

Université de Montréal

Collectionner, collectionneurs
La collection en histoire, littérature et critique

par
Jennifer Christa Allen

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en littérature,
option théorie et épistémologie de la littérature

septembre 1997

© Jennifer Christa Allen, 1997



PR

14

U54

1998

v.005

Université de Montréal

Collection, collectionneur

La collection en langues littéraires et linguistiques

par

Jeuneur Christa Allan

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en Littérature Comparée (M.L.C.)
en littérature
option théâtre et épistémologie de la littérature

septembre 1997

Jeuneur Christa Allan 1997



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Collectionner, collectionneurs
La Collection en histoire, littérature et critique

présentée par :

Jennifer Christa Allen

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Johanne Villeneuve, Directrice de recherche

Walter Moser, Président-rapporteur

Silvestra Mariniello, Membre du jury

Terry Cochran pour Jean-Michel Rabaté, Examineur externe

Benoît Melançon, Représentant du doyen

Thèse acceptée le : ...5 décembre 1997.....

SOMMAIRE

Cette thèse étudie la figure du collectionneur dans certaines œuvres littéraires européennes, de la fin du dix-septième siècle jusqu'au début du vingtième. Il s'agit de comprendre pourquoi le collectionneur suscite souvent le mépris du public, y compris des théoriciens, tandis que les collections publiques sont généralement reconnues pour leur utilité. L'hypothèse du travail est que la condamnation morale du collectionneur remonte à la Révolution française, qui établit la distinction entre les collections privées et publiques et identifie le collectionneur comme un obstacle au destin collectif des objets. La tension qui entoure le collectionneur découle d'une rivalité entre la collection particulière et les diverses collections publiques de l'État, qui thésaurise dans trois domaines : le savoir, l'esthétique et l'économie. Le collectionneur fait toujours un affront au public, car il rend particulier le sens de ses objets et les prive ainsi de leur capacité d'exprimer la collectivité.

Pour comprendre la tension entre le collectionneur et le public, nous avons choisi certaines descriptions de collectionneurs dans les œuvres littéraires, car celles-ci présentent les objets à mi-chemin entre la sphère privée et la sphère publique, à la fois entre les mains du collectionneur et devant un public de lecteurs. Les œuvres littéraires ouvrent un espace discursif autour de la collection particulière dans lequel les diverses pratiques collectives de l'objet sont discutées et déterminées, avant l'établissement de collections publiques propres à l'État-nation. À

partir d'une analyse discursive des débats esquissés dans les « portraits littéraires » du collectionneur, nous identifierons d'abord les caractéristiques de l'objet qui sont particulières à la science (La Bruyère), à l'esthétique (Goethe) et à l'économie (Balzac et Dickens). Ensuite, nous considérons la disparition de la collection particulière face à l'emprise de la détermination économique de l'objet. Cette disparition sera analysée par rapport au dépérissement de l'expérience (Zweig) et à la dépossession économique (Benjamin).

En donnant une perspective sur les différences entre la collection privée et la collection publique, cette étude permettra de comprendre non seulement le rôle des objets dans l'État-nation mais aussi la perte occasionnée par la disparition de la figure du collectionneur, qui, lui, maintient une relation spéciale à l'objet et à la collectivité. Nous démontrons que toute critique du collectionneur impose un rapport normatif à l'objet et réaffirme le monopole de l'État sur les artefacts. Cette thèse, qui conçoit la collection au-delà des objets particuliers, contribuera au domaine émergent des « Collection Studies » et, par son approche interdisciplinaire, remettra en question le statut de l'objet d'étude traditionnel en littérature et en histoire de l'art.

MOTS CLEFS :

collection littérature discours critique

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	iii
REMERCIEMENTS	vi
DÉDICACE	viii
INTRODUCTION	
Collectionner, une passion discréditée	1
CHAPITRE I	
Deux portraits incompatibles	33
Les curieux dans <i>Les caractères</i> de Jean de La Bruyère	
<i>Der Sammler und die Seinigen</i> de Johann Wolfgang von Goethe	
CHAPITRE II	
Deux théories économiques	89
<i>Le Cousin Pons</i> de Honoré de Balzac	
<i>The Old Curiosity Shop</i> de Charles Dickens	
CHAPITRE III	
Effacer	141
<i>Die unsichtbare Sammlung</i> de Stefan Zweig	
CHAPITRE IV	
Disparaître	181
La collection chez Walter Benjamin	
CONCLUSION	
Postscript sur la méthode	258
BIBLIOGRAPHIE	267

REMERCIEMENTS

Écrire une thèse est toujours difficile, mais la rédaction de celle-ci a été rendue assombrie par le décès de mon directeur Bill Readings en octobre 1994 et de mon père Robert Lee Allen en mai 1996. Je tiens à remercier Johanne Villeneuve d'avoir pris en charge la direction de ma thèse après la mort de Bill et d'avoir été patiente avec moi lors de la maladie de mon père. J'aimerais également remercier les individus suivants qui m'ont tous énormément aidée lors du voyage perpétuel qu'a représenté la rédaction de ma thèse : à Montréal, Véronique Dassas, Ivan Maffezzini, Shauna Falk ; à Toronto, Elinor Whitmore, Tara Ellis, Stephen Traynor, Alex Reda ; à Berlin, Anne Labit, Emmanuelle Rabussière, Maxi Obexer, Emanuele Cafagne, Ossi Pardeller, Karlheinz Barck, Hilmar Frank ; et, à Oliphant, Evelyn Allen.

J'ai été généreusement accueillie par les employés des archives, des bibliothèques et des centres de recherche suivants ; ils ont ainsi collaboré à mon travail et je les en remercie : die Staatsbibliothek (Berlin), das Brecht-Archiv (Berlin), das Institut für Jugendbuchforschung (Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Francfort-sur-le-Main), die Kunstbibliothek (Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz), das Zentralarchiv (Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz), Einstein Forum (Potsdam), Zweigbibliothek Erziehungswissenschaften (Humboldt-Universität zu Berlin), Robarts Library (University of Toronto) et les bibliothèques de l'Université de Montréal et de l'Université McGill.

Mon projet n'aurait pas vu le jour sans l'appui financier du CRSH (Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, Ottawa) et du DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst, Bonn, RFA) ; les deux services m'ont généreusement accordé la prolongation d'une bourse initiale, ce qui m'a permis de terminer mes recherches doctorales. Une bourse de voyage de l'organisation Barnes Watch à Philadelphie m'a donné la possibilité de changer ma perception des débats autour de la collection Barnes.

Enfin, je tiens à remercier les membres du groupe de recherche sur les recyclages culturels, dirigé par Walter Moser, à l'Université de Montréal. Le séminaire pluridisciplinaire et les colloques organisés dans le cadre de ce travail collectif m'ont aidée à préciser mes idées et à identifier les enjeux de la thèse.

À Véronique Dassas et Ivan Maffezzini

INTRODUCTION

Collectionner : une passion discréditée

En 1931, dans son article « Je déballe ma bibliothèque. Discours sur la bibliomanie », Walter Benjamin s'adresse à ses lecteurs et note leur « méfiance à l'égard du tempérament de collectionneur » ainsi que leur « conviction que cette manie n'est plus de ce temps¹ ». Benjamin fait un survol des plaisirs qui ont nourri sa passion et des pratiques qui ont agrandi sa propre collection de livres. Cependant, sa confession ne constitue pas une tentative pour regagner la confiance de ses lecteurs ou ébranler leurs convictions. Benjamin affirme simplement que le phénomène de la collection perd son sens quand il perd le sujet qui y est à l'œuvre. Les collections publiques, admet-t-il, sont probablement plus utiles et moins choquantes que les collections particulières mais seules celles-ci « rendent réellement justice aux objets² ». Avec une référence à l'oiseau de Minerve, qui prend son vol au crépuscule, Benjamin offre une prémonition inquiétante : le collectionneur ne sera compris qu'après son extinction³.

¹ Walter Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque. Discours sur la bibliomanie », trad. de l'allemand par Marc B. Launay, *Esprit* n° 61, janvier 1982, p. 9-10. Pour la version allemande du texte, voir Benjamin, « Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln », in *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band IV, 1, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1972, p. 388-396.

² Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque », p. 10.

