci étant dit, le musée est perçu comme un engin qui imprime son sceau de mortification sur chaque objet qui entre par ses portes, ce qui constitue le premier des pouvoirs qu'impose cette institution sur l'objet ; c'est aussi son pouvoir le plus englobant³⁷. Mais comme nous l'avons dit, si l'on

³⁷ On pourrait tout aussi bien dire que l'objet entrant au musée entre dans l'histoire et prend donc une forme symbolique, figée, immortelle.

s'attarde à la transformation du sens des objets un par un, en incluant les objets d'art comme les objets rituels et religieux ou les objets d'expositions scientifiques, on comprendra que cette transformation est multiple.

Les objets de culte, pour commencer par eux, représentent au musée le « niveau d'avancement » de sociétés lointaines et la richesse de celles-ci. Le *poporo* que Micheal Taussig présente dans *My cocaine museum* est un exemple flagrant du reversement de sens que l'objet subit au sein de l'institution et où celui-ci se voit littéralement et concrètement dépouillé de sa substance :

But of course these are not the squeaky-clean *golden poporos* we see resplendent in the Gold Museum in Bogota that stand naked and exposed, bereft of any sign of human use, let alone of any sign of this exceedingly strange crust of coca-saturated saliva around the mouth of the *poporo*. Rightly, the museum is fixated on the object, which puts an end to speaking, lets alone the relation between breathing and thinking. Here, gold freezes breath no less than thought as we gaze absentmindedly at the auratic glow, completely uninformed as to the wonders of what these *poporos* might mean. Too bad. (M. Taussig, 2004, p.XII)

Fig. 4 et 5



L'usage de l'objet y est donc complètement évacué pour devenir un symbole qui se saisit par sa matière, l'or. Ce n'est plus un outil à manipuler, avec lequel on entre en transe, qu'on a devant nous, c'est une substance métallique, qui brille, qui signifie « richesse ». La forme qu'elle prend importe peu à ce stade, c'est sa lourdeur, sa massivité qui domine, qui nous fascine, comme le veau d'or, fruit de la fonte de multiples bijoux. Alors que nous verrons plus loin l'exemple du calice, ici ce n'est pas l'attention aux détails qui est important, bien au contraire. C'est justement le métal précieux qui sert à tout, à faire des chapeaux, des masques, des instruments de musique, des ceintures et même des vases dans lesquels on mélangeait salive et feuilles de coca. C'est l'affront de l'opulence d'une civilisation qu'on veut présenter.

Comme nous l'avons dit plus haut, le musée est compris comme une dernière demeure : c'est le lieu où les objets arrêtent de circuler. Tel un cimetière, il se fait le réceptacle infini du temps qui défile. Le temps n'est donc pas perçu comme une limite à cette accumulation mais plutôt comme ce qui nourrit son mécanisme. Le résultat de cette accumulation ne s'apparente aucunement à la fatuité des salons de curiosité où chaque chose tend à construire une entité originale, une ambiance³⁸. On est loin aussi des collections dont l'intérêt est de posséder la série, de présenter la répétition du même. Dans les musées des beaux-arts, la disposition de cette accumulation prend l'apparence d'une progression, c'est une narration qu'on essaie de créer.

Nous voulons par là montrer que l'organisation des objets affecte notre manière de les aborder, ce qui confirme notre intuition voulant que la transformation que subissent les choses au sein du musée est plus complexe qu'une simple mortification. En effet,

³⁸ Voir le chapitre 1 de la présente thèse.

l'organisation des choses dans le musée des beaux-arts peut se manifester au travers de l'histoire de l'art et se distingue de l'Histoire proprement dit ; cette organisation propose ce que Duncan et Wallach, en prenant l'exemple du Louvre, appellent un *programme narratif iconographique* :

No matter which route visitors take, within a few minutes they experience an iconographic program in which the heritage of Antiquity and the Renaissance leads to French art. French painting is organized chronologically. It begins in the Salon Carré, which contains fifteenth and sixteenth century works, and continues into the Grand Gallery. This impressive space, its niches embellished with Roman statues, begins with French painting from the seventeenth century – Poussin, Le Brun, Le Nain – and continues through the eighteenth century up to the Revolution. (C Duncan et A Wallach, 2004, p.63)

La prépondérance du programme iconographique vis-à-vis tout autre mode de classification et de définition des objets qui se trouvent au musée engendre une forme d'assujettissement de l'utilité première des œuvres, soit représenter quelque chose du réel. André Malraux notera au tout début de son *Musée imaginaire* que de simples représentations de choses deviennent des témoins d'une époque et par la même occasion, des pas dans l'histoire de l'art. Ainsi, ce qui fut un jour le portrait de Madame X, de Monseigneur Y³⁹ ou encore la représentation d'une scène biblique ou mythologique devient une œuvre appartenant à un certain courant artistique, au style baroque ou au mouvement réaliste.

[Les musées] ont contribué à délivrer de leur fonction les œuvres d'art qu'ils réunissaient ; à métamorphoser en tableaux, jusqu'aux portraits. Si le buste de César, le Charles Quint équestre, sont encore César et Charles Quint, le duc d'Olivarès n'est plus que Velazquez. Que nous

³⁹ Il ne faut pas oublier qu'à une certaine époque, les portraits peints, dessinés ou gravés, ainsi que les bustes constituaient pratiquement le seul moyen de connaître l'apparence physique d'une personne en son absence.

importe l'identité de *l'Homme au Casque*, de *l'Homme au Gant* ? Ils s'appellent Rembrandt et Titien. Le portrait cesse d'abord d'être le portrait de quelqu'un. (A. Malraux, 1996, p.9)

Ainsi, sans totalement cesser de représenter ce qu'elles représentaient en premier lieu (l'illustration reste, c'est-à-dire que Madame X, Monseigneur Y y sont toujours peints), les œuvres acquièrent une seconde fonction représentative qui supprime la première et, en ce sens, c'est une *métamorphose* de l'objet plutôt qu'un enterrement.

Fig. 6 et 7



Mais l'importance de l'organisation, du classement au musée dépasse l'histoire de l'art. Il serait, par exemple, tout à fait incongru de placer dans une salle des vases néolithiques, chinois, africains, rococo, art déco ou encore de Picasso : la raison en est simple, c'est que leur première utilité, celle de contenir un liquide, n'est pas celle qui est mise à l'avant-plan au musée.

Pour prendre l'exemple d'un « contenant » bien connu, le calice, dans l'espace qu'est l'église, a une symbolique extrêmement bien définie, celle d'être un réceptacle sacré qui sert à la communion des croyants : le prêtre y trempe l'hostie dans un vin qui est béni, et qui représente le sang du Christ. La signification du calice au sein du musée est tout

autre. Bien entendu, on l'appelle toujours « calice » et la définition que nous avons ci-haut exposée est toujours la même, mais d'une certaine manière, ce n'est plus tout à fait un calice qu'on voit ; plutôt un exercice de métallurgie, d'orfèvrerie où le style et le soin qu'on a accordé à la confection de l'objet ainsi que les matériaux utilisés révèlent un certain rapport avec le religieux, avec le sacré, rapport à la fois historique et culturel. On peut aussi s'extasier devant l'exubérance d'un calice couvert de pierres précieuses sans pour autant référer à son aura religieuse. Il devient alors un objet d'art comme un autre, qui scintille de partout et qui surprend par l'attention qui a été consacrée à sa fabrication, par le travail de ses artisans.

Fig. 8 et 9



Ce qu'il faut surtout retenir dans cette section est que l'objet ne disparaît pas, n'est pas mis sous terre, pas plus que l'on a besoin de le déterrer pour le voir. Il est peut-être confiné à un endroit déterminé, mais si l'on s'en tient au nombre de regards qu'il attire chaque jour, il n'est certainement pas caché⁴⁰. Ceci étant dit, c'est surtout le contexte par

⁴⁰ Nous ne nous attarderons pas au fait que les musées n'exposent qu'une infime partie de leur collection. Bien que ce fait constitue effectivement un problème et que la conservation soit aussi un des rôles majeurs de cette institution, l'intérêt est mis sur cette autre tâche que le musée s'impose, soit de se faire le diffuseur par excellence de l'histoire matérielle (artistique, scientifique, anthropologique, etc.). C'est à cette dernière facette du musée que l'on reproche d'être « croque-mort », et c'est ainsi à ce jugement que nous répondons dans cette section.

lequel nous est présenté l'objet muséal qui nous donne la possibilité de comprendre les œuvres telles qu'on le fait au sein de l'institution, c'est celui-ci qui détermine leur sens.

Le paroxysme de la transformation que subit l'objet du musée est peut-être bien incarné par la *Fontaine* de Duchamp, où l'objet le plus banal, le plus grossier, se retrouve exposé dans l'institution. Nous pourrions ainsi défendre que Duchamp caricature les objets qui entrent au musée et fait un pied-de-nez à la soi-disant aura des œuvres. Mais il ne fait pas « mourir » l'urinoir, il présente la métamorphose que subit cet objet de tous les jours et ainsi expose la puissance du musée comme espace qui provoque la mutation des choses.

Fig. 10 et 11



Arte factum ou le doigt magique de l'Homme

Même l'on dit que l'ouvrier. Eut à peine achevé l'image.
Qu'on le vit frémir le premier. Et redouter son propre
ouvrage. (*Le Statuaire et la statue de Jupiter*, Jean de La
Fontaine)

Nous avons, au premier chapitre, qualifié la collection du collectionneur comme étant une forme d'autoportrait, c'est-à-dire une sorte de prolongement autoréflexif de soi. Ce déplacement de l'objet de collection, d'indépendant, autonome et détaché à appendice du collectionneur, est rendu possible par une possession qui dépasse la matérialité de la chose, une possession qui saisit son passé, ses mystères et y arrime la vie du passionné,

ses intérêts et ses fantasmes. C'est ce qui, d'après nous, explique cet étrange lien du collectionneur à ses choses et qui, par la même occasion, permet de comprendre pourquoi même aux yeux des téléspectateurs, Rosebud restera toujours un objet qui n'est qu'à demi accessible.

L'objet au musée subit aussi une métamorphose. C'est ce que nous avons essayé de démontrer dans les deux dernières sections. La première faisait état de l'institution comme telle, de l'espace-musée. Nous avons présenté celui-ci principalement à travers son rapport au temps, étant donné que nous avons trouvé que le musée arbore une temporalité se distinguant de celle se trouvant à l'extérieur de ses murs et de celle s'établissant entre le collectionneur et ses artefacts. D'une part, il y existe un rapport entre le présent, le passé et le futur qui est toujours réactualisé : le mécanisme d'accumulation des objets pour de futurs visiteurs se doit d'être continuellement reproduit, ce qui engendre par la même occasion un réaménagement constant des expositions par petits rajouts et petites soustractions. D'autre part, les objets qui y figurent font signe : ils témoignent toujours d'une époque, d'un courant, d'une culture et ne sont jamais là que pour eux-mêmes. Pour cette raison, l'aura, l'authenticité de l'artefact est essentielle à sa crédibilité. Finalement, cette institution se donnant comme mission d'être le garant officiel de la mémoire matérielle à travers ses acquisitions, leur conservation et leur exposition, les choix qu'elle fait à chaque étape du processus déterminent ce qui doit être préservé et ce qui sera oublié, elle construit ainsi une mémoire.

La deuxième section, pour sa part, a moins fait état de l'institution que des objets qui s'y retrouvent. Nous avons tenté de dépasser la présomption que le musée est un

cimetière en affirmant que les objets y subissent effectivement une transformation, mais que celle-ci est multiple. Nous avons donc présenté différents cas, du calice au portrait peint, pour finir par proposer l'interprétation selon laquelle la Fontaine de Marcel Duchamp pourrait être comprise comme une parodie de ce que l'objet devient au sein du musée⁴¹. Saisissant en partie son sens à travers la disposition et l'organisation dont il fait partie, l'objet nouvellement entré au musée se trouve assujéti à un programme iconographique déterminé. Ainsi, en ne perdant jamais tout à fait ce qu'il était avant (le calice est toujours un calice, le portrait d'un homme continue de le représenter), une nouvelle signification vient se juxtaposer à la première.

Subséquemment, le musée a un immense pouvoir qui lui permet de métamorphoser les objets sans pour autant tous leur imposer la même signification : ce n'est pas toutes les choses entrant au musée qui deviennent des œuvres d'art ou des représentants de la civilisation. Comme une machine qui reconnaît les codes postaux des enveloppes et qui les répartit dans des boîtes selon les différents quartiers auxquels elles sont destinées, le musée acquièrent des objets qu'il va ensuite orienter selon son programme préétabli. Nous sommes donc en mesure de nous demander d'où provient un tel pouvoir, ce qui permet à cette institution de court-circuiter ainsi l'ADN des choses qui franchissent ses portes.

Comme nous l'avons mentionné à quelques reprises, nous étudions l'ensemble des objets de collection, les sculptures comme les peintures, les objets anthropologiques comme les reliques ou les vieux instruments scientifiques, l'art passé tout comme le contemporain. Bien que cela puisse, à certains égards, poser problème, il est pourtant

⁴¹ De l'urinoir à l'œuvre d'art.

essentiel d'englober tous les objets collectionnés puisque c'est précisément le fait qu'ils soient acquis, accumulés, adorés qui nous intéresse. Si nous avons seulement abordé la galerie et l'amateur d'art, nous aurions été contraints de définir l'art, ce qui nous aurait éloigné de notre problématique. Or, il reste l'objet ou la chose à définir dans ce contexte.