³ « Je sais, au demeurant, que le collectionneur en tant que type humain, dont je parle ici, que j'ai pour vous incarné *ex officio* en quelque sorte, est sur son déclin. Mais, comme le dit Hegel, l'oiseau de Minerve attend le crépuscule pour prendre son vol. On ne comprendra le collectionneur que lorsque l'espèce en sera éteinte. » Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque », p. 10.

Les lecteurs de Benjamin ne sont pas les premiers — ni les derniers — à dédaigner le collectionneur. Déjà en 1691, La Bruyère lance une attaque acerbe contre les « curieux », les collectionneurs de son époque, qui sont, pour lui, de faux scientifiques⁴. Depuis La Bruyère, plusieurs collectionneurs ont disparu, sans pourtant avoir bénéficié de la compréhension du public. Au contraire, les critiques constituent une « petite littérature » qui va de La Bruyère jusqu'aux théoriciens de notre siècle. Certains parmi eux ont tendance à ajouter à leurs analyses un jugement négatif qui porte sur le caractère du collectionneur. Par exemple, Jean Baudrillard maintient que le collectionneur a « quelque chose de pauvre et d'inhumain⁵ ». Susan Stewart le décrit comme un parasite de l'économie productrice⁶. Parfois, cette tendance produit des lectures novatrices. Dans son commentaire du *Cousin Pons* de Balzac, Christoph Asendorf décrit la chute du Pons en fonction de son rapport aux objets⁷. Mais, selon Balzac, le péché de Pons n'est pas la collection ; c'est la gourmandise⁸. Balzac conçoit la collection comme une panacée⁹. Asendorf

⁴ Jean de La Bruyère, « De la mode », *Les caractères de Théophraste traduits du grec avec Les caractères, ou les Mœurs de ce siècle*, Paris : Garnier Frères, 1962, p. 393-398.

⁵ Jean Baudrillard, « II. Le système marginal : la collection », *Le système des objets. La consommation des signes*, Paris : Éditions Gallimard, 1968, p. 128.

⁶ Susan Stewart, « Objects of Desire. Part II. The Collection, Paradise of Consumption », *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1984 ; Durham and London : Duke University Press, 1993, p. 159.

⁷ Christoph Asendorf, « The Collector and His Treasure », *Batteries of Life. On the History of Things and their Perception in Modernity*, trans. from the German by Don Reneau, 1984 ; Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1993, p. 55.

⁸ Les problèmes de Pons commencent quand il tente de se procurer, non pas des objets, mais des invitations à dîner. La gourmandise est son talon d'Achille. Balzac déclare : « [N]'enviez pas le bon homme Pons, ce sentiment reposerait, comme tous les mouvements de ce genre, sur une erreur. [...] Pons était gourmand. » Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, in *Œuvres complètes de Balzac*, tome 11, Paris : Club de l'Honnête homme, 1956, p. 37.

⁹ « Aux premiers contours de cette esquisse biographique [de Pons], tout le monde va s'écrier : « Voilà, malgré sa laideur, l'homme le plus heureux de la terre ! » En effet, aucun ennui, aucun spleen ne résiste au moxa qu'on se pose à l'âme en se donnant une manie. Vous tous qui ne pouvez plus boire à ce que, dans tous les temps, on a nommé *la coupe du plaisir*,

structure son interprétation selon cette idée dominante que le collectionneur est malsain et anormal. Il mérite l'exclusion sociale, car il estime les objets plus que les êtres humains.

La méfiance pour le collectionneur est toujours actuelle. L'exemple le plus récent est fourni par le cas de Dr. Albert C. Barnes (1872-1951). Selon les stipulations de Barnes, sa collection devait rester toujours à la disposition des étudiants de la Barnes Foundation à Merion, Pennsylvanie. En 1993, après un long processus juridique, la collection a été exposée¹⁰. Les visiteurs des musées où elle a été présentée — à Washington D.C., à Paris, à Fort Worth, à Toronto, à Munich, à Philadelphie — ont tous exercé leur droit de voir les chef-d'œuvres enfermés par le docteur Barnes dans son institution¹¹. Plusieurs publications autour de l'exposition ont mis l'accent sur le caractère difficile de Barnes, ce qui a certainement légitimé la revendication du public¹². Mais un problème ressort dans les articles au sujet de Barnes : comment un individu ayant l'esprit étroit a-t-il pu constituer une collection d'une qualité aussi exceptionnelle ? On a répondu en soulignant l'excentricité de Barnes¹³. Le public voulait voir les trésors de la collection, mais le

prenez à tâche de collectionner quoi que ce soit (on a collectionné des affiches !), et vous retrouverez le lingot du bonheur en petite monnaie. Une manie, c'est le plaisir passé à l'état d'idée ! » Balzac, *Le Cousin Pons*, p. 36.

¹⁰ Pour une description des conflits autour du testament de Barnes, voir Walter Robinson, « Barnes Poised to Enter the Modern Era? », *Art in America* 78, no. 11, 1990, p. 45 ; Anne Higonnet, « Where There's a Will . . . », *Art in America* 77, no. 5, 1989, p. 65-69 ; et Walter Robinson, « Barnes to Sell Art? », *Art in America* 79, no. 5, 1991, p. 39.

¹¹ Voir le catalogue de l'exposition : Richard J. Wattenmaker, Anne Distel et alii, *Great French Paintings from The Barnes Foundation*, New York : Alfred A. Knopf, 1993.

¹² Le public méprise Barnes, car il croit avoir le droit de voir la collection du docteur. Ce jugement négatif revient dans toutes les analyses. Bien que Anne Higonnet prenne Barnes au sérieux, elle le décrit également comme un individu têtue qui ne pouvait pas s'entendre avec les directeurs de diverses institutions publiques. En soulignant la personnalité de Barnes, Higonnet ignore le conflit entre la théorie de la réception du docteur et les pratiques du musée. Voir Higonnet, « Where There's a Will », p. 67.

¹³ Voir par exemple Alain Boubil, *L'étrange docteur Barnes. Portrait d'un collectionneur américain*, Paris : Éditions Albin Michel, 1993.

collectionneur lui-même — un excentrique — est resté exclu de la sphère sociale dans laquelle ses possessions ont été exposées.

Au lieu de contribuer aux portraits négatifs du collectionneur, la présente thèse s'appuiera d'abord sur les commentaires de Benjamin et prendra au sérieux son avertissement selon lequel la collection particulière perd une dimension quand elle perd son propriétaire. Une des conditions de l'analyse, dictée par Benjamin, est la disparition du collectionneur. Pour qu'on puisse comprendre l'activité de ce type humain, il faut que l'espèce soit éteinte. Bien qu'il existe encore des collectionneurs, on identifiera Benjamin comme la dernière incarnation. Une fois cette condition posée, le collectionneur s'inscrit dans l'histoire ; s'occupant du passé, il devient lui-même obsolète.

La collection ne sera pas envisagée ici comme une résistance contemporaine ou un projet politique futur, pas plus qu'elle ne sera étudiée comme un phénomène généralisé, commun à tous les temps et à toutes les cultures. Dans cette thèse, qui commence et s'achève sur Benjamin, la collection est ancrée dans l'histoire de l'Europe occidentale. Si le collectionneur est déjà sur son déclin en Europe en 1931, comme l'observe Benjamin, il faut se demander pourquoi ce type humain ne peut pas survivre ; il faut puiser dans cette histoire pour trouver les réponses.

Pour ce faire, j'ai sélectionné certains collectionneurs de la littérature et de la critique européennes : la description des curieux dans *Les Caractères* par Jean de La Bruyère ; le portrait d'un collectionneur et son cercle par Johann Wolfgang von Goethe ; le cousin Pons de Honoré de Balzac et le propriétaire du magasin de curiosités de Charles Dickens ; le collectionneur aveugle de Stefan Zweig ; et les diverses incarnations du

collectionneur dans les écrits critiques de Walter Benjamin¹⁴. La liste témoigne de l'existence d'une figure du collectionneur, développée et reprise à différents moments dans les littératures française, allemande et anglaise. Chaque portrait est marqué par cet esprit conflictuel qui entoure la collection particulière dans le discours de Benjamin sur la bibliomanie. À partir de Balzac et de Dickens, les portraits attestent le déclin du collectionneur, également noté par Benjamin. Zweig et Benjamin, confrontés à la disparition imminente de cette figure, tentent de la sauver de l'oubli.