C'est sous le nom d'artéfact⁴² que nous voudrions réunir les objets de collection. Ce terme, employé dans plusieurs disciplines, souligne dans un premier temps le caractère « transformé par l'Homme » de la chose. C'est une combinaison de « art » et de « faux » qui rappelle bien l'idée platonicienne de l'art trompeur, comme une représentation imparfaite de la nature. Mais c'est surtout avec l'interprétation heideggérienne de l'art chez Aristote qu'on peut trouver une conception qui réussit vraiment à contenir ce qui se retrouve au musée⁴³ :

Aristote caractérise l'art par le mot grec ποίησις [poiesis] ; selon le dictionnaire, il signifie « la façon – le faire – le fabriquer ». À l'entendre ainsi, nous ne pensons cependant pas de manière grecque ; ποίησις signifie produire, faire venir hors du retrait en avant dans le non-retrait et ce de telle manière que le retiré et la mise-en-retrait ne soient pas éliminés mais précisément conservés et préservés. (M. Heidegger, 2009, p.30)

Mettre quelque chose en retrait ne se limite pas à le façonner de ses mains, à le produire ou à le créer. Il est d'abord et avant tout question de poser un geste : qu'il s'agisse de déplacer, de transformer, ou de créer de toutes pièces quelque chose, c'est la main de l'Homme qui le *fait* (ποίησις). Comme il est le seul à mettre *en avant dans le non-retrait*, à agir sur le monde, l'Homme est au coeur même de l'artéfact.

⁴² En latin : « arte /artis» au sens d'habileté et « Factum » au sens d'une chose faite.

⁴³ Tout autant que les objets que l'individu collectionne aussi pour lui-même. Nous reviendrons sur ce point dans notre troisième chapitre.

Cette conception de l'art ressemble plus à notre définition contemporaine de l'artéfact ou de l'artifice qu'à celle que nous avons de l'art dit « plastique » – ou même de la littérature ou du théâtre. D'une part, elle permet de donner une certaine cohérence aux différents⁴⁴ objets qui se retrouvent dans ce même endroit qu'on appelle musée, et d'autre part, elle permet de révéler le caractère factice, trompeur des choses. Un objet à l'extérieur du musée, un calice par exemple, est un calice jusqu'à ce qu'il entre dans l'institution et devienne alors un artéfact. Même si le calice est, bien entendu, façonné par la main de l'Homme, c'est lorsqu'il entre au musée qu'il acquiert son artificialité – puisque ce n'est pas là son lieu habituel. Caché derrière cet objet étrange semblant venir de nulle part et ayant atterri sur un petit piédestal éclairé : l'Homme, ce fabuleux illusionniste.

Or les Grecs – Platon plus précisément – perçoivent la *ποίησις* comme quelque chose de trompeur en ce que l'art ne peut représenter directement une idée mais imite toujours des choses existantes, c'est-à-dire que n'ayant pas la connaissance des choses, il ne transmet que son image. Pourtant, c'est ce même « charlatanisme » que l'on vante au sein du musée. En effet, si l'on s'éloigne de l'art comme tromperie et qu'on s'intéresse davantage au génie de l'acte comme le fait Aristote, génie que l'on définit comme étant la capacité de *mettre hors retrait*, donc de *faire apparaître* quelque chose, alors on peut célébrer ce trait proprement humain. Sans porter de jugement moral, ce que nous voulions souligner en présentant l'idée d'artéfact, c'est la facticité forcément impliquée dans la chose, facticité qui est, bien entendu, d'origine humaine. Ainsi, l'objet qui devient

⁴⁴ Comme nous l'avons vu dans la section précédente, les objets en entrant au musée subissent tous une métamorphose, sans pour autant devenir de même nature.

artéfact l'est toujours à travers une certaine vision que l'Homme lui porte, et jamais *en soi*.

Or ce qu'il y a de fascinant dans l'objet au musée, ce qu'il y a d'auratique, c'est que cette origine semble partiellement être oubliée. Au début du livre de Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, celui-ci présente la fable de La Fontaine « Le statuaire et la statue de Jupiter » où l'artiste est tout d'un coup pris de frayeur devant son œuvre une fois celle-ci terminée. Que doit-on en comprendre ? C'est bien simple : le sculpteur est conscient d'être à la source de cette chose mais a du mal à le concevoir, car quelque chose dans sa création le dépasse. En d'autres termes, l'explication « c'est moi qui ai sculpté cela, ainsi il est absurde d'en être effrayé » ne lui suffit pas puisque cette chose lui est maintenant extérieure et le regarde fixement. L'artiste se demande alors plutôt comment une telle créature a pu sortir de lui, de sa petitesse, et le surplomber du regard.

Ainsi la facticité de l'artéfact lui inflige une problématique circulaire : trompeur parce que l'artéfact est trop prodigieux pour provenir de l'Homme, d'où la peur du sculpteur vis-à-vis son œuvre, mais aussi trompeur parce que concevoir l'artéfact comme étant surnaturel néglige précisément son origine humaine. Il se retrouve alors balloté entre ce qui est humain et ce qui ne l'est pas puisqu'il en provient tout en lui étant indépendant et extérieur. Mais de même, accuser l'artéfact d'être trompeur n'est-il pas admettre en même temps tout son mérite ? En effet, plus l'artéfact réussit l'illusion, plus il est surprenant, plus il semble venir d'un ailleurs et ainsi, plus il permet d'associer l'Homme à quelque chose de surnaturel, de surhumain.

Cette peur que présente La Fontaine à travers la fable sur le sculpteur et sa sculpture, c'est toute l'humanité qui l'expérimente face au monde tel que cela est représenté au sein

du musée. La mise en scène, le contexte muséal qu'on a à maintes reprises mentionnés sont encore pertinents ici. Ainsi, le rapport que nous avons aux objets n'est pas seulement souligné, représenté à travers l'institution, c'est un rapport aux objets comme artefacts qui est *mis de l'avant* par l'Homme, c'est-à-dire que c'est ce dernier geste, cette affirmation de l'action de l'Homme sur le monde qui est à la fois soulignée et cachée à travers le musée.

Dans le même ordre d'idée, cette « artéfactisation » de l'objet de collection est aussi appropriée pour évoquer l'animal du zoo et le minéral au musée d'histoire naturelle : alors que ceux-ci n'ont rien d'humain de prime abord et qu'ils ne peuvent être compris comme des œuvres humaines, c'est tout de même l'humain qui les dispose dans un cadre déterminé, qui reproduit l'habitat naturel du lion à travers un espace délimité ou qui pose le quartz dans une boîte en verre, sous un spot lumineux. C'est surtout lui qui y ajoute un écriteau informatif le nommant, indiquant son lieu d'origine, ses caractéristiques, etc. Ainsi, l'Homme présente par la contextualisation de l'objet muséal ce qu'il sait du monde, de la nature. La nature y est représentée non pas comme un désordre insaisissable et sauvage mais comme quelque chose qui peut être catégorisé⁴⁵, nommé⁴⁶ et donc rationalisé.

C'est, en fin de compte, un moyen d'humaniser le monde, de le rendre cohérent à nos yeux. En ce sens, le musée n'est jamais très loin de l'encyclopédie, *enkyklios paideia*, c'est-à-dire « le cercle des connaissances » au sens de « totalité des connaissances » ou

⁴⁵ Par exemple, au zoo, nous retrouvons des pièces réservées aux animaux aquatiques, d'autres aux animaux terrestres et d'autres encore aux animaux en voie de disparition.

⁴⁶ Les noms communs et scientifiques de l'animal, que l'on classe dans une famille et un ordre. Certains animaux de zoo ont même des surnoms. Par exemple, le nom scientifique du dauphin aptère austral est le *Lissodelphis peroni*, il est membre de la famille des cétacés et on pourrait très bien lui donner comme petit nom « Willy » dans un zoo.

« d'éducation complète ». Historiquement, cette dernière se donnait comme devoir de rendre compte de l'ensemble des connaissances et croyances que nous avons sur les choses :

La fonction que les Romains et les hommes du Moyen Âge attribuèrent à l'encyclopédie, le monde hellénistique la confiait non pas à un volume qui parle de toutes les choses, mais à une collection de tous les volumes existants, la *bibliothèque*, et à une collection de toutes les choses possibles, le *musée*. Ainsi, le musée et la librairie constitués par Ptolémée I^{er} à Alexandrie [...] étaient le cœur d'une véritable université, centre de collecte, de recherche et de transmission du savoir. (U. Eco, 2010, p.41)

Or, selon Umberto Eco, les encyclopédies ont longtemps été un témoignage des connaissances sans distinction, hiérarchisation ou censure par rapport aux informations relatées : on y incluait au même titre les connaissances scientifiquement vérifiables et les croyances populaires. L'objectif de ce ramassis de renseignements était de rendre compte non seulement du monde tel qu'il était mais aussi de sa représentation, ce qui est inévitablement temporellement constitué :

Les lecteurs médiévaux discernaient sans doute un ordre là où nous ne voyons qu'une accumulation d'informations, car l'organisation d'une encyclopédie assumait également une fonction mnémonique : un ordre donné de choses servait à se les rappeler, à se rappeler la place qu'elles occupaient dans l'image du monde. (U. Eco, 2010, p.50)

Ainsi, en plus d'avoir à une certaine époque été une et une seule chose, l'encyclopédie et le musée rapportent tous deux le monde tel que représenté par les hommes pour des raisons en partie mnémoniques. Le musée, lui, se doit de présenter un exemplaire de toutes les réalisations et connaissances humaines. Bref, pour l'encyclopédie comme pour le musée, c'est l'Homme qui se trouve au centre. À travers eux, c'est d'abord et avant tout l'Homme qu'on célèbre.

De part ce dernier fait, nous avons d'abord cru que la généalogie du musée, c'est-à-dire les conditions qui rendent celui-ci possible, provenait d'une pensée proprement moderne du monde où l'Homme est maître de son destin, a la capacité de s'instruire, d'être responsable de ses actes, où il est souverain et non sous le joug de l'Église ou encore de son instinct. Or, même s'il y a véritablement un déploiement des institutions muséales à partir de la moitié du XVIII^e siècle, on ne peut pas taire l'existence du *museîon* d'Alexandrie⁴⁷ qui, à la différence des salons et galeries privées, avait comme devoir de conserver et de transmettre les connaissances (en ce cas, les écrits comme les objets), ainsi que de les perpétuer à travers les générations. En d'autres termes, le *museîon* d'Alexandrie témoigne du fait que cette pulsion, ce désir de collecter-préserver-transmettre à travers le temps en tant que communauté, ne peut qualifier une vision proprement moderne du monde, un monde obsédé par la raison, le progrès et l'universalité.

Où peut-on trouver l'origine du musée, en ce qui a trait à la célébration des découvertes et réalisations humaines, si ce n'est dans la modernité ? Nous croyons que Peter Sloterdijk nous procure une piste intéressante lorsqu'il évoque l'histoire de la lettre et du livre au commencement de *Règles pour le parc humain*. En effet, celui-ci explique qu'au-delà des avancées technologiques qui ont rendu le livre possible⁴⁸ et, même, assez efficace dans sa transmission de connaissances pour qu'il perdure encore de nos jours, un

⁴⁷ « The Musaeum of Alexandria was primarily characterized as a palatial structure intended to attract and hold individuals inspired by the Muses. Second, it was an ongoing scholarly project dedicated to the accumulation and advancement of human knowledge. Third, it provided a model of enlightened civitas, which could be emulated by the citizens of Alexandria as a means to improve themselves as well as their city's reputation.» (Paula Young Lee, 1997, p.9-10). On comprend ainsi que le musée moderne se distingue considérablement du *museîon* d'Alexandrie, mais tous deux évoquent l'importance de la préservation des connaissances, ce qui suggère une sorte de projet qui outrepassent leur société à un moment donné.

⁴⁸ L'écriture permettant de reporter, de décaler la parole dans le temps, de créer un délai entre celle-ci et son écoute, les livres réalisent matériellement cette idée, autant dans son aspect pratique (facilement manipulable, transportable) que dans sa capacité d'être conservée pour de nombreuses années.

autre fondement explique la naissance et la ténacité de l'existence du livre : l'amitié. Effectivement, la dissémination par écrit, à travers les époques, n'aurait pu se faire, si elle n'avait été accompagnée d'un désir de transmettre, non pas à des pairs, des contemporains, mais aussi aux inconnus avec qui il n'y avait aucun potentiel de rencontre (les étrangers et les générations futures).

Les auteurs grecs se seraient certainement étonnés de savoir quels amis se feraient connaître un jour en réponse à leurs lettres. Cela fait partie des règles du jeu de la culture de l'écrit : les expéditeurs ne peuvent prévoir qui seront leurs véritables destinataires. Les auteurs ne s'engagent pas moins dans l'aventure consistant à expédier leurs lettres en direction d'amis non identifiés. (P. Sloterdijk, 2010, p.10)

En ce sens, Sloterdijk stipule que les Anciens étaient des humanistes. En effet, la volonté d'écrire, de témoigner d'une histoire, d'un événement dans l'optique de rendre compte de la chose à des inconnus sous-entend une certaine ouverture à l'autre, une offre complètement désintéressée à un possible ami. De plus, cela s'est joué aussi à l'autre extrémité, au sens où les récepteurs ont pleinement accueilli ces « grosses lettres » :

L'amitié qui se porte au lointain a donc besoin des deux – des lettres elles-mêmes et de leurs facteurs ou interprètes. Et à l'inverse, sans propension des lecteurs romains à se lier d'amitié avec les messages à distance des Grecs, on aurait manqué de récepteurs ; si les Romains n'étaient pas entrés dans le jeu avec leur remarquable réceptivité, les messages grecs n'auraient jamais atteint l'espace ouest-européen qu'habitent encore les clients actuels de l'humanisme. (P. Sloterdijk, 2010, p.10-11)

Or voilà, croire et vouloir communiquer avec d'autres êtres qu'on ne connaîtra jamais présuppose dans un premier temps qu'on les considère plus ou moins comme des semblables puisqu'on les juge aptes à converser, ce qui, en soit, présuppose la croyance que nous possédons une structure de communication commune et donc un mode de

raisonnement semblable qui nous permettra d'apprécier certaines réflexions indépendamment du contexte historico-culturel. Ainsi, la condition proprement humaine outrepassé toute singularité. C'est ce à quoi croient les Anciens en laissant des écrits, et ce à quoi croient aussi les Modernes en les lisant, en les traduisant, en les interprétant et en en faisant usage pour développer leur pensée. Bref, il y a une communauté inter-spatiale et inter-temporelle qui s'établit : la communauté des intellectuels dans un premier temps, puis l'humanité tout entière au fil des vagues d'alphabétisation.