Pour comprendre les conflits autour du collectionneur, il faut étudier les événements qui ont été décisifs dans l'établissement de la distinction entre les collections privées et publiques. Dans l'espace de cette introduction, la problématique de la collection particulière sera élaborée en fonction de l'émergence de la collection publique au sein de l'État-nation. D'abord, je décrirai trois moments historiques qui articulent la notion d'une propriété commune, partagée par la collectivité du peuple : la Révolution française, l'ouverture d'un premier musée public à Berlin et la troisième critique de Emmanuel Kant, la *Critique de la faculté de juger*. Deuxièmement, en m'appuyant sur l'impact de ces moments, je décrirai la nature du conflit entre les collections privées et publiques. Troisièmement, je fournirai une esquisse de l'orientation des chapitres. Enfin, je comparerai la présentation de la collection dans cette thèse aux études contemporaines de la collection, parmi elles, celles de Jean Baudrillard et de Susan Stewart, citées plus haut, et aussi de Krzysztof Pomian et de Susan Pearce.

¹⁴ Les références bibliographiques de ces œuvres seront présentées dans les chapitres qui les concernent.

Une politique de l'objet

Pourquoi le collectionneur suscite-t-il le mépris, et la collection publique, plutôt la complaisance ? La tension entre les collections particulières et publiques remonte à la Révolution française, événement qui établit de manière décisive la propriété publique avec la confiscation et la nationalisation des possessions du roi, des aristocrates émigrés et de l'Église¹⁵. Sur le plan des objets, la Révolution française est marquée par deux courants contraires : la destruction généralisée de toute trace matérielle de l'Ancien régime et la préservation des monuments nationaux, mis à la disposition du public. Le dix août 1793 voit le début d'une nouvelle vague d'iconoclasme ainsi que l'ouverture du Muséum National au palais du Louvre, qui deviendra le modèle de tout musée public au dix-neuvième siècle à travers l'Europe¹⁶. Progressivement, les collections royales sont soumises à une politique de l'objet, car le droit de voir — et de détruire — est sanctionné et protégé par l'État¹⁷. En légiférant sur la préservation et la destruction de certains objets, l'État crée un monopole sur la matière, la transformant en patrimoine national.

¹⁵ La propriété de l'Église est nationalisée en septembre 1789. Peu après l'abolition de la monarchie et la déclaration de la République, le 22 septembre 1792, les aristocrates émigrés sont bannis de la France et leurs propriétés reviennent à l'État.

¹⁶ La Convention décrète la destruction de tous les monuments funéraires royaux dans la République avant le dix août, le premier anniversaire de la chute du monarque. À la nécropole de Saint-Denis, cinquante-et-un tombeaux — le travail de douze siècles — sont détruits en deux jours et les cadavres sont mis dans les fosses communes.

¹⁷ Dans un rapport officiel du 29 germinal de l'an V (le 18 avril 1797), un fonctionnaire se réfère à « des tentures anciennes hors de service et dont le produit, en les brûlant pour en tirer la valeur métallique qu'elles contiennent, pourra produire une somme telle que vous puissiez venir au secours de mon administration ». Peu après, par décret, quatre-vingt-dix tapisseries des Gobelins sont brûlées. Jean Guiffrey, « Destruction des plus belles tentures du mobilier de la couronne en 1797 », *Extrait des Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, tome XIV, Paris : Imprimerie Daupley-Gouverneur, 1887, p. 6-7.

L'idée d'une collection ouverte au public n'est pas nouvelle, surtout en France, où le Salon établit la tradition d'expositions publiques pendant l'Ancien régime¹⁸. Mais la Révolution est importante, car elle transforme l'État en collectionneur au nom des citoyens. Le peuple devient le propriétaire et le destinataire des collections royales, mais seule la désincarnation de l'État peut exprimer cette collectivité. Comme l'écrit l'abbé Grégoire, qui introduit le concept de « vandalisme » avec son *Rapport sur le vandalisme*, « Que le respect public entoure particulièrement les objets nationaux qui, n'étant à personne, sont la propriété de tous¹⁹ ». En dissociant la collection publique de tout particulier, la Révolution remplace une tradition de coopération entre les collectionneurs et le public par une relation plutôt antagoniste. Toute pratique de l'objet qui n'est pas sanctionnée par l'État — de la préservation dans une collection privée jusqu'à la destruction par des actes de « vandalisme » — va à l'encontre de la volonté du peuple²⁰. Au moment de la Révolution, le geste du collectionneur et celui du vandale sont exclus de la sphère publique. La seule façon pour le collectionneur d'intégrer ses objets dans cette sphère est de renoncer à ses possessions. Seul l'objet « libéré » de son propriétaire peut exprimer la culture collective du peuple.

¹⁸ Pour un commentaire sur les Salons, voir Thomas Crow, « A Public Space in the Making », *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven : Yale University Press, 1985.

¹⁹ Cette citation est tirée de Dominique Poulot, « La Naissance du Musée », in *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, publié sous la direction de Philippe Bordes et Régis Michel, Paris : Éditions Adam Biro, 1988, p. 207.

²⁰ C'est l'argument de Dominique Poulot, qui traite uniquement des vandales. Poulot voit la conservation et la destruction comme deux dimensions de la naissance d'une culture politique. De plus, la condamnation du vandalisme vide les actes de violence collectifs et spontanés de toute signification. Dominique Poulot, « Revolutionary 'Vandalism' and the Birth of the Museum : The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror », in *Art and Museums*, edited by Susan Pearce, London : Athlone Press, 1995, p. 208-209.

Cette politique de l'objet déborde les frontières de la France avec les invasions de Napoléon. Après les peuples, les collections particulières à travers l'Europe sont « libérées » de la double tyrannie de la monarchie et de la religion par les troupes révolutionnaires françaises²¹. Le tout est destiné au musée à Paris. L'arrivée du troisième convoi d'Italie, qui contient des œuvres pillées au Vatican, à Rome et à Venise, est repoussée au 27 juillet 1798 pour marquer le quatrième anniversaire de la mort de Robespierre²². Dans cette « fête de la liberté », qui dure deux jours, le cortège du butin part du Louvre et s'achève au Champ-de-Mars, encerclant l'autel de la liberté²³. Au cours de la cérémonie, les objets sacrés sont libérés de leur association avec le culte royal et religieux et transformés en « objets nationaux », propres au culte du peuple²⁴. L'événement dramatise l'appropriation par une collectivité et intègre tous les objets dans l'histoire nationale. Dès lors, cette expérience collective de la fête fait partie de l'histoire de l'objet.

À partir de 1796, Dominique Vivant Denon accompagne Bonaparte dans ses campagnes. En 1802, Vivant Denon devient directeur général du Musée Central des arts, l'ancien Muséum National, rebaptisé le Musée Napoléon en 1803, un an avant le couronnement de l'Empereur. Ancien partisan du mouvement contre la spoliation de l'Italie, initié en France

²¹ Pour un survol du pillage, voir Cecil Gould, *Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, London : Faber and Faber, 1965 ; Paul Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin : Gebrüder Mann Verlag, 1976.

²² Dominique Poulot, « La Naissance du Musée », p. 219-220.

²³ Une documentation exhaustive est fournie par Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris : Gallimard, 1976.

²⁴ Dans ses travaux, Carol Duncan met le musée d'art au centre du « culte » national du peuple. Voir Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London : Routledge, 1995 ; Carol Duncan, « Art Museums and the Ritual of Citizenship », in *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, edited by Ivan Karp and Steven D. Lavine, Washington : Smithsonian Institution Press, 1990, p. 88-103.

par Quatremère de Quincy²⁵, il s'adapte vite à sa nouvelle position de « huissier priseur de l'Europe », son surnom parmi les soldats²⁶. Grâce à ses sélections, la ville de Rome, considérée par beaucoup comme étant un monument vivant aux arts, est supplantée par le musée national de Paris, la nouvelle patrie des arts libérés et donc libres²⁷. Aux parades s'ajoutent les expositions qui, elles aussi, assimilent le butin à l'histoire française. En octobre 1807, une exposition des œuvres pillées à la royauté allemande coïncide avec le premier anniversaire de la victoire à Iéna. Le titre du catalogue — « Livret des statues, bustes, bas-reliefs, peintures, dessins, etc. conquis par la Grande Armée dans les années 1806-1807 ²⁸ » — confond les objets allemands et les territoires.

À la restauration des Bourbons en 1814, Denon, à titre de directeur du « Musée royal », règne sur une vaste collection qui comprend les œuvres confisquées en France et celles des Pays-Bas, d'Italie — pillée trois fois en quinze ans —, d'Égypte, d'Allemagne, d'Autriche et d'Espagne²⁹. Louis XVIII assure son peuple que ces monuments à la gloire de la France resteront en France³⁰. En juillet 1814, trois mois après l'entrée des alliés à

²⁵ Voir A. Q. [Quatremère de Quincy], *Lettres sur le préjudice qu'occasionneroient aux Arts et à la Science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Écoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées &c.*, Paris : Imprimerie de Crapelet, 1796.

²⁶ Le surnom est cité par Edward P. Alexander, *Museum Masters. Their Museums and Their Influence*, 1983 ; London : AltaMira Press, 1995, p. 91.

²⁷ La spoliation de l'Italie est comparée au pillage de la Grèce par les Romains. Voir F. K. L. Sickler, *Geschichte der Wegname und Abführung vorzüglicher Kunstwerke aus den eroberten Ländern in die Länder der Sieger*, Gotha : Carl Wilhelm Ettinger, 1803 ; L. Völkel, *Über die Wegführung der Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom*, Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1798.

²⁸ Paul Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, p. 107-108.

²⁹ Je m'appuie plus ou moins sur les divisions nationales contemporaines. À l'aube de la Révolution française, l'« Allemagne » comprend plus de 1 500 états indépendants. Voici les dates des saisies : Pays-Bas (1794-95) ; Italie (1796-1798 ; 1799-1800 ; 1811-1812) ; Égypte (1798) ; Allemagne (1806-1807) ; Autriche (1809) ; et Espagne (1808-1814).

³⁰ Le monarque a l'appui de ses alliés, qui, ayant peur des forces révolutionnaires, veulent apaiser le public français.

Paris, une exposition de maîtres italiens et de primitifs allemands, flamands et espagnols s'avère être un grand succès auprès de tous les spectateurs, y compris les rois conquérants dont les possessions sont exposées³¹. Frédéric-Guillaume III, le roi de Prusse, félicite Denon qui, à l'automne de 1806, a pris trois semaines pour faire ses sélections dans les palais prussiens³². L'exposition n'est pas une provocation ; son succès témoigne de la légitimité et de la nouveauté du projet muséal national créé par les Français. Les restitutions s'accélèrent après la défaite définitive de Napoléon à Waterloo en 1815³³. Avec la Deuxième Paix de Paris, les forces alliées quittent de nouveau la capitale française mais, cette fois-ci, avec leurs propres « objets nationaux » en main.

Du roi au peuple

La politique de l'objet qui émerge dans le sillage de la Révolution française continue à exercer une influence à travers l'Europe, même après la restauration. Dans les pays monarchistes comme la Prusse, le public supplante le roi et devient le spectateur idéal de la collection, sans le recours à la violence d'une révolution. Après sa visite du Musée royal, Frédéric-Guillaume III revoit les plans d'un musée public à Berlin³⁴. Le projet du musée, qui vise la construction d'un nouveau bâtiment entièrement indépendant des palais, rompt avec la tradition d'exposer les

³¹ Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, p. 132.

³² Wescher, *Kunstraub unter Napoleon*, p. 132-133.

³³ Après la deuxième guerre contre Napoléon, les rois conquérants sont beaucoup moins généreux envers le public français. Malgré l'opposition de Denon, le processus de restitution culmine en novembre 1815. Pour une lamentation sur les pertes, voir Charles Saunier, *Les Conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire. Reprises et abandons des alliés en 1815. Leurs conséquences sur les musées d'Europe*, Paris : H. Laurens, 1902. Les stipulations du congrès de Vienne de 1814-1815 seront discutées ci-dessous.

³⁴ L'idée d'ouvrir un musée public remonte à 1797. Voir « Zur Vorgeschichte der Berliner Museen ; Urkunden von 1786 bis 1807 », mitgeteilt von Friedrich Stock, *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlung*, Beiheft zum 49. Band, II. Teil, 1928, p. 65-174.

collections du roi dans ses résidences de Berlin et de Potsdam³⁵. Dans le musée, ouvert en 1830, le corps du roi est définitivement exclu de l'espace de l'exposition. De plus, le pillage effectué par les troupes françaises — le « Kunstraub » — transforme les collections royales en propriété publique, car les soldats, au nom de la patrie, les libèrent des Français. En 1815, suivant une tradition nouvellement établie par les Français, les Berlinois assistent à l'exposition des œuvres « reconquises » par les troupes patriotiques, comme le signale le catalogue³⁶. Les collections prussiennes, volées au roi, sont restituées au peuple.

Le passage du roi au peuple se laisse lire également dans l'organisation de la collection royale, avant même l'ouverture du musée. En 1826, toutes les armes utilisées dans les guerres contre Napoléon sont retirées du cabinet royal, la « *Kunstkammer* », et livrées à l'arsenal, le « *Zeughaus* », pour une nouvelle collection d'armes historiques³⁷. Ce transfert démontre que le cabinet n'est plus capable d'intégrer tous les objets. Le cabinet, un système de classification qui s'étend interminablement, reflète le pouvoir absolu du roi d'assimiler tous les objets possibles du monde à la maison royale : les tableaux, les animaux, les instruments, les pierres précieuses³⁸. Dans le transfert des armes, la

³⁵ Le cabinet de médailles est décrit dans un guide de voyage pour les curieux, publié en France en 1676. À partir de 1703, il existe un escalier public pour le cabinet royal dans le palais berlinois. La construction de Sanssouci en 1747, sous Frédéric le Grand, ajoute les galeries de tableaux et les jardins de statues aux collections royales, toujours ouvertes au public. Voir Otto Reichl, « *Zur Geschichte der ehemaligen Berliner Kunstkammer* », *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlung* 15, 1930, p. 223-249.

³⁶ Wilhelm von Schadow, *Verzeichnis der Gemälde, welche durch die vaterländischen Truppen wieder erobert wurden*, Berlin : C. Voss, 1815. Le mot « *vaterländischen* » transforme le roi en père sublime du peuple.

³⁷ Leopold von Ledebur, *Geschichte der Königlichen Kunstkammer in Berlin*, Berlin : Druck und Verlag von E. S. Mittler, 1831, p. 41-42.

³⁸ Voir le catalogue de Lorenz Beger, dressé vers la fin du dix-septième siècle. L. Begero, *Thesaurus Brandenburgicus selectus*, Cölln : Typogr. Elect. Brand. 1696, 1698, 1701.

relation du roi à l'objet est éclipsée par le rôle de l'objet dans l'histoire collective nationale. Les armes sont capables de porter leur histoire indépendamment du roi et à l'extérieur de la « Kunstammer ». En 1830, le cabinet royal est presque vidé pour remplir les galeries du nouveau musée public. Les restes, divisés en trois parties dans la « Kammer », reflètent l'incapacité du roi de représenter la collectivité du peuple : une section ethnographique, dédiée aux non allemands ; une section historique, dédiée à la famille royale ; et une section artisanale, qui comprend les objets sacrés et cérémoniaux du culte royal, par exemple, les dagues, les calices et les meubles³⁹.

Une critique décisive

Emmanuel Kant occupe une place importante dans ce processus qui met l'objet d'art au centre d'une collectivité. Il y a une corrélation entre la *Critique de la faculté de juger*, publiée en 1790, et la politique de l'objet actualisée par la Révolution française⁴⁰. Selon l'esthétique kantienne, le sentiment de plaisir qui découle d'un jugement de goût reste désintéressé⁴¹. Le sujet qui ressent du plaisir devant un objet quelconque doit être convaincu que tout autre individu à sa place ressentirait la même chose que lui. Si cette condition n'est pas remplie, la présentation en question n'est pas belle mais agréable. Seul l'objet libéré de toute finalité

³⁹ Voir Leopold von Ledebur, *Geschichte der Königlichen Kunstammer in Berlin*, p. 42.