Cependant, il n'est pas même seulement question de *lisibilité*, d'intelligibilité des textes. Il est aussi question d'un véritable intérêt pour ceux-ci. Il s'agit donc d'un message dans un premier temps compréhensible, puis dans un deuxième temps pertinent et assez persuasif pour être pris en considération. Alors qu'à la fin de son livre, Sloterdijk présente le désintérêt que connaissent ces textes⁴⁹ depuis la médiatisation du monde (l'invention de la radio et de la télévision) et qui aboutit ainsi à la mort de l'humanisme littéraire – ce qui est, en soi discutable⁵⁰ –, l'humanisme artéfactuel est loin d'être mort, même qu'il n'a jamais été aussi vigoureux.

Si l'on perçoit les objets du musée comme étant porteurs d'un sens qui puisse être véhiculé d'une époque à l'autre, comme quelque chose à comprendre et à interpréter, nous croyons qu'il est juste d'extrapoler les propos de Sloterdijk dans un contexte qui sort du propre du livre et, par extension, du texte, de l'écriture. En effet, cette notion d'amitié qui sous-entend une conception de l'Homme comme ensemble cohérent est forcément contenue dans les fondements du musée, antique aussi bien que moderne. Sans

⁴⁹ « Ce qu'il nous reste à la place des sages, ce sont leurs écrits, dans leur éclat rugueux et leur pénombre croissante ; ils existent toujours, dans des éditions plus ou moins accessibles, on pourrait toujours les lire si seulement l'on savait pourquoi l'on devait encore les lire. » (P. Sloterdijk, 2010, p.61)

⁵⁰ Lui-même est la preuve même qu'il « descend les escaliers des archives pour aller lire les Anciens ». (P. Sloterdijk, 2010, p.62)

vouloir défendre une notion d'humanisme qui précéderait la modernité, nous croyons que le musée n'aurait pu exister sans que ses fondateurs aient une certaine conception de l'héritage, c'est-à-dire qu'ils accordent de l'importance à perpétuer ce qu'ils sont au-delà de leur mort à travers des artefacts qui les représentent, puisqu'ils perçoivent les générations futures comme leurs semblables.

Chapitre 3 : L'objet pivot

La passion du moi, l'amour brûlant en lui, cherche un objet. Le moi n'est libéré que hors de soi. Je puis savoir que j'ai créé l'objet de ma passion, qu'il n'existe pas de lui-même : il n'en est pas moins là. Ma désillusion le change sans doute : ce n'est pas Dieu – je l'ai créé – mais pour la même raison ce n'est pas rien. (G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, p.88)

Comme nous l'avons mentionné dans notre introduction, l'objet est paradoxal en ce qu'il donne à la fois l'impression de se dévoiler et de se dérober. On est en effet en droit de se demander comment une chose peut être gardée jalousement par un collectionneur et générer en lui une fascination impérissable, lui qui est garant de la signification de l'objet, de son « secret », alors que ce même objet peut être exhibé sous les spots lumineux du musée aux yeux de tous, vu sous tous les angles, repris mille fois dans les pages de livres d'histoire de l'art, commenté, interprété, jugé impitoyablement par chaque regard qui s'y attarde, ne serait-ce que pendant une fraction de seconde. Dès que le collectionneur lâche prise, ce qu'il ne fait seulement véritablement qu'à sa mort⁵¹, il semble s'opérer une grande décontraction, où l'étreinte de l'amant des choses se ramollit soudainement. Les autres disposent alors des objets comme bon leur semble, ces choses laissées là comme dans l'attente d'être prises pour qu'on leur donne un nouveau sens, un nouveau rôle à jouer dans le monde.

Nous avons vu dans le premier chapitre que par la possession totale, l'objet permet à l'individu de se définir, de définir son individualité (de distinguer ce qui est interne et externe à lui-même) alors que le deuxième chapitre nous a démontré qu'au sein de la

⁵¹ Nous avons vu au 1^{er} chapitre que la perte d'un objet est vécue par le collectionneur comme un drame duquel il ne se remet jamais totalement (voir les mots précédemment cités de Rheims sur la toile vendue) du fait qu'il se remémore l'objet comme s'il était encore là.

communauté, l'acquisition-conservation-exposition des objets est un acte délibéré où les choses deviennent des artéfacts au sens où elles obtiennent le titre de création de l'Homme. Ainsi l'individu, comme la communauté, se construit avec les objets (dont il transforme le sens, sur lesquels il appose sa signature, sa trace) pour y créer un monde à son image.

D'autre part, ce que nous avons illustré dans les deux chapitres précédents est l'économie de l'objet, la structure qui donne du sens au rapport objet-individu et objet-communauté. Même si, comme nous venons de le spécifier, ces deux rapports sont similaires, ils ont quelque chose d'étanche, d'imperméable, ce qui fait en sorte que l'on parle de deux rapports distincts. La raison en est qu'il est question d'autodétermination (un rapport fermé, circulaire). Pourtant, cette relation fermée individu/communauté-objet a une limite qui, dans un cas, brise le lien et dans l'autre, l'initie : c'est la finitude humaine.

Étant en apparence face à deux entités où la circulation de sens se fait de manière immanente, c'est-à-dire chez le collectionneur de l'être à/pour l'être et pour le musée, de l'humanité à/pour l'humanité, où l'origine et la limite de cette atomisation se situe dans la mort, nous sommes à présent en mesure de nous demander ce qui se passe après la mort du collectionneur, mais avant la naissance du musée. En d'autres termes, pouvant passer d'un système immanent à un autre, nous croyons pertinent de nous arrêter sur ce lieu, même s'il est théorique, où l'objet n'est plus la propriété de quelqu'un sans pour autant être repris comme pièce constituant le récit de l'humanité. En effet, comment celui-ci peut-il *être*, au moment où ce qui par définition lui donne son existence n'est pas, lorsqu'il est démuné de signification ? Nous croyons que ce lieu fictif, qui ne peut être

imaginé que dans et par la mort, nous permet de comprendre au final le rôle proprement politique que l'objet joue entre le Moi, l'Autre et le Monde.

Dans ce que nous avons défendu jusqu'à présent, la chose a toujours paru être la variable dépendante, qui change de sens selon le contexte dans lequel elle se situe, selon les rapports qui lui sont imposés. La chose semble être pareille à une éponge, muette, inerte, qu'on tord afin d'être imprégné par la substance de notre choix. Or, elle n'est pas seulement une matière dont on dispose entièrement, qui n'est rien en elle-même. À travers son étude, elle nous a aussi laissé une impression de pivot, ce qui n'est justement pas un mécanisme qui s'actionne aléatoirement mais qui est mobile en un point comme une balance, et qui est une chose ou son contraire : secrète mais complètement nue, inatteignable mais docile, immortelle mais usable et destructible. Il nous a aussi semblé que ce qui actionnait ce pivot de l'objet, où d'un côté de la bascule on trouve la communauté et, de l'autre, l'être singulier, c'est la mort. Nous soulignons le fait qu'il est écrit *la mort* et non le concept, la notion, l'image de mort puisque c'est en premier dans ce qu'elle a de plus vide, de plus inconnu et d'ainsi de plus menaçant que nous allons nous y référer. Viennent ensuite les images, concepts et allégories qui l'entourent et lui donnent une cohérence pour qu'elle soit supportable.

Nous entamerons donc ce dernier chapitre en expliquant comment, selon une logique humaniste qui dépasse un contexte proprement historique⁵², l'humanité fait œuvre d'elle-même, ce qui se manifeste de différentes façons mais qui s'exprime merveilleusement bien à travers le musée. Nous croyons en effet que penser la communauté comme projet

⁵² L'humanisme, qui est aussi un anthropocentrisme, est souvent associé à la mort de Dieu, et donc à une période ou du moins à des repères historiques. Mais l'humanisme est aussi le retour aux Grecs dans l'amour de la connaissance, dans une quête infinie du savoir, ce qui sous-entend d'une part un souci de ses semblables, et donc une reconnaissance de soi dans l'autre qui outrepassa sa présence, et donc un désir de se projeter dans le futur qui ne tient qu'à lui et non aux mondes des Dieux.

implique évidemment, en plus d'une conception bien spécifique de la communauté, une forme de continuité qui outrepasserait la mort de ses membres. Or, il reste, à la mort de l'être, ces semblables et les objets. Comme ses contemporains sont voués au même sort, il faut, selon cette logique, laisser une marque qui ne survit pas avec la mort de l'être : les objets, qui ne meurent pas, eux, doivent contenir la trace de l'Homme. En fin de compte, l'objet est précisément voué à cela. L'objet n'existe pas sans l'Homme puisque c'est lui qui rend la matière, le monde, « objet » : il rend les choses identifiables, catégorisables, nommables. En objectivant la matière, il la fait entrer dans le domaine du connaissable, et donc en marquant sa connaissance du monde, il en fait œuvre et ne meurt pas comme humain. Ainsi, l'absolue horreur qu'est la mort devient acceptable puisqu'elle réfute l'énoncé « Je disparaîs, donc le monde disparaît. » Dans la plus-value que j'apporte au monde, je ne meurs pas vraiment, et donc le monde ne meurt pas.

Ce qui est perçu comme un baume pour la communauté est un fer dans la plaie sur le plan de l'être singulier où l'énoncé que nous venons de formuler est validé. En effet, si je disparaîs, le monde disparaît effectivement. Alors que nous avons vu dans le premier chapitre que le collectionneur s'entoure d'objets dont il détermine complètement le sens et que ces derniers forment une sorte d'intermédiaire entre l'amateur et le monde, où le collectionneur exprime sa vision du monde par l'organisation des choses qu'il possède, sa mort signifie aussi la mort de son monde, de la valeur et de la nature de ce qui l'entoure, de ce à quoi il tient le plus. Comme nous le voyons dans *Citizen Kane*, nous percevons une véritable disjonction entre les moments du film pendant lesquels Kane est en vie et ceux pendant lesquels il ne l'est pas. Lorsque le personnage central n'est plus, sa prestance, son autorité, sa mégalomanie se font ressentir comme quelque chose de

ridicule, qui appelle la pitié et l'inconfort face à une telle chute de statut... Comme un méchant petit sorcier qui perd tout d'un coup tous ses pouvoirs. Depuis la perspective de Kane, lorsqu'il meurt, le monde (de Kane) meurt⁵³ : on ne retrouvera pas « Rosebud » qui, brûlé ou pas, disparaît du moment que sa conscience n'est plus⁵⁴. En mourant, l'être laisse des choses qui lui ont appartenu et alors que son corps se décompose, ses objets sont comme des cadavres qui ne se désintègrent pas. Des coquilles vides, qui existent seulement pour rappeler aux autres, aux témoins de la mort de l'être, que cette dernière est totale. Avec le collectionneur meurt son œuvre, dont la matérialité est littéralement insignifiante. Il ne reste que quelque chose qui ne serait que matière si ce n'était qu'elle pointe vers notre absolue finitude, la remémore, en témoigne.

Nous terminerons ce chapitre en exposant un constat : l'objet n'a pas de secret. Il ne dissimule rien, aucun trésor qui se doit d'être révélé au grand jour. Sa vérité est sa présence, sa matérialité, qui est là devant nous. Si l'objet de collection devait avoir une énigme, elle se rapporterait à la fameuse question posée par Leibniz : « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? » Ne pouvant être contenu dans une logique utilitaire – la logique utilitaire, du moins, ne lui rendant pas justice – l'objet de collection, l'objet aimé se dérobe à cette structure pour se perdre dans les méandres du *là*, de l'*ici*, mais pour rien. Or, il ne peut jamais rester dans cet espace. L'intransigeance de sa matérialité, sa simple présence, ne peut nous combler et nous renvoie à cette question : pourquoi ceci ? Comment cette chose sans vie, sans voix, peut-elle être là ? À cela la chose ne peut que répondre tautologiquement : « je suis là ». Ainsi s'entame le jeu infini de l'homme avec

⁵³ Pour l'être, il n'y a de prime abord aucun autre monde que le sien. Si je ferme les yeux, le monde disparaît.

⁵⁴ Nous croyons qu'en brûlant la luge, on a voulu symboliser pour les auditeurs, leur faire comprendre que l'énigme ne serait pas résolue, qu'il n'y aurait aucune possibilité que celle-ci soit dénouée à l'intérieur du cadre du film.

l'objet... Objet qui devient jouet : c'est un mort à ressusciter, c'est une marionnette à faire parler, c'est une brique à empiler sur d'autres pour construire une structure, c'est un miroir dans lequel se regarder, c'est un dieu à adorer, c'est une anecdote à inclure dans une histoire, c'est un vêtement avec lequel se parer. La mort, la potentialité de mort est l'instant, ou la possibilité de l'instant pendant lequel l'objet-jouet perd toute signification, devient une masse difforme, indescriptible et donc innommable.

Le musée comme œuvre de l'humanité

Or la communauté de l'immanence humaine, l'homme rendu égal à lui-même ou à Dieu, à la nature et à ses œuvres propres, est une telle communauté de mort – ou de morts. L'homme accompli de l'humanisme, individualiste ou communiste, est l'homme mort. C'est-à-dire que la mort n'y est pas l'excès immaîtrisable de la finitude mais l'accomplissement infini d'une vie immanente : c'est la mort elle-même rendue à l'immanence. (J-L Nancy, 2004, p. 37)

Pour entamer cette partie, nous devons premièrement nous expliquer sur l'utilisation délibérée d'un terme dans le deuxième chapitre, celui de *communauté*. Par là nous avons déjà voulu nous situer par rapport à une certaine littérature⁵⁵ sur ce concept, et anticiper le choc singularité/communauté, rupture qui est visible dans la sémiologie de l'objet pour le collectionneur et dans celle de l'objet muséal. Il faut spécifier que l'emploi de ce mot dans cette littérature est très délicat : il désigne à la fois les différentes croyances que l'on peut en avoir à son égard⁵⁶, ses manifestations historiquement et culturellement situées⁵⁷ et ce que les auteurs croient qu'elle est outre ses différentes expressions et des mythes qui

⁵⁵ Cette littérature, qui est au fondement même de cette thèse, sera détaillée davantage dans le courant de ce chapitre.