⁴⁰ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in : *Werke*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Band X, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974 ; Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand par A. Philonenko, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1979.

⁴¹ Kant, « § 2. Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse », *Kritik der Urteilskraft*, p. 116-117 ; « § 2. La satisfaction qui détermine le jugement de goût est désintéressée », *Critique de la faculté de juger*, p. 50-51. Dans le premier chapitre, nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur les arguments de Kant.

particulière — un intérêt personnel ou un usage pratique — mérite le jugement de goût et donc l'étiquette de la beauté. À partir de cette condition, Kant affirme que la capacité de poser des jugements de goût est universellement partagée⁴². En jugeant la beauté, les individus participent automatiquement d'une collectivité qui inclut la nation et l'univers.

Chez Kant, la beauté devient une propriété de la collectivité. Au lieu de désigner des objets communs, comme le font les révolutionnaires, Kant inscrit la communauté du côté du sujet à travers l'universalité du goût. Ainsi le goût, le royaume du collectionneur, n'est plus exclusif. L'individu qui insiste sur la singularité de son plaisir est réduit à la possession d'objets agréables. Mais Kant va plus loin : en libérant la beauté de toute finalité particulière, y compris de l'usage, il introduit une fêlure irréparable dans l'objet entre les éléments décoratifs et les éléments utiles. L'objet du culte royal devient problématique par rapport à l'esthétique kantienne, car l'objet est intégré dans la vie quotidienne du roi. On se rappelle la division du cabinet royal prussien : les objets utilisés par le monarque — les dagues, les calices et les meubles — sont exclus du musée et donc de la catégorie de l'art⁴³. Ce n'est qu'après le milieu du dix-neuvième siècle, avec la fondation d'un musée des métiers artisanaux à Berlin, que les restes du cabinet royal seront exposés dans un espace

⁴² Kant, « § 40. Vom Geschmacke als einer Art von *sensus communis* », *Kritik der Urteilskraft*, p. 227 ; « § 40. Du goût comme d'une sorte de *sensus communis* », *Critique de la faculté de juger*, p. 126-129.

⁴³ Dans son essai de 1902 sur le rôle du cadre dans la réception de l'art, Georg Simmel note la difficulté d'assimiler les meubles à l'art dont l'autonomie est accomplie par le cadre. Comme il l'écrit, « Das Kunstwerk ist etwas für sich, das Möbel etwas für uns », « l'œuvre d'art est quelque chose pour soi ; le meuble, quelque chose pour nous ». Voir Georg Simmel, « Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch », *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Band 7. I, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995, p. 104.

public⁴⁴. Mais seules les parties autonomes — la décoration — s'avèrent à la hauteur du jugement de goût et peuvent être partagées par la collectivité du public.

Un corps superflu

Le problème posé par la collection particulière ne vient jamais des objets mais plutôt du collectionneur. Son corps, comme le corps du roi, interrompt cette médiation entre les objets et une collectivité qui se veut, non plus nationale, mais universelle. Le sens des objets, une fois que ceux-ci sont manipulés par le collectionneur, devient toujours particulier. Cette histoire particulière que le collectionneur apporte à l'objet ne s'intègre pas facilement à l'histoire collective, comme en témoigne le discours de Benjamin sur la bibliomanie. Dans le « frisson » qui accompagne l'acquisition d'un livre, la vie du collectionneur fusionne avec la vie de l'objet.

Tout ce qui est mémoire, réflexion, conscience, devient socle, cadre, reposoir, cachet de sa propriété. Époque, lieu, fabrique, possesseur, et qui signe l'origine de chaque acquisition, se fondent, aux yeux du collectionneur authentique et pour chaque exemplaire de sa bibliothèque, en une magique encyclopédie dont le principe est le destin de son objet⁴⁵.

Quand Benjamin tombe sur son exemplaire de *La Peau de Chagrin* de Balzac, il se met à raconter l'histoire de l'objet et de sa rencontre avec lui. Le livre, paru en 1838 et publié par la maison d'édition Place de la Bourse à Paris, est passé par la librairie Papeterie I. Flanneau et la bibliothèque

⁴⁴ Les objets de la « *Kunstkammer* » sont sélectionnés pour le nouveau « *Gewerbemuseum* » en 1872. Otto Reichl, « *Zur Geschichte der ehemaligen Berliner Kunst-kammer* », p. 226.

⁴⁵ Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque », p. 4.

célèbre de Rümman. Benjamin donne une idée de l'appréciation du livre et commente les gravures, exécutées à partir des dessins de Gavarni. Ces faits, qui relient le livre à plusieurs domaines de l'histoire française, une histoire collective, sont encadrés par le récit tout à fait singulier de la vente aux enchères chez Emil Hirsch en 1915, quand Benjamin acquiert le livre. Ce récit, qui réunit la compulsion, l'argent, la tension et le hasard, ajoute des éléments chaotiques et personnels à la mémoire collective du livre.

Cet enchevêtrement de l'histoire singulière et de l'histoire collective est à la base du premier conflit entre les collections privées et publiques. Pour le collectionneur, l'acquisition permet de rattacher son expérience à une histoire collective dont les traces sont imprimées sur l'objet. Dans la collection publique, c'est le contraire. Les objets, une fois libérés de leurs propriétaires, peuvent médiatiser une histoire collective pour le spectateur. La libération, et non l'acquisition, réunit le particulier et le général. Que perd-on avec le collectionneur ? Une dimension d'histoire et d'expérience. Les objets de la collection publique sont dénués de l'encadrement chaotique de « mémoire, réflexion, conscience » que connaît le collectionneur. Non seulement les expériences du collectionneur sont perdues dans le musée, mais il n'y a aucune possibilité d'y recourir. Aux yeux du collectionneur, la rencontre avec un objet est singulière ; l'acquisition fait naître un récit. Au musée, tout le monde rencontre l'objet de la même manière. Certes, chaque spectateur a une réaction différente devant un objet, mais la rencontre est prescrite par l'espace même du musée. Le mode par lequel la collection publique réunit le particulier et le général rend accessibles les objets au public ; elle fournit

donc une histoire collective. Mais chaque spectateur est privé de la possibilité de rencontrer les objets de façon singulière.

Le deuxième conflit qui marque le rapport entre la collection privée et la collection publique découle également de l'acquisition. Collectionner, ce n'est pas uniquement la manie de posséder des objets mais aussi de les toucher. Pour Benjamin, collectionneur, le sens de la propriété est toujours palpable.

La possession et l'avoir sont liés au toucher et s'opposent dans une certaine mesure à la perception visuelle. Les collectionneurs sont des êtres qui ont l'instinct du toucher. Du reste, la suprématie du visuel qui caractérise le siècle précédent a pris fin récemment, lorsqu'on s'est détourné du naturalisme⁴⁶.

L'opposition entre le regard et le toucher, ainsi que la suprématie du visuel se font sentir au musée où il est généralement interdit de toucher les œuvres d'art. La propriété publique est intimement et définitivement liée au regard dans la politique de l'objet de la Révolution française. Avec l'ouverture du Muséum National, le public français révendique le droit de posséder les objets et le droit de les voir. Les stipulations du congrès de Vienne de 1814-1815, qui suit la restauration des Bourbons, démontrent que le regard est propre au culte du peuple. Dans les actes du congrès, toutes les œuvres d'art exposées dans les collections publiques à Paris sont reconnues comme étant la propriété de la nation française et ne peuvent donc pas être restituées⁴⁷. Tout objet — pillé ou non — vu par le public est

⁴⁶ Walter Benjamin, « H [Le collectionneur] », *Paris, capitale du dix-neuvième siècle. Le Livre des Passages*, publié sous la direction de Rolf Tiedemann, traduit par Jean Lacoste, Paris : Les Éditions du Cerf, 1989, p. 224.

⁴⁷ Avant Waterloo, qui change cette politique au détriment des Français, les forces alliées ont le droit de reprendre uniquement les objets qui sont restés dans les archives du musée national. Pour la Prusse, seulement un tiers des objets volés en 1806 est restitué en 1815, avant la Deuxième Paix de Paris. Sous la direction de Wilhelm von Humboldt, les

à lui. Le regard « désintéressé » du public n'est profane que dans la mesure où il sert à distancier les objets d'art des pratiques du culte royal et du culte religieux, qui, elles, dépendent du toucher. Le collectionneur, en manipulant les objets, rappelle ce culte ancien et s'oppose au mode d'appropriation public.

Le troisième conflit tourne autour d'une rivalité entre les collections particulières et les collections publiques. L'État vise à avoir la collection la plus complète possible, capable de représenter la nation et le monde⁴⁸. Plus important, l'État maintient un monopole d'objets dans trois domaines : le savoir, l'esthétique et l'économie. Dans mon commentaire de la politique de l'objet, j'ai mis l'accent sur les collections d'art dans les musées. Mais il ne faut pas oublier que l'État amasse le savoir dans les bibliothèques et les archives nationales ainsi que l'or dans ses coffres pour garantir la valeur de la monnaie, bien que cette pratique ait été abandonnée au vingtième siècle⁴⁹. Chaque collection est désincarnée et sanctionne une pratique collective qui libère l'objet de tout particulier. Ainsi, le savoir dépend de l'objectivité ; l'esthétique reconnaît l'universalité du goût ; et le marché est libre de toute intervention. Ces pratiques permettent l'interaction de plusieurs individus sur les objets et empêche qu'un seul d'entre eux puisse dominer leur signification. Le

restitutions continuent jusqu'à 1823. Voir Leopold von Ledebur, *Geschichte der Königlichen Kunstkammer in Berlin*, p. 42-43.

⁴⁸ Ainsi les œuvres pillées dans les autres pays jouent un rôle important dans la création du musée national français.

⁴⁹ Prenons le cas des États-Unis, le dernier pays ayant abandonné l'étalon-or. Dans les années trente, ils introduisent un standard qui fixe le prix de l'or par rapport à la monnaie américaine. Même après la conférence de Bretton Woods en 1944, qui prévoit une réforme monétaire internationale, il est encore possible de régler les dettes entre États avec de l'or. Ce n'est qu'en 1972-1973 que les États-Unis dissocient la valeur de la monnaie et celle de l'or ; le prix de l'or peut fluctuer indépendamment de la valeur de la monnaie américaine. Toutefois, les États conservent toujours de l'or dans leurs coffres, l'Allemagne étant un cas exemplaire de la thésaurisation du métal précieux.

collectionneur, avec ses souvenirs et ses mains, rend cette signification singulière et menace ainsi la réalisation d'une collectivité autour de l'objet.

Collectionner, collectionneurs

Cette rivalité est au centre de cette thèse. Afin de créer les collections nationales et universelles, il faut arracher les objets au collectionneur. La littérature est un lieu idéal pour examiner les tensions entre les collections particulières et les collections publiques, car elle met les possessions du collectionneur à la disposition d'une collectivité, celle des lecteurs. Dans les œuvres littéraires, le collectionneur confronte un public qu'il n'a pas personnellement recruté ; son sanctuaire devient le centre des débats collectifs sur les objets. La littérature ne produit pas les « objets nationaux » mais elle ouvre un espace discursif autour de la collection particulière. Celle-ci devient un espace de transition, situé à mi-chemin entre la sphère privée et la sphère publique. Puisque le collectionneur est le médiateur de la rencontre entre les objets et les lecteurs, il est dès lors identifié comme étant un excédent, un obstacle à la destination collective des objets.

Toutes les pratiques « étatiques » de l'objet — la science, l'esthétique et l'économie — précèdent l'émergence de l'État-nation. C'est dans les collections particulières que ces différentes finalités — l'objet en tant que savoir, l'objet en tant que beauté, l'objet en tant que valeur — sont découvertes et développées. Mais le collectionneur se considère comme partie intégrante de ces déterminations. La lecture collective de ses trésors introduit les notions spécifiques du savoir, de l'esthétique et de l'économie qui, elles, excluent le particulier, d'où les tensions dans tous

les portraits littéraires. Dans la politique de l'objet de l'État-nation, ces déterminations deviennent normatives ; si l'État collectionne le savoir, l'art et l'or, c'est pour assurer la domination des pratiques collectives et l'illégitimité des pratiques particulières. Enfin, les œuvres littéraires, qui situent les objets à la fois dans les mains du collectionneur et devant le public, nous permettent de comprendre ce que l'on perd avec le collectionneur. Une fois que les objets sont mis dans l'espace public — à la bibliothèque, au musée ou sur le marché — il est trop tard pour comprendre les différences entre les collections privées et les collections publiques.

Cette thèse retrace l'émergence des pratiques collectives de l'objet dans les portraits littéraires. Chaque chapitre commence par une courte présentation des textes et des problématiques qui seront élaborées ; ensuite, à partir d'une analyse discursive, j'identifie les significations de l'objet qui sont en jeu dans la confrontation entre le collectionneur et ses interlocuteurs ; enfin, je m'interroge sur le genre d'objet qui est construit lors de cette rencontre. Il ne s'agit pas de choisir entre des objets spécifiques, comme les médailles ou les livres, mais de comprendre quels objets sont autorisés par chaque collection. Peuvent-ils bouger ? Sont-ils animés ? Nouveaux ou usagés ? Le sous-titre de la thèse — la collection en histoire, littérature et critique — signale l'adoption de discours multiples dans la présentation des textes. La première partie de chaque chapitre est consacrée aux discours « extra »-littéraires, comme la philosophie et l'histoire de l'art. Je m'attarderai aux études littéraires, y compris à la littérature critique, lors de la discussion des objets autorisés par chaque mise en scène littéraire de la collection.

La première partie de la thèse suit l'émergence des déterminations de l'objet légitimant les trois collections étatiques. Je trace d'abord la construction des discours de la science et de l'esthétique dans les portraits du collectionneur de La Bruyère et de Goethe. Ces déterminations de l'objet seront élaborées par rapport à l'absolutisme ; le collectionneur sera présenté comme un double du roi dont les gestes sont privés de leur qualité universelle et réduits à l'échelle de l'individu. Dans le deuxième chapitre, la détermination économique de l'objet est mise au centre de l'analyse des romans de Balzac et de Dickens. Je tenterai de démontrer comment l'économie devient un discours universel, capable d'encadrer tout objet. Dans la deuxième partie de la thèse, je documente l'impact de l'omniprésence du marché, soit la dépossession du collectionneur. Si tout peut s'acheter, rien ne peut plus vraiment être possédé. Chez Zweig, la disparition du collectionneur rejoint celle du narrateur. L'œuvre de Benjamin sera présentée comme un cas de dépossession particulière à l'Europe. Bien que l'œuvre de Benjamin revienne plus explicitement à la fin de la thèse, ses idées sont présentes dans tous les autres chapitres. Les textes de Benjamin constituent une mémoire active des pertes entraînées par la disparition du collectionneur de l'espace de la collection. Dans cette mesure, ses écrits fournissent l'axe argumentatif qui est à l'origine de cette thèse.

Écrire la collection

Ce projet se définit par rapport aux études contemporaines sur la collection. Commençons avec Krzysztof Pomian, qui situe la collection

entre l'invisible et le visible⁵⁰. À partir d'un survol historique du rôle de l'objet dans plusieurs civilisations, du mobilier funéraire dans la cité ancienne de Çatal Hüyük en Anatolie, jusqu'aux trésors princiers du Moyen Âge, Pomian propose une définition globale de la collection. Tous les regroupements ont quatre caractéristiques en commun : les objets sont mis définitivement hors du circuit des activités économiques ; ils sont soumis à une protection spéciale ; ils sont exposés au regard ; et ils jouent le rôle d'intermédiaires, rendant visibles les mondes invisibles des morts, des dieux, du passé, des pays lointains. Les objets de la collection, protégés de toute forme de détérioration, y compris de l'usage, sont en conséquence enrichis de signification. Pomian leur donne le nom de « sémiophores », à cause de leur similarité avec le langage, et les différencie des simples « choses », les objets utilisés. En s'appuyant sur ces distinctions, il documente l'émergence de nouveaux mondes invisibles dans les collections particulières et publiques en Europe occidentale, de l'apparition des cabinets chez les humanistes de la Renaissance jusqu'à la multiplication des musées nationaux au dix-neuvième siècle. Ceux-ci prennent la relève des églises et célèbrent le nouveau culte dont « la nation se fait en même temps le sujet et l'objet⁵¹ ». Les objets du musée public, venus du passé national, sont tous destinés à un nouveau monde invisible, celui du futur.