⁵⁶ Que la communauté soit une forme d'unité dont les membres sont les parties, ou encore qu'elle ait un existence propre, indépendamment des individus.

⁵⁷ Blanchot mentionne Acéphale et de Mai 68 dans *La communauté inavouable*.

l'entourent. Alors que c'est dans la prochaine section que nous nous attarderons à la notion de communauté selon le sens qu'elle pourrait avoir pour Nancy et Bataille, nous parlerons ici, comme au deuxième chapitre, d'une compréhension de la communauté que critiquent ces auteurs mais qui trouve dans son mythe, de par le fait qu'on puisse l'imaginer ainsi, une forme de véracité qui s'exprime dans le monde, à travers les interactions et réalisations humaines.

Pour reprendre la fin du deuxième chapitre, nous avons insinué qu'il y avait à travers le musée une célébration de l'humanité semblable à celle qu'on peut retrouver au zoo ou parmi les pages de l'encyclopédie. Cette glorification consistant à répertorier et à étaler l'ensemble des connaissances et des gestes humains sur le monde, c'est-à-dire l'incidence à accumuler le savoir, sous-entend en un premier temps l'intérêt à produire de la matière à collectionner, à produire infatigablement de la connaissance qui est ensuite organisée et présentée. Or, ce système aurait quelque chose d'idiot si l'on s'en tenait à son mécanisme, selon lequel c'est le savoir qui est le carburant faisant fonctionner les institutions comme le musée. Cela voudrait dire que c'est pour exposer, montrer des connaissances et en rendre compte que nous faisons de la recherche, que nous sommes portés à découvrir des choses... Il y aurait donc en cela quelque chose de tautologique. Cette communauté, qui semble au premier abord fondamentalement tendue vers l'inconnu, en mouvement, progressive, produit exactement le contraire puisque toute apparence d'ouverture, de désir d'explorer le monde comme une forme de devoir, a pour objectif ultime d'absorber, d'intégrer cet inconnu. En effet, c'est la communauté elle-même qui est le projet de cette poursuite, d'où l'aspect tautologique du mécanisme qui rend le musée possible.

Rien ne peut contenir la démarche humaine. Il n'y aurait de satiété [...] que si l'on devenait le tout [...] Mais l'appropriation par l'homme de toute ressource appropriable ne se borne nullement aux organismes vivants. Je ne parle pas tant de l'exploitation récente et sans merci des ressources naturelles [...] mais l'esprit de l'homme au profit duquel l'appropriation a totalement lieu [...] s'est lui-même, à la longue, changé en chose (en objet approprié). L'esprit de l'homme est devenu son propre esclave et, par le travail d'autodigestion que l'opération suppose, s'est lui-même consommé, asservi, détruit. (G. Bataille, 1978, 153-154)

Comme le souligne Bataille, cette tautologie est ainsi un cercle vicieux où, théoriquement, le chien qui court après sa queue réussit à la mordre et disparaît en lui-même en se dévorant. Le saut vers l'inconnu se faisant aussitôt suivre par son écho qu'est l'intégration de la connaissance, devenant si rapide que ce dernier s'y superpose, pour ensuite le précéder, la curiosité de l'homme l'y poussant au devant, l'écho devenu nécessité.

L'amitié issue de l'humanisme dont Sloterdijk fait mention, en ce sens, prend une toute autre connotation : alors que nous avons cru au don pur, total, désintéressé, celui-ci s'avère plutôt être une dette transmissible à travers le temps dont chacun doit s'acquitter un peu puis faire suivre au prochain comme s'il était question de travail à la chaîne, où chacun ajoute un morceau au produit qui se trouve sur la ligne d'assemblage. La tâche dont la communauté doit s'acquitter ici est de déposer sur la ligne d'assemblage qu'est l'institution muséale les objets qui représentent le mieux son époque : avancées technologiques, artistiques, scientifiques, etc. Puis celle-ci se défile comme se défile le temps, pour que d'autres y incluent leur part.

Il est donc bien question d'un projet. Quelque chose à accomplir plutôt qu'à vivre, qu'à expérimenter, quelque chose qui est aussi à *venir*, fixé à un axe temporel plutôt qu'à un

« ici » et à un « maintenant ». Ainsi Esposito mentionnera, à propos des mythes de la communauté :

Ces conceptions sont liées par le présupposé non-réfléchi que la communauté est une « propriété » des sujets qu'elle réunit – un attribut, une détermination, un prédicat qui les qualifie comme appartenant à un même ensemble – ou bien encore, qu'elle est « substance » produite par leur union. Dans l'un ou l'autre des cas, elle est conçue comme une qualité qui s'ajoute à leur nature de sujet [...] (R. Esposito, 2000, p. 14)

Penser, atteindre, posséder, accomplir la communauté sous-entend deux choses : qu'elle est extérieure à nous-mêmes et, dans notre obsession à en prendre possession, qu'elle est elle-même objet, c'est-à-dire que la communauté est conceptualisée, délimitée, mise en mots. Puisqu'il y a apparemment un « nous » comme un ensemble de sujets qui peuvent, dans un premier temps, se distinguer, peuvent pointer une communauté à laquelle ils appartiennent, il est véritablement question d'un rapport «sujet/objet» mais fallacieusement, par on ne sait quel tour de magie, propulsé sur un plan commun, un « nous/ça » qui est partiellement contradictoire avec le rapport d'où elle provient⁵⁸. Croyant ainsi pouvoir l'extraire de nous-mêmes, on peut l'expliquer, lui assigner un comportement et une fin.

C'est exactement ce que fait le musée. Ayant répété à plusieurs reprises que les objets du musée trouvent leur sens dans le contexte où ils se trouvent, dans le programme narratif et iconographique qui leur est imposé, nous avons défendu que sans tout à fait perdre leur usage premier, ils en reçoivent un deuxième. Or, l'objet en rentrant au musée

⁵⁸ Pour qu'il y ait un rapport nous/ça, il faut qu'il y ait absence de distinction entre moi et autrui, ce qui sous-entend une extraction dans le moi/tout-autre (qui inclut autrui, les choses, le monde) de l'autrui alors que l'autrui est nécessairement objectivé par le moi. Ce glissement aveugle du sujet/objet au nous/ça nous indique déjà la supposition d'une humanité comme ensemble qui fait unité.

subit une seconde objectivation, celle qui est justement l'objectivation du monde, du monde comme projet : là où l'on ne vit pas, mais où l'on se regarde vivre.

Ceci dit, c'est un contexte qui se distingue singulièrement des autres formes de représentation comme, par exemple, les images de la télévision, internet. On n'y regarde là ni quelque chose qui se passe en temps réel, ni un temps qui défile à la même vitesse mais qui est plutôt projeté dans le passé ou dans le futur. Au musée, le « je », le visiteur se voit convié à se fondre dans le « nous » de l'immanence, un « nous » qui se regarde à travers ses accomplissements, voyageant à travers les siècles à l'envers, à l'endroit, en courant d'une pièce à l'autre, en se figeant devant un artéfact pendant des heures. Le temps dans cette sphère n'est plus contrainte mais fluide, un fluide qui nous conduit là où on veut et où la vie est étirée à l'infini. Être en 2011 et se trouver face à quelque chose qui a été fabriqué en 1459, c'est se voir pour un moment non pas dans le « ici » et « maintenant » mais dans un « partout », « toujours ». Ainsi, en voulant devenir tout, on en oublie nécessairement notre propre condition finie, ce qui est, dans un certain sens, la négation de soi.

Bataille mentionnera d'ailleurs, en parlant de la circularité du savoir chez Hegel :

La pensée de ce moi-même – de l'ipse – n'a pu se faire absolu qu'en devenant tout. *La Phénoménologie de l'Esprit* compose deux mouvements essentiels achevant un cercle : c'est l'achèvement par degrés de la conscience de soi (de l'ipse humain), et devenir tout (et par là détruisant la particularité en lui, achevant donc la négation de soi-même, devenant le savoir absolu). (G. Bataille, 1978, p.127)

Ce que Bataille remarque, donc, c'est que l'accomplissement, l'achèvement de l'Homme, que celui-ci sache tout ce qu'il y a à savoir et devienne ainsi tout, ne peut se

faire qu'en s'oubliant puisqu'on ne peut se produire qu'en taisant notre singularité⁵⁹. Il est donc important de souligner qu'au musée, ce n'est plus « moi » dans ce que j'ai de particulier, d'unique qui est là, c'est « moi » en tant que membre d'une communauté. Bien entendu, il s'agit de la même personne, mais la nuance que nous essayons d'apporter et qui marque ce que l'on comprend de l'être dans la communauté de l'immanence, c'est que l'être doit être compris d'une manière particulière pour que la communauté de l'immanence fonctionne. L'expression « ceci interpelle la mère/l'enfant/le gourmant en moi » est peut-être la meilleure façon de comprendre l'être au musée : « ceci interpelle le membre de l'humanité en moi ». Et ce n'est pas un hasard puisque c'est justement à lui qu'on s'adresse.

La grande majorité des Occidentaux ne sacrifient plus leur vie pour leur patrie⁶⁰ ou pour leur Dieu⁶¹. La vie éternelle est plus difficile à atteindre dans ce monde fragmenté de producteurs-consommateurs. Les grands dogmatismes politiques où « des générations de citoyens et de militants, de travailleurs et de serviteurs des États ont imaginé leur mort résorbée, ou relevée dans l'à-venir d'une communauté parvenant à son immanence » (J-L. Nancy, 2004, p.38) faisant plutôt place à un monde pluriel, nous avons au moins le musée où l'on peut vivre notre moment d'immortalité en paix.

Si le visiteur expérimente une forme d'immortalité au musée et que, comme nous l'avons mentionné, l'humanité est rendue égale à ses œuvres dans la communauté de l'immanence, c'est dire alors que l'impression d'éternité de l'être, « comme s'il était dit naïvement : je ne meurs pas, puisque la communauté dont je fais partie (ou la patrie, ou

⁵⁹ Nous traiterons dans la prochaine section de comment ce cercle englobant le savoir nous met donc non pas face à ce qui n'est pas connu (puisque'il a la capacité un jour d'être connu), mais de l'absolu inconnaissable.

⁶⁰ Sacrifice qui est sensé garantir l'inscription du « héros » dans l'histoire.

⁶¹ Sacrifice qui est sensé donner accès à la vie éternelle.

l'univers, ou l'humanité ou la famille) continue » (M. Blanchot, 1984, p.23), est générée par l'institution et ce qui s'y trouve. Il doit donc déjà y avoir de l'immortalité au musée à travers les artefacts qui y sont présentés. Nous nous retrouvons ainsi face au même paradoxe introduit au deuxième chapitre : les objets qui entrent au musée n'en ressortent pratiquement jamais, leur signification cesse d'osciller et, finalement, leur entrée par ces portes sous-entend qu'ils ne seront plus jamais manipulés, déplacés, abîmés puisqu'ils y seront morts, y auront été momifiés. Mais d'un autre côté, leur conservation leur permet de garder « la beauté de leur jeunesse » pour toujours. Évidemment, on ne peut pas être à la fois tripoté et protégé, l'un exclut nécessairement l'autre et ainsi, pour que l'objet devienne immortel, il faut forcément qu'il subisse une forme de mort.

Ces deux états mutuellement exclusifs ne peuvent voir leur origine ailleurs, on le répète, que dans la communauté de l'immanence. Ainsi, si les objets s'y retrouvent dans une position d'immortalité, ce n'est pas par un concours de circonstances comme ce serait le cas d'animaux conservés quelque part dans de la lave volcanique, de choses jetées à la mer et qui y resteraient pour des siècles⁶². C'est l'Homme qui leur donne ce pouvoir en les choisissant, protégeant, restaurant, exposant... Et voilà le tour de magie : si je suis capable de transmettre de l'immortalité à des objets, et que ceux-ci sont exactement à mon image (puisque'ils ne sont rien sans moi), alors, par déduction, je suis immortel.

En retraçant la réflexion faite tout au long de cette section, nous réalisons que ce que nous exposons est complètement tautologique : l'homme conçoit des musées à son image en assignant lui-même aux objets un caractère d'immortalité, qu'il récupère ensuite pour

⁶² Jusqu'au moment, bien sûr, où ces choses seront découvertes. Mais avant, elles ne font pas parties de notre monde puisque nous ne les connaissons pas.

se convaincre lui-même qu'il est éternel. Il n'y a pas d'erreur, c'est effectivement un truisme et cela prouve justement notre point sur la communauté de l'immanence.

L'énoncé voulant que « lorsque je meurs, le monde disparaît »⁶³ étant insupportable, il doit être transformé. Puisque je meurs au sens où mon corps arrête de fonctionner, l'énoncé est alors plutôt corrigé pour dire : ma mort physique est nécessaire pour justifier l'existence du monde extérieur à moi et pour qu'alors je puisse y trouver ma pérennité.

Nancy dirait, à ce propos :

Depuis Leibniz, il n'y a plus de mort dans notre univers : d'une manière ou d'une autre, une circulation infinie de sens (des valeurs, des fins, de l'Histoire...) comble ou résorbe toute négativité finie, tire de chaque destin singulier fini une plus-value d'humanité ou de surhumanité infinie. Mais cela suppose, précisément, la mort de chacun et de tous dans la vie de l'infini. (J-L Nancy, 2004, p. 38)

Or, puisque nous savons maintenant que l'homme détermine entièrement les choses et que le sens de celles-ci s'éteint avec la mort des êtres singuliers⁶⁴, il faut bien qu'il reste *quelque chose* pour que la circulation infinie de sens que Nancy mentionne ci-haut se produise. Pour ce qui est des artéfacts, qui meurent d'une certaine manière en perdant toute fonction première, nous croyons que ce *quelque chose* se trouve dans leur matérialité, qui devient une sorte de support physique, de preuve soi-disant tangible de cette communauté universelle, immanente, que la mort des êtres construit plutôt que détériore.