Cette thèse, malgré l'accent placé sur les œuvres littéraires, partage certaines observations contenues dans l'étude historique de Pomian, et surtout son insistance sur la différence entre les collections particulières et

⁵⁰ Krzysztof Pomian, « Entre l'invisible et le visible : la collection », *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe - XVIIIe siècle*, 1978 ; Paris : Éditions Gallimard, 1987, p. 15-59.

⁵¹ Krzysztof Pomian, « Entre l'invisible et le visible : la collection », p. 59.

les collections publiques. Cependant, cette distinction se perd, car Pomian utilise la même définition pour décrire toute collection⁵². Sa définition « globale » s'applique plutôt au musée public, puisqu'elle met l'accent sur le regard et exclut le toucher. Dans son commentaire sur les reliques, Pomian reconnaît le rôle du toucher dans la collection religieuse. Selon lui, les reliques « tirent leur vertu sanctifiante d'avoir été en contact avec les saints » ; elles sont « des intermédiaires entre le spectateur qui les regarde ou les touche et l'invisible⁵³ ». Mais le toucher est mis de côté lorsque Pomian s'attarde à la distinction entre les choses utiles et les sémiophores, car l'usage est lié à la détérioration, entre autres, par la manipulation. Les choses utiles sont touchées et les sémiophores sont vus⁵⁴. Puisqu'un objet ne peut pas être en même temps une chose et un sémiophore, l'utilité et la signification sont, selon lui, « mutuellement exclusives⁵⁵ ».

Il est certain qu'il existe une différence entre l'usage des objets sacrés et l'usage des objets profanes, entre le calice et le verre. Mais l'objet sacré devient significatif uniquement quand il est intégré à une cérémonie. Le calice se distingue du verre par le sacrement, entre les mains du prêtre. Les objets de culte qui sont exposés au regard, par exemple dans un musée, meurent en tant que sémiophores, car ils ne peuvent plus être utilisés par les communautés auxquelles ils appartiennent. Pomian conçoit l'usage

⁵² La différence entre les deux formes de la collection se réduit à l'orientation temporelle de l'invisible, c'est-à-dire le futur. Dans son essai sur la culture savante de la curiosité, Pomian décrit comment les curieux entrent en conflit avec la théologie à cause de leur croyance en les « sciences occultes », tournées, elles aussi, vers l'invisible de l'avenir. Voir Pomian, « La culture de la curiosité », *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe - XVIIIe siècle*, p. 72, 77.

⁵³ Pomian, « Entre l'invisible et le visible », p. 33.

⁵⁴ Pomian, « Entre l'invisible et le visible », p. 43-44.

⁵⁵ « Plus un objet est chargé de signification, moins il a d'utilité, et vice versa. » Pomian, « Entre l'invisible et le visible », p. 43.

comme une détérioration et un amortissement, un concept qui apparaît avec l'économie politique⁵⁶. En dépit de ces difficultés, son essai reste important, car il identifie la collection — non pas les objets collectionnés — comme un champ d'étude indépendant qui peut dépasser le domaine de l'histoire de l'art. Le concept de « sémiophores », qui compare les objets au langage, ouvre la collection aux concepts littéraires, comme la narrativité. En fait, Pomian met en place une théorie littéraire de la collection. Mon but n'est pas de « lire » les objets d'une collection quelconque mais d'étudier la collection telle que mise en scène dans les œuvres littéraires. J'emprunte son approche historique, à une échelle réduite, mais je soulignerai les différentes formes de la collection au lieu de travailler à partir d'une seule définition.

Le travail de Susan Pearce a également contribué à la création d'un champ d'études indépendant autour de la collection. Dans un article de 1991, intitulé « Collecting Reconsidered », elle identifie les orientations principales du nouveau domaine des « Collection Studies » : les études pratiques, consacrées aux politiques actuelles des musées publics ; les études historiques ; et les études psychologiques-sociales, qui concernent les motivations personnelles des collectionneurs⁵⁷. Au lieu de faire un survol historique des collections, comme le fait Pomian, Pearce présente une gamme de théories interprétatives développées autour de la collection. Son livre de 1992, *Museums, Objects and Collections*, touche

⁵⁶ Il s'agit du discours de l'utilité, la pierre de touche de l'économie politique propre à l'État-nation. L'utilité est plutôt une manière de doter tout objet d'un pouvoir productif ; l'amortissement est la mesure négative de cette productivité. Mais si toute forme d'usage menait à la détérioration, il n'y aurait pas d'objets dans les musées. L'objet amorti ne disparaît pas ; il ne faut pas confondre la dévaluation économique avec la détérioration physique, deux mesures différentes de l'usage.

⁵⁷ Susan Pearce, « Collecting Reconsidered », in *Museum Languages : Objects and Texts*, edited by Gaynor Kavanagh, Leicester : Leicester University Press, 1991, p. 138.

plusieurs thématiques : le rapport entre la métaphore et la métonymie en sémiotique ; les diverses conceptualisations psychologiques de la relation sujet-objet, comme la pulsion, le jeu, la clôture, la construction de soi ; et la différence entre les collections féminines et masculines⁵⁸. Ayant étudié le « pourquoi » de la collection, Pearce se met à explorer les souvenirs, les fétiches et les systèmes, trois modes de collectionner qu'elle lie aux écrits de Hegel sur l'objet. Cette présentation théorique est augmentée par les données historiques sur Barbie, sur les revues pour les collectionneurs, sur le Victoria and Albert Museum, entre autres. Pearce offre une véritable encyclopédie de la collection. À ses propres études s'ajoutent tous les livres publiés sous sa direction dans les séries « Museum Studies » et « New Research in Museum Studies », entamées à l'université de Leicester⁵⁹.

Ces études exhaustives rendent la collection accessible à tous les domaines des arts libéraux universitaires. Dans les travaux de Pearce, la collection est transformée en objet d'études anthropologiques, philosophiques, littéraires, historiques, psychologiques. Son projet semble suivre une politique double. D'un côté, les universitaires prennent la collection en considération dans leurs disciplines, de l'autre, les individus qui travaillent dans les musées deviennent plus conscients des dimensions théoriques multiples de leurs pratiques. À cet égard, il faut noter que certaines publications dans les séries dirigées par Pearce sont destinées aux professionnels et concernent les thèmes comme les levées

⁵⁸ Susan Pearce, *Museums, Objects and Collections : A Cultural Study*, Leicester : Leicester University Press, 1992.

⁵⁹ Voir *Art in Museums*, edited by Susan Pearce, London : Athlone Press, 1995 ; *Museums and the Appropriation of Culture*, edited by Susan Pearce, London : Athlone Press, 1994 ; *Objects of Knowledge*, edited by Susan Pearce, London : Athlone Press, 1990 ; *Museum Studies in Material Culture*, edited by Susan Pearce, Leicester : Leicester University Press, 1989.

de fonds et la pédagogie dans les institutions muséales⁶⁰. Mon projet est moins vaste et ambitieux. Je cherche à expliquer une politique de l'objet au lieu d'en énoncer une. Je me limite à la collection dans les œuvres littéraires qui témoignent du conflit entre les collections désincarnées de l'État et le collectionneur. L'ensemble des récits littéraires portant sur la figure du collectionneur n'est pas pris en compte dans cette thèse, car je crois qu'une telle collection de récits, bien qu'exhaustive, devient arbitraire et empêche par la suite une réflexion orientée vers le passé. Chez Pearce, les objets se transforment avec le temps, mais les théories de la collection sont partout et pour toujours vraies. J'essaie dans ce projet d'ajouter une conscience historique au geste encyclopédique de la collection.