La luge de Charles F. Kane

C'est en mourant que, sans fuite possible, j'aperçois le déchirement qui constitue ma nature et dans lequel j'ai

⁶³ Lorsque « je » meurs, le monde disparaît puisque le monde dont il est question dans cet énoncé ne peut être que celui du « je ». Ainsi, le monde du « je » se referme inévitablement lorsque le « je » s'éteint.

⁶⁴ Nous développerons ce point dans la prochaine section.

transcendé « ce qui existe ». Tant que je vis, je me contente d'un va-et-vient, d'un compromis. Quoi que j'en dise, je me sais l'individu d'une espèce et, grossièrement, je demeure d'accord avec une réalité commune; je prends part à ce qui, de toute nécessité, existe, à ce que rien ne peut retirer. Le moi-qui-meurt abandonne cet accord : lui, véritablement, aperçoit ce qui l'entoure comme un vide et soi-même comme défi à ce vide, le moi-qui-vit se borne à pressentir le vertige où tout finira (beaucoup plus tard). (G. Bataille, 1978, pp.85-86)

Nous avons édifié petit à petit dans la section précédente la place de l'objet au sein de la communauté de l'immanence, position qu'on attribue à sa matérialité et qu'il peut défendre depuis la forteresse humaniste qu'est l'institution muséale. Nous avons stipulé que les objets, ou l'objectivation du monde (ce qui, au sens où nous l'entendons, revient au même) permet la circulation de sens nécessaire à la communauté de l'immanence. Ceci étant dit, nous nous apprêtons dans cette section à dire tout le contraire puisque l'objet, qui permet l'immortalité de l'humanité, rappelle aussi son impossibilité.

Pour ce faire, commençons par présenter cette autre mort, la vraie, celle qui ne donne pas suite à une communauté plus grande, idéale, qui s'étendrait au-dessus de l'humanité au-delà des siècles et des kilomètres. Parlons de la mort nue, celle qui tranche et dont on n'apprend absolument rien⁶⁵, finalement, celle dont parle Bataille dans *L'expérience intérieure* et qui inspirera une certaine littérature sur la communauté⁶⁶. Alors que cet auteur tente d'exprimer l'expérience intérieure, ce qui est hautement problématique puisque ce qui la caractérise est que l'être se retrouve projeté, dans ce qu'il a de plus profond, à l'extérieur de lui-même et qu'ainsi, il n'est plus *là* pour rendre compte de

⁶⁵ Qui empêche d'être reprise, de passer sur le terrain du connu/connaissable.

⁶⁶ Ce dont Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Roberto Esposito, Jean-Louis Déotte font état en traitant de la communauté.

l'expérience, la mort constitue, spécialement dans notre société⁶⁷, l'expérience qui nous est à la fois la plus propre mais de laquelle on est le plus dépossédé puisqu'on ne peut jamais expérimenter sa propre mort. Le drame, c'est qu'on ne peut pas, non plus, expérimenter la mort de l'autre. Nous sommes confinés à être témoin de cette mort, nous sommes pressés contre un mur qui nous oblige à sentir cette paroi, à voir qu'elle est complètement opaque et rigide, que la mort⁶⁸ est une fin absolue, c'est-à-dire sans possibilités de récupération, de reprise, sans d'au-delà ou de fin plus grande : « pour Bataille, elle représente l'anéantissement de toute possibilité dans la dimension expropriante et expropriée de l'impossible : la mort est notre commune impossibilité d'être ce que nous nous efforçons de rester – des individus isolés. » (R. Esposito, 2000, p.151).

Ma mort, comme celle d'autrui, est complètement finie et, donc, irrécupérable pour en faire œuvre, pour reporter la communauté sur un plan extérieur, à-venir, à construire avec les briques que sont les êtres mortels. La communauté est plutôt l'impossibilité d'une communauté (comme œuvre) : c'est le partage de notre finitude. Ma présence face à la mort d'autrui, face à la disparition de l'autre sans pour autant pouvoir l'objectiver et sans la capacité de la soutenir (puisque je suis présent sans que je puisse l'expérimenter) me met hors-de-moi. Dans ce moment de dépossession irréductible, c'est l'*ici et maintenant* qui importe, avec ces autres êtres singuliers pourvus de ce même manque que je ne peux combler chez les autres et que ceux-ci, non plus, ne peuvent combler chez moi ; nous partageons ce manque et c'est *cela*, la communauté.

⁶⁷ En ce que Dieu est mort.

⁶⁸ La mienne comme celle d'autrui.

Si la communauté est révélée par la mort d'autrui, c'est que la mort est elle-même la véritable communauté des être mortels : leur communion est impossible. La communauté occupe donc cette place singulière : elle assume l'impossibilité de sa propre immanence, l'impossibilité d'un être communautaire comme sujet. La communauté assume et inscrit en quelque sorte l'impossibilité de la communauté... Une communauté est la présentation à ses « membres » de leur vérité mortelle (autant dire qu'il n'y a pas de communauté d'êtres immortels...). Elle est la présentation de la finitude et de l'excès sans retour qui fonde l'être-fini... (M. Blanchot, 1984, p.24, paraphasant J-L. Nancy, 2004, p.42)

C'est donc par et dans les autres que je conçois ma propre finitude puisque si j'étais le seul être, je ne pourrais envisager qu'il m'arrive ce dont je n'ai jamais été témoin⁶⁹.

Après avoir perdu sa mère, Roland Barthes écrira dans son *Journal de deuil* : « Maintenant, partout, dans la rue, au café, je vois chaque individu sous l'espèce du *devant-mourir*, inéluctablement, c'est-à-dire très exactement du *mortel*. – Et avec non moins d'évidence, je les vois comme *ne le sachant pas*. » (R. Barthes, 2009, p.62.) Il ajoutera plus loin que dans cette mort à venir des autres, qu'au bout de celle-ci, se situe la sienne propre. C'est donc d'une certaine manière un mouvement inverse que celui dont nous avons fait mention dans la section précédente⁷⁰, un mouvement provenant de l'extérieur qui me ramène à ma propre finitude, qui me rappelle qu'on ne peut faire œuvre de celle des autres comme de la mienne, que le *monument* est vain : à chaque tournant, je rencontre ce regard qui me dit, sans s'en apercevoir : « tu vas mourir et tu ne peux rien retirer de la mort des autres, ce qui te montre l'horreur de la mort ».

⁶⁹ La mort ne pourrait être imaginée et donc appréhendée si j'étais le seul être.

⁷⁰ Dans la section précédente, il était question de l'homme qui, pour se définir, est constamment porté à s'avancer vers l'inconnu, à découvrir, pour ensuite objectiver et donc intérioriser ses nouvelles connaissances. Le mouvement est donc le suivant : *intérieur* vers *extérieur* vers *intérieur*.

Or, nous avons déjà fait mention dans des termes moins troublants de ce constat désolant en parlant du collectionneur. Celui qui dédie sa vie à constituer une collection le fait en sachant pertinemment, et même en défendant l'absolue finitude de sa collection. C'est-à-dire qu'elle est si intrinsèquement liée au collectionneur qu'il est pour lui impossible qu'elle lui survive après sa mort – ce serait une forme de blasphème que de croire rendre compte de ce lien profondément intime sans la présence du collectionneur si la collection est conservée telle quelle⁷¹. Mieux vaut ainsi accepter la dissémination de celle-ci, pour démontrer l'idée qu'il y a entre l'être et ses choses quelque chose de totalement intransmissible, d'irré récupérable, plutôt que de se bander les yeux et de former un mythe autour des objets.

Le film *Citizen Kane*, en ce sens, illustre bien de par son dénouement le caractère totalement fini de la collection. Le journaliste aurait pu trouver ce qu'est Rosebud, tous les anciens collègues, amis et maîtresses de Kane auraient pu se réunir et se battre pour fonder un musée en l'honneur du défunt et, ainsi, perpétuer sa mémoire. Mais on a non seulement décidé de faire en sorte que Rosebud reste un mystère et que les proches de l'homme d'affaire ne soient d'aucune aide, mais plus encore : cette entreprise était vouée d'avance à l'échec puisque selon le journaliste, cela n'aurait rien révélé à propos de Kane. On va jusqu'à brûler la luge pour s'assurer que l'auditeur a bien compris que la réponse ne se trouve pas non plus à l'extérieur des paramètres du film : Kane meurt,

⁷¹ Une collection conservée entièrement peut être léguée à un musée et, ainsi, le collectionneur se place avant sa mort dans un rapport différent avec sa collection : le lien secret, intime, absolu se brise et devient une œuvre pour le monde, où le collectionneur s'efface à travers ses objets. S'il cède sa collection à un autre collectionneur, c'est dans l'accord tacite entre eux que quelque chose, dans ce legs, sera perdu à jamais et que l'héritier respecte ce manque.

quelque chose du monde meurt⁷² complètement. *Citizen Kane* nous montre qu'il y a de la mort, qu'il y a des disparitions, que le terme, en ce monde, existe.

La mort de l'être procède comme une forme de succion où le dernier souffle aspire le rapport de celui-ci au monde, l'objectivation que celui-ci faisait du monde, le sens qu'il donnait aux choses.

Mais si l'interrogation première subsiste, si dans le désordre du moi-qui-meurt persiste la petite question : « qu'existe-t-il ? » Le temps ne signifie que la fuite des objets qui semblaient vrais. L'existence substantielle des choses n'a d'ailleurs pour le moi qu'un sens lugubre : leur insistance est pour lui comparable aux préparatifs de son exécution capitale. Ceci ressort en dernier lieu : quelle qu'elle soit, l'existence des choses ne peut enfermer cette mort qu'elle m'apporte, elle est elle-même projetée dans ma mort qui l'enferme. (G. Bataille, 1978, p.89)

Pour autrui, ce rapport être/monde n'est jamais accessible mais, du moins, de son vivant, se rapportait à l'être, le signifiait : « je ne connais pas le contenu de cette chose mais je peux reconnaître le rapport en cours, l'échange de l'être avec elle, et ainsi la chose fait partie de l'être et non de moi ». D'une part, cette distinction entre l'être mort et moi n'est plus possible dans la disparition de l'être, et d'autre part, elle ne peut plus référer à l'être mais seulement à sa complète disparition, et donc, à rien.

Ainsi la mort fait en sorte que les choses perdent toute capacité à faire signe autrement qu'en signifiant le néant, l'inconnaissable. Nous sommes alors ramenés à nous-mêmes, dont l'expression ne permet jamais de rendre compte du désarroi émanant de la finitude. Barthes dira du deuil : « Au deuil intériorisé, il n'y a guère de signes. C'est l'accomplissement de l'intériorité absolue. Toutes les sociétés *sages*, cependant, ont prescrit et codifié l'extériorisation du deuil. » (R. Barthes, 2009, p.167.) Si on nie à la

⁷² Ce *quelque chose* est, selon nous, le monde de/selon Kane.

mort de l'être que ses objets⁷³ désignent d'abord et avant tout la disparition de l'être, et qu'ainsi, ils se rapportent à quelque chose qui est absolument absent, et donc, qu'ils désignent leur impossibilité de signifier autrement qu'en pointant le vide, si on outrepassé cette disjonction que provoque la mort pour continuer à faire signifier les objets par le défunt⁷⁴, on tombe automatiquement dans le piège de la communauté de l'immanence, de la communauté comme œuvre. En effet, de par ce geste, on alimente la circulation du sens et on refuse la disjonction et le vide que crée la mort.

Or le maintien dans cette position est d'autant plus difficile qu'elle ne s'efface ni ne résout, ne dénoue quoi que ce soit : elle laisse le témoin de la mort dans le constant retour à l'impossibilité de faire œuvre de la vie. À chaque fois que celui-ci pose les yeux sur cette chose, qui ne se désintègre jamais, qui se maintient là, immobile jour après jour, il reconnaît que celle-ci sera toujours là à sa propre mort, qu'il ne peut rien y transmettre en son sein (chose qu'il sait pertinemment puisqu'il n'est rien resté du défunt dans cet objet) et qu'elle ne pourra donc lui être d'aucun secours dans cette terrible vérité.

Cette position est simplement insupportable. L'intensité du rapport au vide ne peut pas être maintenue sans devenir fou. Si l'expérience intérieure chez Bataille survient un instant sans que l'on puisse la prévoir ni estimer sa durée et sans pouvoir en rendre compte, puisqu'à ce moment, l'être n'est pas là pour témoigner⁷⁵, ce rapport à l'objet fait aussi sortir l'être de soi puisqu'il est dans l'incapacité de l'objectiver (étant face au fait que l'objectivation même de l'objet prend fin avec sa mort). Cette impuissance envers le

⁷³ Nous rappelons ici que l'utilisation du terme « objet » n'indique pas la matérialité de la chose mais ce qui sous-entend l'objectivation que fait l'être du monde.

⁷⁴ Mais ce refus de la mort peut aussi s'appliquer à des civilisations anciennes, à des rituels démodés, etc., puisque la récupération de ceux-ci sous-entend, comme nous l'avons vu dans la section précédente, de faire de l'humanité une œuvre.

⁷⁵ On ne sait donc jamais si elle a vraiment lieu.

Tout Autre (la mort signifiée par l'objet) l'amène dans une fusion entre l'objet et le sujet (que le sujet ne peut récupérer).

Et surtout plus d'objet. L'extase n'est pas amour : l'amour est possession à laquelle est nécessaire l'objet, à la fois possesseur de l'objet et possédé par lui. Il n'y a plus sujet-objet, mais « brèche béante » entre l'un et l'autre et, dans la brèche, le sujet, l'objet sont dissous, il y a passage, communication, mais non pas de l'un à l'autre : l'un dans l'autre ont perdu l'existence distincte. Les questions du sujet, sa volonté de savoir sont supprimés : le sujet n'est plus là, son interrogation n'a plus de sens ni de principe qui l'introduise. (G. Bataille, 1978, p.74)

Cependant, avec l'objet de collection du défunt, de par sa matérialité permanente, l'autre est maintenu dans cette fusion.

Cet énoncé semble extrême au premier abord, mais Barthes dans *Chambre claire*⁷⁶ nous procure l'image nécessaire pour illustrer le saisissement démentiel que provoque cette expérience. Alors qu'il tente de capter ce qui le pointe dans la photographie, on remarque que c'est surtout les portraits qui le bouleversent. Il dit des sujets représentés : « ils vont mourir », cette terrible vérité devenant la preuve d'une existence disparue.

Je passais outre l'irréalité de la chose représentée, j'entrais follement dans le spectacle, dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir [...] La Photographie peut être... folle, si ce réalisme est absolu, et, si l'on peut dire, originel, faisant revenir à la conscience amoureuse⁷⁷ et effrayée la lettre même du Temps : mouvement proprement révoltant, qui retourne le cours de la chose, et que j'appellerai pour finir l'*extase* photographique... À moi de choisir... d'affronter en elle le réveil de l'intraitable réalité. » (R. Barthes, 1980, p.179 et 183)

⁷⁶ Nous prenons dans ce livre notre exemple, mais nous tenons à mentionner que ce motif revient aussi dans *l'Empire des signes* et dans *Roland Barthes par Roland Barthes*.

⁷⁷ Barthes écrit, quelques pages plus tôt, que cet amour est plus une forme de pitié.

L'objet de collection n'est pas la photographie. Il n'est pas question d'une représentation si précise, si exacte d'une réalité toujours passée qu'elle en certifie l'instant de la prise. Mais il y a tout de même cette disjonction du sens, où quelque chose échappe et où l'on est tenté de se perdre dans cette « brèche » : c'est une partie de la signification disparue, l'objet y subsiste comme une coquille. Ceci est un vase, il sert à mettre des fleurs, il est en porcelaine, il est bleu avec des petits pois jaunes, mais si l'on s'avance, qu'on pense à l'être aimé à qui il a appartenu, il pointe inlassablement non pas la personne (qui pourrait être représentée physiquement sur la photographie mais qui ne l'est pas dans le vase) mais son absence. L'objet de collection du défunt n'est pas la trace de celui-ci mais plutôt la trace de l'absence de trace.

Le secret de l'objet

What's Rosebud?

That's what he said when he died.

[...]

If you would have found out what Rosebud meant, I bet it would have explained everything.

No, I don't think so. Mister Kane was a man who got everything he wanted, and then lost it. Maybe Rosebud was something he couldn't get or lose. Anyway, I don't think it explains anything. I don't think any word can explain a man's life. No, I guess Rosebud is just a piece in a jigsaw puzzle, a missing piece. (*Citizen Kane*, dialogue de la fin du film)

Nous croyons que cette séquence qui conclut *Citizen Kane* est particulièrement éloquente en ce qu'elle réussit à transmettre toute l'horreur du banal ou, en d'autres mots, le dénouement du film exprime ce qu'il y a de terrible dans le commun des mortels⁷⁸,

⁷⁸ Au sens littéral de l'expression.

aussi imposant que ce dernier puisse être. En effet, ce dont tous les auditeurs rêvent et espèrent voir arriver dans le film, une commis l'exprime nonchalamment : la signification de ce mot aurait démêlé toute l'affaire, ce qui suggère qu'il y en a une, d'abord et avant tout. Ce qu'elle avance, c'est que Rosebud est dans le domaine de l'inconnu mais que celui-ci est potentiellement connaissable, et qu'ainsi, il y a un espoir dans l'agitation du curieux qui n'attend que l'apaisement temporaire de son désir. Cet espoir, le journaliste l'abat aussitôt en réduisant Rosebud à une pièce, mais une pièce insignifiante : Rosebud est là mais ne veut rien dire, mais reste là malgré tout.

Nous prenons ici le rôle de la commis et nous nous imaginons rétorquer au journaliste : « Mais alors, pourquoi est-elle là? Qu'est-on sensé en faire? » Et soudain, le sage journaliste aurait été dans l'embarras devant ses paires en étant forcé de répondre : « Je ne sais pas, rien? », il aurait regardé les gens dans la salle de cinéma, créant un malaise général, puis il y aurait eu une interruption du film sans fondu. En plus d'éprouver toute la banalité de la vie humaine sans la possibilité d'une immanence qui se libérerait gracieusement à la mort, nous sommes complètement idiots face à cet avorton laissé là, criant, qui vient d'on ne sait où, qui est on ne sait quoi et dont on ne sait que faire⁷⁹. Ni les personnages du film, ni Orson Welles, ni nous, les spectateurs, n'aurions été capables de faire taire cette chose qui ne parle pas.

Que ce passe-t-il au cours de ce moment de gêne, d'idiotie? Nous croyons que c'est l'instant pendant lequel nous réalisons que l'objet n'est rien sans quelques références, qu'il nous est dans un premier temps inutile, neutre, pour nous devenir irritant, insolent :

⁷⁹ Il est vrai que « Rosebud » est un mot et non une chose, mais on *présume* que c'est une chose. Nous croyons tout de même que l'analogie est pertinente en ce qu'elle réfère à quelque chose de totalement absent, à la notion même de l'absence.

de quel droit ceci, qui occupe de l'espace, peut-il exister indépendamment de ma propre existence, c'est-à-dire sans que je puisse l'objectiver, sans qu'elle me soit assujettie?

J'ai d'abord voulu revenir d'une contemplation qui ramenait l'objet à moi-même (comme il en est d'habitude quand nous jouissons d'un paysage) à la vision de cette objet dans lequel je me perds d'autres fois, que j'appelle l'inconnu et qui n'est distinct du néant par rien que le discours puisse énoncer. (G. Bataille, 1978, p.133)

La curiosité nous ronge, il est inconcevable que cette matière reste nue, vierge, puisqu'elle nous montre notre propre idiotie à pouvoir uniquement aborder le monde, à ne pouvoir être dans le monde qu'à l'intérieur du discours. La chose sans son objectivation est, pour nous, le néant, le « ... » qui atteste notre finitude (celle de notre vie comme de nos capacités). C'est alors nous qui sommes, dénudés face à l'objet, et non l'inverse.

Dans son texte sur le langage, Walter Benjamin démontre particulièrement bien le lien intrinsèque existant entre l'homme et l'objet sur le plan langagier, et donc spirituel. Celui-ci stipule d'une part que l'essence linguistique de l'homme est le communicable de son essence spirituelle et d'autre part, que le communicable de l'homme se communique dans la nomination des choses, et donc que l'homme « se communique en nommant [les choses] ». (W. Benjamin, 2000a, p.147). Finalement, l'homme a la capacité de nommer les choses parce qu'elles-mêmes se communiquent à lui, mais sur un autre mode :

Les langages des choses sont imparfaits, et ils sont muets. Aux choses est refusé le pur principe formel du langage, c'est-à-dire le son. Elles ne peuvent se communiquer les unes aux autres que par la communauté plus ou moins matérielle. Cette communauté est immédiate et infinie, comme celle de toute communication linguistique ; elle est magique (car la matière aussi a sa magie). Ce qui est incomparable dans le langage humain, c'est que sa communauté magique avec les choses est immatérielle et

purement spirituelle, et de ces caractères le son est le symbole. (W. Benjamin, 2000a, p.152)

Nous voyons donc qu'il existe une rupture, un choc entre ces deux formes de langage, voix et matérialité, où la première est décalée⁸⁰ et finie alors que la seconde est immédiate et infinie. Pourtant, l'une existe seulement par l'autre.

Or la chose est toujours, toujours là. Elle se communique dans sa matérialité sans arrêt et infiniment. Lorsque l'homme est incapable de *donner du sens* à la chose, c'est parce qu'il est lui-même absent, d'où le raisonnement de Bataille voulant que la fusion du sujet et de l'objet sous-entende à la fois l'absence du sujet et son incapacité à rendre compte de son expérience. La mort du collectionneur montre l'accroc, la brèche dans le discours sur l'objet. Elle a quelque chose d'accidentel, qui ne devrait pas arriver, comme un comédien qui oublie son texte une fraction de seconde lors d'une représentation : soudain les spectateurs se rappellent qu'ils regardent une fiction, qu'eux sont spectateurs et que les autres sont comédiens, et donc, que tous *jouent un rôle* dans cet espace. Ici, la fiction est la communauté immanente, les comédiens sont, bien entendu, nous, les êtres, et le silence que provoque l'oubli du texte est l'objet de collection juste après la mort du collectionneur.

Ce que nous tentons d'illustrer par l'image de cet impair théâtral, par la question imaginaire qui subvertirait *Citizen Kane* et par l'idée de l'avorton difforme est que nous sommes absolument tous concernés, mais aussi tous impuissants face à l'événement. Alors que nous y jouons des rôles fondamentalement différents, il semble y avoir lors de ces moments un malaise collectif que nous comprenons tous, dans lequel nous sommes

⁸⁰ Il est vrai que l'écriture est souvent pensée comme le report de la voix, que l'on conçoit comme immédiate. Or nous croyons qu'ici Benjamin, en faisant référence aux choses dans leur immédiateté, évoque plutôt le fait qu'elles se communiquent matériellement sans avoir besoin de référents, alors que le langage humain est coincé dans une structure signe-signifiant-signifié.

tous pris, que nous partageons sans qu'aucun de nous, ni « nous » en tant qu'ensemble, ne puisse le résoudre.

[L'expérience intérieure] s'accomplit, tout en persévérant dans l'incomplétude, quand elle se partage et, dans ce partage, expose ses limites, s'expose dans les limites qu'elle se propose de transgresser comme pour faire surgir, par cette transgression, l'illusion d'un accord commun, fût-il celui, momentané, de deux êtres singuliers, rompant par peu de paroles l'impossibilité du Dire que le trait unique de l'expérience semble contenir; son seul contenu : être intransmissible, ce qui se complète ainsi, seule en vaut la peine la transmission de l'intransmissible. (M. Blanchot, 1984, 35)

Nous croyons que c'est cela que Bataille, Nancy, Blanchot et Esposito⁸¹ appellent la communauté : « Et cela non parce qu'elle n'aspire pas au "propre", mais parce que notre "propre" ne consiste en rien d'autre qu'en la conscience de notre "impropriété" » (R. Esposito, 2000, p.123).

Alors qu'avec la pièce de théâtre, l'accroc ne dure qu'une fraction de seconde et qu'à la limite, l'auditoire peut quitter la salle de cinéma après cet arrêt soudain du film, l'objet de collection pose un problème plus insistant. Ce qui distingue et caractérise l'objet sans nom et sans signification est qu'il est matériel et ne disparaît pas, comme si le silence du comédien qui oublie son texte perdurait indéfiniment et que les spectateurs restaient captifs dans la salle. Il faut faire quelque chose, cela ne peut pas durer, il faudrait « que la machine reparte », que le rideau s'abaisse, qu'un autre comédien gifle le fautif afin qu'il se réveille, n'importe quoi pourvu que cesse ce silence! Nous sommes forcés de poser un geste envers l'objet de collection, il doit y avoir une réappropriation que nous savons toujours fondamentalement imparfaite, défectueuse, mais nécessaire pour ne pas devenir

⁸¹ À quelques nuances près.

fou⁸². Le collectionneur peut se réappropriier l'objet en se faisant lui-même son générateur de sens (où tout dans l'objet réfère en dernière instance) ou, encore, celui-ci peut être placé dans un musée comme témoin d'une époque, d'un courant artistique, etc.

Si nous comprenons l'objet comme existant seulement à travers le discours, c'est-à-dire comme étant dépendant de la signification que nous lui donnons comme être singulier mais aussi comme société, si la signification de l'objet sous-entend son appropriation et que celle-ci est nécessaire à l'être et à la société dans sa propre définition et délimitation, il y a, dans la mort du collectionneur, un relâchement soudain de cette appropriation (et donc de la signification donnée à l'objet), et donc un effacement du sens de l'objet, qui ne peut être retrouvé compte tenu qu'il trouvait sa source dans le défunt collectionneur. La « nudité » de l'objet nous confronte à ce point de non-retour, qui est ensuite masqué par une réappropriation de l'objet dans un discours différent. Alors que ce point de fuite, lorsqu'il advient, est à tout prix évacué, c'est justement ce que poursuit le collectionneur et que fait miroiter l'institution muséale.

L'aura, l'authenticité, l'intimité, le mystère et l'inaccessibilité sont des thèmes qui ont constamment refait surface dans les deux précédents chapitres. Le raisonnement que font inconsciemment l'individu et l'institution est que l'objet de collection étant précieux, ayant miraculeusement traversé les kilomètres et, surtout, les époques, il devrait nécessairement renfermer un secret, un secret qu'on peut toucher, qu'on peut contenir entre nos mains (ou contenir entre nos murs), qui est là, chaque fois qu'on y pose le regard. Il est inatteignable pour l'instant, mais sa matérialité certifie sa présence et promet son dévoilement. En d'autres termes, nous sommes face à quelque chose

⁸² Nous rappelons ici la nouvelle de Maupassant où le personnage principal, en fantasmant sur la propriétaire de la chevelure au point où celle-ci prend la place de celle-là et que le premier devient fou.

d'inconnu mais qui transpire la potentialité de l'être au point où le rapport de l'individu ou de la communauté avec ce *quelque chose* est enflammé, sourd aux souffrances que cette relation peut occasionner et à l'absurdité de celle-ci⁸³.

Connaître veut dire : rapporter au connu, saisir qu'une chose inconnue est la même qu'une autre connue. Ce qui suppose soit un sol ferme où tout repose (Descartes), soit la circularité du savoir (Hegel). Dans le premier cas, si le sol se dérobe... ; dans le second, même assuré d'avoir un cercle bien fermé, on aperçoit le caractère insatisfaisant du savoir [...] La satisfaction porte sur le fait qu'un projet de savoir, qui existait, en est venu à ses fins, est accompli, que rien ne reste plus à découvrir [...] Elle entraîne la contradiction finale (touchant le cercle entier) : le savoir absolu, circulaire, est non-savoir définitif. À supposer en effet que j'y parvienne, je sais que je ne saurai maintenant rien de plus que je ne sais. (G. Bataille, 1978, p.127)

Sur le plan de l'être, la mort, du moins l'idée de la mort, est cet affaissement du sol dont parle Bataille. Cette quête, qui va de la connaissance parfaite des courbes, des défauts, des couleurs de l'objet jusqu'à son pedigree, qui feint l'amélioration de sa connaissance pour atteindre idéalement son secret, rompt catégoriquement avec la mort, c'est le « nul si découvert » de l'objet. Cette potentialité n'est donc jamais réalisée parce que la mort montre qu'elle fait toujours déjà défaut. La progression que l'être croyait accomplir de peine et de misère, empilant les références sur l'objet devenant de plus en plus lourd, tout disparaît, ce qui nous fait comprendre que le sens de l'objet reposait sur du rien.

L'alternative de ceci, qui est la circulation du savoir, s'apparente bien entendu plutôt à la conservation institutionnelle de l'objet. Celle-ci défend, comme nous l'avons déjà vu, la négation de la finitude humaine en faisant étalage de « l'accomplissement infini d'une

⁸³ Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, le collectionneur peut passer pour un hurluberlu, un être malsain.

vie immanente »⁸⁴. À cet endroit, on n'a ainsi plus à se soucier du fait que la mort de l'individu efface la signification de l'objet puisque c'est la communauté de l'immanence qui s'en charge et que par définition, elle ne meurt jamais. Pourtant, le problème reste le même : en éliminant tout ce qui pourrait gêner le mouvement du discours pour qu'il y ait une circulation infinie du sens, on réalise qu'on a aussi éliminé la possibilité d'atteindre un secret dans l'objet. Tout se trouvant dans le discours, l'utopie du secret se trouve à l'extérieur du concevable, du représentable : « inconnaissable non du fait de l'insuffisance de la raison mais par sa nature » (G. Bataille, 1978, p.127). Ici, le secret de l'objet est associé au hors-discours, à l'abîme. Or, l'idée de franchir l'abîme, c'est-à-dire l'infranchissable, ne peut que résulter en un échec et en la confirmation du statut d'inaccessibilité. En d'autres termes, vouloir atteindre le secret de l'objet qui se situerait hors discours ne fait que confirmer qu'il n'y a rien à l'extérieur de celui-ci. Autrement dit, l'objet n'a pas de secret, ce qui est encore plus terrible que son inaccessibilité.

Comme le dit Jean-Luc Nancy, ne se maintient que comme lieu – le non-lieu – où il n'y a rien à détenir, secrète de n'avoir aucun secret, n'œuvrant qu'au désœuvrement qui traverse l'écriture même ou qui, dans tout échange public ou privé de parole, fait retentir le silence final où cependant il n'est jamais sûr que tout, enfin, se termine. (M. Blanchot, 1984, p. 38)

L'intransigeance de la matière

Alors que nous avons mentionné dans l'introduction de cette thèse la distinction entre l'objet du collectionneur et l'objet du musée, nous nous sommes efforcés au cours de ce chapitre de présenter le mécanisme complexe qui engendre cette disjonction. En reprenant les idées développées dans les deux derniers chapitres, nous avons commencé par démontrer la tautologie dans laquelle le projet muséal est piégé en ce que

⁸⁴ Jean-Luc Nancy, 2004, p. 37.

l'accumulation de savoir est devenue en quelque sorte le moyen nécessaire à l'humanité pour s'accomplir. L'acquisition-conservation-exposition au musée se réalise donc comme une dette dont l'humanité de chaque époque, de chaque instant, de chaque lieu, doit s'acquitter. Si l'on s'en tient aux principes qui fondent le musée, soit que ce dernier est en partie nécessaire pour perpétuer une mémoire matérielle au-delà de la mort des individus qui en sont à la source, nous percevons alors la communauté comme quelque chose d'extérieur qui se construit, et dont le projet perpétuel est l'objectivation du monde.

L'homme entrant au musée peut alors s'identifier à cette humanité immortelle, expérience d'autant plus unique qu'elle est de moins en moins pratiquée dans nos sociétés peu prompts au sacrifice religieux ou patriotique. Or si le musée dégage de l'immortalité, c'est que les objets qui le composent sont eux-mêmes immortels, d'une immortalité qu'ils acquièrent à leur entrée dans cette institution. La sauvegarde des objets étant un geste délibéré, c'est-à-dire que l'homme est à l'origine de cette immortalisation, il se persuade que lui aussi est éternel, ce qui complète le raisonnement tautologique de la communauté de l'immanence.

Pour ce qui est de l'objet du collectionneur, il est au contraire ce qui fait dérailler le mouvement circulaire de la communauté comme projet puisqu'il fait la preuve de l'absolue finitude de l'homme, et donc de l'impossibilité d'une communauté extérieure aux êtres singuliers, une finitude qui est irrécupérable et donc qui ne peut être objectifiée. Le collectionneur, disposant de l'entièreté de l'objet, jusqu'à son sens qu'il fait référer en dernier lieu à lui-même, sa mort révèle la perte de tout un système de référents que le passionné emporte dans sa tombe. Il n'y reste qu'un objet nu dont la seule signification

est de rappeler non pas cet amateur, mais la perte complète de celui-ci et, par extension, ma propre finitude.

Or, cette position est insoutenable puisqu'elle oblige l'être à se maintenir dans une brèche qui ne peut se refermer. Ici se trouve la singularité de l'objet : il est matière, il ne s'efface pas avec le temps comme un souvenir. Lorsque le collectionneur s'éteint, il reste cette trace... la trace de l'absence de trace. À propos de cela, rien ne peut être dit. Nous réalisons que l'objet sans signification n'est rien. La stupéfaction de l'objet dénudé provoque un silence d'une fraction de seconde qui paraît une éternité : se tenir ainsi à la limite entre le discours et le néant crée un tel vertige, un tel trauma que l'on ne se voit d'autre choix que d'embrasser le discours avec un enthousiasme redoublé.

Ayant présenté le mécanisme autoréférentiel que le collectionneur impose à son objet et celui qui permet la circulation infinie de sens au sein de la communauté de l'immanence, nous avons réalisé que ces systèmes sémiologiques trouvaient à la fois leur poussée initiale et leur frein dans ce qui est pourtant complètement accessoire dans l'objet : l'aspect matériel de ce dernier. On pourrait croire en lisant ce chapitre que l'objet nu est le néant que l'on mentionne. Mais l'objet sans signification, même s'il n'est plus objet, n'en est pas pour autant rien : il est matière, une matière devant laquelle nous sommes impuissants à l'extérieur du discours. Une masse qui, pour un moment, n'a pas de forme, ni de couleur, de texture ou de dimensions, que nous sommes forcés de scruter pour pouvoir la décrire et ainsi la rendre intelligible. Alors que cette masse peut être examinée, jugée mille fois pour devenir objet, qu'on racontera toutes les histoires à son propos, qu'on lui donnera toutes les utilités⁸⁵, la matière, elle, ne se déplace pas d'elle-

⁸⁵ L'image de deux enfants qui découvrent un vase et en font un chapeau, un aquarium, un instrument de musique est utile pour comprendre que l'objet peut toujours être réinventé.

même, ni ne se transforme ou ne disparaît. Intransigeante, elle reste là. Alors que cette matière habite obstinément l'espace, c'est dans son occupation du temps qu'elle devient, d'après nous, fondamentalement politique.

Conclusion

Le langage, le politique et l'objet

Il serait juste d'entamer cette conclusion en définissant ce que nous entendons par « politique », notion avec laquelle nous avons terminé notre troisième chapitre. Contraint à délimiter celui-ci pour justifier l'apport de cette thèse en science politique, nous dirons simplement que le politique est l'étude de l'organisation d'une collectivité qui, elle, désigne une tendance, une force entre les d'êtres qui les attire les uns aux autres pour former des groupes, des ensembles dont les limites sont plus ou moins floues. En deuxième instance, le politique est l'étude de cette attirance entre les êtres qui forment des groupes et ce qui conditionne inclination. Finalement, le politique est l'étude de ce qui s'objecte à la collectivité, à ce qui se trouve à l'extérieur d'une collectivité en particulier ou en général ainsi que ses rapports avec cet « autre ».

Jusqu'à présent, dans cette définition multiple, nous ne mentionnons ni l'objet ni le monde matériel. Si celui-ci entre en jeu, c'est seulement accessoirement, toujours assujetti à la notion de collectivité, mais surtout à celle de territoire auquel la collectivité est rattachée et comment les rapports de force entre les êtres participent à la séparation du monde, à la répartition des richesses. Bref, les êtres et ce qui les assemble ou dissemble étant l'ultime objectif de l'étude du politique, l'objet comme tel ne semble pas être pertinent pour la discipline.

Nous pouvons donc nous poser la question suivante : peut-on totalement se passer de la matérialité⁸⁶ des choses pour étudier le politique? À cette question nous répondons : oui et non.

⁸⁶ Nous spécifions la « matérialité » des choses pour nous éloigner de l'idée générale de l'acte d'objectiver et de celle de l'objet en distinction du sujet.

Pour développer cette réponse, nous commencerions par rappeler que le langage naît de deux choses : d'une part, du fait que nous sommes plusieurs puisque la communication, dont le plus petit dénominateur commun est le dialogue, présuppose l'existence d'au moins deux singularités, et d'autre part, du fait que nous sommes des « animaux sociaux », c'est-à-dire que nous ne sommes pas seulement portés à nous unir, mais que cette inclination nous définit comme être humain. Le langage est donc inhérent à l'être dans sa tendance à rentrer en rapport avec les autres. En d'autres termes, le langage est indissociable de l'Homme et il est à la source même du politique.

Or, comment peut-on justement comprendre le langage, comment fonctionne-t'il? Pour reprendre les théories de Ferdinand de Saussure sur le signe, le langage fonctionne selon l'idée qu'il existe un lien, une association entre le signifiant, c'est-à-dire l'image acoustique qui peut entre autres être un mot dit ou écrit, et le signifié, c'est-à-dire un concept, une image mentale représentant une chose. Nous notons alors quelque chose de fondamental pour l'étude de l'objet : celui-ci brille inévitablement par son absence. En effet, cette triade signe-signifiant-signifié fonctionne parfaitement bien sans la présence de la chose, ce qui nous permet de parler de quelque chose qu'on a jamais vu, ou encore de quelque chose qui n'a pas d'existence concrète, palpable comme l'amour, l'univers, le Père Noël ou encore, une sirène. Plus généralement, le langage nous permet de communiquer sans avoir besoin, par exemple d'avoir un piano à proximité pour se faire comprendre d'autrui sur le fait qu'il émet des sons, qu'il s'agisse d'un instrument de musique souvent imposant, etc.

Nous pourrions même dire que la présence des choses peut porter ombrage au dialogue. En effet, pour reprendre l'exemple du piano, nous pouvons utiliser nonchalamment ce

mot qui permettra une compréhension commune, mais approximative de ce qui est désigné (puisque'il n'est pas dit, par exemple, si c'est un piano à queue, un piano droit moderne ou encore un piano numérique). Mais l'objet exact auquel il réfère importe peu puisque l'intérêt de son utilisation est de prime abord la communication. Qu'en serait-il alors si le piano en question était en présence deux interlocuteurs? Ils pourraient bien entendu y faire référence. Ils pourraient même commenter sa couleur, les sons qu'il émet, sa grosseur, etc. Si jamais un désaccord se formait entre ces deux musiciens sur, par exemple, le nombre de cordes qu'il contient, l'un pourrait compter celles-ci pour prouver son point. Ainsi, en la présence de l'objet, c'est ce dernier qui fait autorité dans le dialogue, qui transmet avec le plus de précision ce qu'il est.

Le langage comme convention doit nécessairement prendre une certaine distance sur la matérialité du monde pour pouvoir fonctionner de manière fluide. Conséquemment, la communication entre les êtres n'est jamais totale au sens où le message reçu est toujours une approximation du message envoyé. Autrement dit, faire entrer la matérialité de la chose dans le dialogue souligne le caractère relatif du langage et rend possible un échange sur la perception subjective de l'objet, échange infini puisque prit dans un paradoxe. En effet, comme nous en avons fait mention dans le troisième chapitre, nous ne pouvons aborder le monde qu'à travers le langage humain alors que la matérialité est le langage de l'objet : nous aurons donc beau échanger infiniment sur ce dernier, sa présence restera la pierre d'achoppement de la communication en ce qu'elle met à jour la différence de perception qu'aurait pu avoir les deux interlocuteurs en l'absence du piano. En se détachant de la matérialité de la chose, le signifié reste flottant, mobile, bref, il reste en suspend. Le malentendu qui peut survenir lors du dialogue ne devrait alors pas être

compris comme un accroc, un problème de dysfonctionnement qui surgit de manière imprévisible. Il est au contraire inhérent à son fonctionnement.

Ce que nous voulions prouver par ce long détour est que l'objet qui est inévitablement intégré au discours, voit par la même occasion sa matérialité refoulée, mise sur le deuxième plan, afin de permettre le rapport des êtres. En d'autres termes, l'objet au sein du discours ne peut rien nous apprendre de plus que le discours lui-même ne pourrait le faire : le langage comme convention fait autorité absolu vis-à-vis la concrétude de l'objet lorsqu'il est question de communauté, ce qui, par ailleurs, est démontré dans notre thèse par l'image de l'objet éponge qui absorbe toutes les significations qu'on veut bien lui donner (p. 71) et celui de l'objet comme jouet (p. 73), qui accepte fidèlement le rôle qu'on lui assigne.

Cependant, penser le politique de l'objet hors discours est tout aussi vain puisqu'il s'agit alors de penser l'impossibilité totale du politique, ce que nous avons abordé à la fin du troisième chapitre. En effet, l'objet n'existe à nos yeux qu'à travers le discours, c'est-à-dire qu'on ne peut l'aborder que par celui-ci. Or, le discours étant contextuel, relatif par définition, la matérialité de l'objet, lorsqu'on y est confronté, ne nous révèle que l'impossibilité d'outrepasser le discours puisqu'il est inhérent à nous-mêmes.

Bref, l'objet discursif comme l'objet matériel ne nous est d'aucun intérêt sur le plan politique : alors que le premier ne nous apprend rien de plus que ce que le discours laisse lui-même paraître, l'objet matériel, le hors-discours est forcément aussi le hors-politique.

Le politique entre le discours sur l'objet et sa matérialité

À travers notre thèse, nous avons développé une théorisation de l'objet fonctionnant au sein de systèmes fermés, soit celui du collectionneur et celui du musée. C'est précisément

la raison pour laquelle nous avons trouvé important de rappeler, et même de prouver en premier lieu dans cette conclusion ce pour quoi l'objet ne peut être pensé politiquement ni à l'intérieur du système, ni en son dehors. Nous croyons que c'est précisément à l'instant où il change de système, passant de celui du collectionneur à celui du musée que ce situe le politique puisqu'il permet, par sa matérialité, de passer du singulier au commun et ainsi de les définir l'un par rapport à l'autre.

Commençons par rappeler les deux systèmes référentiels que nous mentionnons ci-haut. Comme nous l'avons défendu au premier chapitre, l'objet de collection se trouve entièrement défini par le collectionneur, dont la possession totale de l'objet lui permet d'en être à la fois l'émetteur et le récepteur de sens. Ainsi, le passionné impose à l'objet un rôle de miroir, un rapport autoréférentiel où la matérialité de l'objet, bien qu'elle supporte ce poids, est secondaire. Cependant, ce rapport présuppose ultimement l'existence de l'être, sans quoi l'objet de collection devient matière.

Pour ce qui est de l'objet au musée, c'est son contexte qui le définit. En entrant au musée, il subit une seconde objectivation, celle de création ou de la découverte de l'homme. Cette métamorphose vise au final la présentation de l'action humaine sur le monde et qui présuppose l'accomplissement de l'humanité comme projet. Ici, la matérialité joue aussi un rôle secondaire, celui de l'objet témoin, jamais là pour lui-même. Or, la condition de ce second système étanche est que le premier système face défaut, c'est-à-dire qu'il requiert la mort du collectionneur puisque l'objectif même du musée est de surpasser la finitude de chacun pour créer, à travers une mémoire matérielle, une forme d'humanité immortelle. Ces deux systèmes sont donc à la fois mutuellement exclusifs et dépendent l'un de l'autre.

La particularité du lien entre ces deux systèmes relève de deux choses : le fait que l'homme soit mortel, périssable alors que l'objet ne l'est pas dans sa matérialité. Ce contraste entre matière et la finitude humaine est ce qui permet l'incompatibilité de l'objet du musée et de l'objet du collectionneur,⁸⁷ mais qui, d'un autre côté, fait le pont entre l'un et l'autre⁸⁸.

Pour revenir à la définition du politique que nous avons introduit plus haut, soit que c'est l'étude de l'organisation d'une collectivité, de l'inclinaison entre les êtres qui forment des groupes, ainsi que ce qui s'objecte/se trouve à l'extérieur de cette collectivité, nous pouvons affirmer que notre approche particulière de l'objet s'inscrit clairement comme étude du politique. En effet, en faisant état d'une communauté obsédée par l'immortalité, dont la source de ce mal – la mortalité des êtres – est aussi ce qui la soulage, nous exposons une certaine organisation de la communauté qui se construit d'abord et avant tout sur un axe temporel ou dans une projection passée et future de la communauté. Paul Ricoeur dira à ce propos : « J'insiste sur ce point : des êtres mortels qui pensent l'éternité, mais ne jouissent pas de l'immortalité, tels sont des êtres qui, par un projet politique, se donnent la seule mesure d'immortalité historique qui leur soit accessible. » (P. Ricoeur, 1991, p. 17)

D'autre part, en distinguant le rapport qu'on peut avoir comme collectionneur à un objet de celui qui est promu au sein de l'institution muséale, nous avons démontré qu'il existe un rapport complètement intime à l'objet, une relation autosuffisante. Le microcosme que crée le collectionneur marque sa singularité, son « moi » irréductible et

⁸⁷ Comme l'un a besoin de la vie de l'être et que l'autre ait besoin de sa mort.

⁸⁸ Puisque l'objet perdant toute signification et devenant une coquille vide se doit immédiatement d'être objectivé de notre, ne pouvant pas supporter de pointer le néant.

irrécupérable, un extérieur à l'intérieur de la collectivité. La frontière politique ici présentée n'est spatiale que par défaut, c'est d'abord et avant tout une frontière à l'intérieur même de l'individu comme être politique qui est tracée.

Comme nous en avons fait état dans l'introduction de cette thèse, nous avons choisi d'analyser l'opposition de l'objet au sein du musée et l'objet de collection parce que celui-ci arbore de manière évidente un rapport à l'objet qui outrepassa sa valeur d'usage, son aspect utilitaire. Pour le besoin de la thèse, nous nous sommes vus obligés de séparer le rapport utilitaire du rapport amoureux, comme on le fera dans l'extraction d'un élément d'un mélange à l'aide d'un procédé chimique⁸⁹. Pour observer les propriétés que cette substance donne la mixture, il faut l'observer une fois épurée. Il en est de même pour l'objet tel qu'il soit, où les produits de consommation sont aussi sujets à ce rapport, qui justifie par exemple l'achat de vinyle plutôt que des disques MP3. Alors que ce dernier est nettement plus commode, on peut accorder une certaine valeur au grain du son que procure le vinyle, à l'odeur de poussière et la couleur jaunie de son enveloppe, sans oublier le kitsch de l'image qui y est représentée. Finalement, l'effort investi dans un magasin de disques usagés, la rencontre fortuite avec le disque, l'imaginaire entourant son premier propriétaire sont aussi présents alors qu'il ne s'agit pas d'un objet de collection au sens usuel du terme.

Il est en de même avec les objets au sein du musée, ayant d'ailleurs à plusieurs reprises défendu qu'il ne s'agissait ni d'une analyse esthétique de l'objet, ni d'une approche proprement historique du musée et des objets qui le compose. Autrement dit, l'analyse que nous avons faite de cette institution n'était pas une fin en-soi, mais le moyen

⁸⁹ Nous évoquons, par cet exemple, les procédés chimiques qui, par combustion ou en provoquant une réaction chimique, permettent d'extraire une composante d'un mélange. La distillation serait un exemple de ce procédé.

d'advenir à une compréhension de notre rapport à l'objet comme communauté. Les monuments sont aussi en ce sens un merveilleux exemple de l'objectivation d'un événement ou d'une personne qui devient personnage lorsqu'on y érige une statue à son effigie: en rendant matériel l'événement ou la personne, ce n'est pas tout à fait ces derniers que nous rendons immortel, ce sont plutôt les éléments choisis pour alimenter la communauté comme projet, l'immortalité de l'humanité s'accomplissant justement à l'aide de ces héros, de ces drames, de ces sacrifices.

À travers l'étude de ce rapport particulier à l'objet, nous avons voulu marquer d'abord et avant tout un certain rapport sémiologique au monde, qui se conjugue sur un plan temporel. Habiter le monde en ce sens signifie se l'approprier, le rendre cohérent à nos yeux à travers le langage, c'est-à-dire selon une convention qui permet aussi de prendre de l'expansion sur le monde, dont l'inconnu est perçu comme le potentiellement connaissable. Or, rendre le monde intelligible sous-entend aussi, par la même occasion, prendre une certaine distance par rapport à ce qu'il est concrètement, le figer dans un modèle qui fait toujours défaut.

À peine ai-je su - entièrement su- que le dénuement sur le plan du savoir (où le savoir me laisse) se révèle et l'angoisse recommence. Mais l'angoisse est l'horreur du dénuement et l'instant vient où, dans l'audace, le dénuement est aimé, où je me donne au dénuement : il est alors la nudité qui extasie. Puis le savoir revient, la satisfaction, à nouveau l'angoisse, je recommence en redoublant jusqu'à l'épuisement. (G. Bataille, 1978, p.66)

Bibliographie

Aristote. *Poétique*, Paris : Gallimard, 1997, 162 p.

Balzac, Honoré de. *Le cousin Pons*, Paris : Gallimard, 1963, 446 p.

Barthes, Roland. *Mythologies*, Paris : Seuil, 1957, 247 p.

-----. *Chambre claire : Note sur la Photographie*, Paris : Gallimard, 1980, 192 p.

-----. *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil, 1985, 358 p.

-----. « La sémantique de l'objet », dans *Œuvres complètes, Tome II : 1966-1973*, Paris : Seuil, 1994, p. 65-75.

-----. *L'Empire des signes*, Paris : Points, 2007, 157 p.

-----. *Journal de deuil*, Paris : Seuil, 2009, 268 p.

-----. *Roland Barthes*, Paris : Points, 2010, 243 p.

Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*, Paris : Gallimard, 1978, 180 p.

Baudrillard, Jean. *Le système des objets*, Paris : Gallimard, 1968, 288 p.

Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages*, Paris : Cerf, 1997, 972 p.

Benjamin, Walter. « Sur le langage en général et sur le langage humain », dans *Œuvres I*, Paris : Gallimard, 2000a, p. 142-165.

----- « Sur la peinture, ou : Signe et tache », dans *Œuvres I*, Paris : Gallimard, 2000b, p. 172-178.

----- « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II*, Paris : Gallimard, 2000c, p. 295-321.

----- « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres II*, Paris : Gallimard, 2000d, p. 364-372.

----- « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », dans *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000e, p. 170-225.

----- « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000f, édition de 1939, p. 269-316.

----- « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000g, p. 427-443.

----- « Je déballe ma bibliothèque », dans Allen, Jennifer, *Je déballe ma bibliothèque*, Paris : Rivage-Poche, 2000h, p. 41-56.

----- *Écrits français*, Paris : Gallimard, 2003, 499 p.

Bennett, Tony. « Chapter 3: The Political Rationality of the Museum », dans *The Birth of the Museum: History, theory, politics*, New York: Routledge, 1995, p. 89-105.

Blanchot, Maurice. *La communauté inavouable*, Paris : Éditions de Minuit, 1984, 92 p.

Carrier, David. « Beauty and Art History and Fame and Power: on entering the Louvre » dans *Museum Skepticism*, London : Duke University Press, 2006, p. 17-38.

Debord, Guy. *La société du spectacle*, Paris : Gallimard, 1996, 208 p.

Déotte, Jean-Louis. « Rome, the Archetypal Museum, and the Louvre, the Negation of Division », dans Preziosi, Donald et Farago, Claire, *Grasping the World : The idea of the museum*, Burlington: Ashgate, 2004, p. 51-65.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1967, 445 p.

----- *Marges de la philosophie*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, 392 p.

Duncan, Carol. « From the Princely Gallery to the Public Art Museum : The Louvre Museum and the National Gallery, London », dans Preziosi, Donald et Farago, Claire, *Grasping the World : The idea of the museum*, Burlington : Ashgate, 2004, p. 250-278.

Duncan, Carol, et Alan, Wallach. « The Universal Survey Museum », dans Carbonell, Bettina Messias, *Museum Studies : An Anthology of Contexts*, Oxford : Blackwell, 2004, p.51-68.

Eco, Umberto. *De l'arbre au labyrinthe : Études historiques sur le signe et l'interprétation*, Paris : Grasset, 2010, 720 p.

Esposito, Roberto. *Communitas : Origine et destin de la communauté*, Paris : Presses universitaires de France, 2000, 166 p.

Findlen, Paula. « The Modern Muses : Renaissance collecting and the Cult of remembrance » dans Crane, Susan A., *Museums and memory*, Stanford : Stanford University Press, 2000, p. 161-178.

Hardt, Michael et Antonio Negri. *Empire*, Paris : Exils, 2000, 559 p.

Heidegger, Martin. *Remarques sur art – sculpture – espace*, Paris : Rivages poche, 2009, 88 p.

Latour, Bruno. *Sur le culte moderne des dieux faitiches suivi de Iconoclash*, Paris : La Découverte, 2009, 203 p.

Liotard, Jean-François. *Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*, Paris : Galilée, 1988, 156 p.

Malraux, A. *Le musée imaginaire*, Paris : Gallimard, 1996, 285p.

Marx, Karl. *Le Capital : Livre troisième*, Paris : Éditions Sociales, 1977, 855 p.

Maupassant, Guy de. « La chevelure » dans *Le Horla*, Paris : Pocket, 1998, p.77-85.

Muensterberger, Werner. *Le collectionneur, anatomie d'une passion*, Paris : Payot, 1996, 325 p.

Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgois, 2004, 292 p.

Pety, Dominique. *Les Goncourt et la collection : De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève : Droz, 2003, 424 p.

Platon. *La République*, Paris : Flammarion, 2002, 801 p.

Pomian, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris : Gallimard, 1987, 367 p.

Rheims, Maurice. *La Vie étrange des objets : Histoire de la curiosité*. Paris : Plon, 1959, 424 p.

----- *Nouveau voyage autour de ma chambre*, Paris : Gallimard, 2000, 151 p.

Ricœur, Paul. *Lectures 1 : Autour du politique*, Paris : Éditions du Seuil, 1991, 408 p.

Salles, Georges. *Le Regard*, Paris : Réunion des musées nationaux, 1992, 125 p.

Sloterdijk, Peter. *Règles pour le parc humain : suivi de La domestication de l'être*, Paris : Mille et une Nuits, 2010, 186 p.

Taussig, M. *My Cocaine Museum*, University of Chicago Press, 2004, 336 p.

Watson, Janell. *Literature and material culture from Balzac to Proust : the collection and consumption of curiosities*, New York : Cambridge University Press, 1999, 224 p.

Welles, Orson (réalisateur). *Citizen Kane* [1941], [digital, son., n&b ; 12 cm.], Burbank : Warner Home Video, 2001, 119 minutes.

Young Lee, Paula. « The Musaeum of Alexandria and the Formation of the Museum in Eighteenth Century France ». *The Art Bulletin*, vol. 79, n°3, 1997, pp. 385-412.