Cette thèse, qui est fondée sur l'analyse discursive, s'apparente aux études de Jean Baudrillard et de Susan Stewart, qui perçoivent les pratiques du collectionneur en fonction des discours spécifiques, soit, respectivement, la psychanalyse et l'économie⁶¹. Les commentaires de Baudrillard paraissent en 1968 dans *Le système des objets* mais ils restent une référence de base pour les études postérieures sur la collection, comme celles de Stewart et de Pearce⁶². Selon Baudrillard, le collectionneur participe d'un mode tempéré de la perversion sexuelle du fétichisme. Le fétichiste s'attache à l'objet qui représente une partie du

⁶⁰ Voir par exemple *Museum Economics and the Community*, edited by Susan Pearce, London : Althone Press, 1991 ; Eilean Hooper-Greenhill, *Museum and Gallery Education*, Leicester : Leicester University Press, 1991.

⁶¹ Jean Baudrillard, « II. Le système marginal : la collection », *Le système des objets. La consommation des signes*, p. 103-128 ; Susan Stewart, « Objects of Desire. Part II. The Collection, Paradise of Consumption », *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, p. 151-169.

⁶² Susan Pearce, « Collecting : Body and Soul », *Museums, Objects and Collections*, p. 49.

corps ; le collectionneur, à l'objet qui vient d'une série discontenue⁶³. Pour les deux, l'amour de l'objet fragmentaire est une expression de l'amour de soi. Tout collectionneur manque d'humanité, car il remplace la relation humaine par les objets.

Dans son livre *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, une étude sur les rapports entre le récit et le désir, Stewart dévoile le côté destructeur de la collection particulière. À la recherche de vieux objets, le collectionneur est un parasite qui dépend de l'économie productrice et qui efface l'histoire et le travail impliqués dans la production d'objets. Dans la collection, tous les récits de la production sont remplacés par les récits qui décrivent les activités du collectionneur : l'attente, le hasard, l'échange, l'acquisition et l'organisation. Malgré sa dépendance par rapport à l'économie productrice, le collectionneur se pose en créateur unique de la valeur dans une économie auto-suffisante ayant ses propres règles d'échange, de substitution et de répétition. Selon Stewart, l'activité du collectionneur constitue un faux travail, car elle ne transforme pas le monde matériel.

Comme Baudrillard et Stewart, je lis la collection en fonction des discours spécifiques, mais multiples, soit ceux de la science, de l'esthétique, de l'économie ainsi que de la psychanalyse et du marxisme. Cependant, je ne partage pas leurs critiques du collectionneur qui semblent devenir inopérantes une fois que l'on considère la collection particulière par rapport à la collection publique. L'État, qui amasse le savoir, l'art et l'or, est-il un fétichiste ou même un parasite ? Est-ce que le musée public est un mode tempéré de la perversion sexuelle ou une fausse expression du travail ? Leurs condamnations cachent une idée concrète des rapports

⁶³ Baudrillard, « II. Le système marginal : la collection », p. 120-121.

normatifs à l'objet, reconnus dans la sphère publique. L'individu qui amasse les objets risque l'exclusion de la société, ou bien à titre de pervers, ou bien à titre de parasite. Mais lorsque l'État entreprend une collection, voilà que l'activité devient sociale et normale. En marginalisant le collectionneur, Baudrillard et Stewart réaffirment le monopole de l'État sur les artefacts. Au lieu de renverser leurs jugements, je tenterai de voir les pratiques « asociales » du collectionneur comme une critique de la politique de l'objet sanctionnée par l'État. En général, je suis d'accord avec les deux analyses⁶⁴. Mais les résultats soulèvent plusieurs questions. Si l'objet fétiche représente le désir d'avoir autre chose, est-il encore possible de posséder un objet ? Le travail se mesure-t-il uniquement par la transformation physique du monde matériel ?

À ces études individuelles s'ajoute un travail collectif, c'est-à-dire, les collections d'essais sur le phénomène de la collection. Prenons comme exemple *The Cultures of Collecting*, publié en 1994 sous la direction de John Elsner et Roger Cardinal⁶⁵. Les thématiques du livre créent un panorama de la collection : Kurt Schwitters, Charles Willson Peale, les Habsburg, Sir John Sloane, James Cook, Sigmund Freud, Walter Benjamin, les cabinets de la Renaissance et les montres-bracelets Swatch. Le livre inclut également une entrevue avec un collectionneur vivant, Robert Opie, ainsi qu'une traduction anglaise de l'essai de Baudrillard discuté plus haut. La collection se perd dans ce livre, car elle n'est

⁶⁴ À l'exception de Stewart, qui maintient que le collectionneur détruit les récits de la production et du travail dans l'objet. Avec l'histoire de son exemplaire de *La Peau de Chagrin* de Balzac, Benjamin démontre que les récits collectifs et les récits personnels ne sont en aucun cas mutuellement exclusifs dans la collection particulière. Si le collectionneur ignorait l'histoire de l'objet et s'intéressait uniquement à sa rencontre avec lui, en principe, il pourrait collectionner n'importe quel objet, ce qui n'est pas le cas.

⁶⁵ *The Cultures of Collecting*, edited by John Elsner and Roger Cardinal, Cambridge : Harvard University Press, 1994.

qu'omniprésente. Chaque collection est étudiée en termes d'exclusivité — ses règles, ses objets spécifiques, son contexte historique — tandis que le thème de la collection, lui, est inclusif et peut être étudié dans n'importe quelle collection. Il s'agit là d'une image populaire du collectionneur : il suffit d'avoir une série du même objet — ou objet d'étude — pour faire une collection. Mais, un numismate, par exemple, n'accepterait pas n'importe quelle médaille, même d'une qualité exceptionnelle, car la collection n'est pas une question de qualité mais de sélection. Benjamin écrit à propos de la bibliomanie, « Jamais l'acquisition d'un livre ne se borne à être l'affaire d'argent ou de seule compétence⁶⁶ ». Les auteurs de *The Cultures of Collecting* sont tous compétents, mais leurs essais, une fois réunis, deviennent arbitraires. Cette thèse est limitée — par l'histoire, par les propos de Benjamin, par les œuvres littéraires européennes et par le conflit entre l'État et le collectionneur — mais ces limitations reflètent ma croyance selon laquelle la collection n'est jamais arbitraire.

Parmi les travaux collectifs, *Journal of the History of Collections*, un périodique publié sous la direction de Oliver Impey et de Arthur MacGregor, mérite également discussion⁶⁷. Le périodique, qui existe depuis 1989, est né d'un colloque, organisé par Impey et MacGregor en 1983, sur les cabinets de curiosité des seizième et dix-septième siècles⁶⁸. Par ces deux projets, Impey et MacGregor ont contribué à la création des « Collection Studies », comme l'écrit Susan Pearce⁶⁹. Plusieurs articles écrits par des historiens de l'art tournent autour de collections spécifiques.

⁶⁶ Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque », p. 7.

⁶⁷ Le périodique est publié par les Presses Universitaires d'Oxford. Voir *Journal of the History of Collections*, volume 1, nos. 1 & 2, 1989 — volume 8, nos. 1 & 2, 1996.

⁶⁸ Les actes du colloque sont publiés. *The Origin of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, edited by Oliver Impey and Arthur MacGregor, Oxford : Clarendon Press, 1985.

⁶⁹ Susan Pearce, « Collecting Reconsidered », p. 137-138.

Mais l'histoire de la collection ne se réduit pas à une description des objets dans la collection. Les auteurs sont conscients des différentes configurations historiques de la collection. Dans son article, « The Museum : Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy », Paula Findlen considère l'impact de la polarisation des sphères privée et publique sur les diverses formes « ouvertes » de la collection propre à la Renaissance, comme le studio, le théâtre, le microcosme et les archives⁷⁰. Dans un article sur l'iconographie des musées, Marcin Fabianski documente également les formes hétérogènes de la collection et les problèmes posés par la division entre les sciences et les arts⁷¹. Bien que mon projet ne se rattache pas à l'histoire de l'art, il dépend de ce type d'études effectuées par les historiens qui reconnaissent la spécificité historique de la collection particulière. On tend à conceptualiser la dimension historique d'une collection dans les objets, mais en fait, les objets durent, et c'est la collection qui se transforme avec le temps.

Enfin, il faut mentionner les commentaires sur la collection présentés par les littéraires et les historiens de l'art. Dans les études littéraires, les collections tendent à jouer un rôle mineur par rapport à l'élaboration des thématiques explicitement littéraires, surtout dans les monographies. Signalons cependant l'exception que représente l'étude sur Goethe de Hannelore Schlaffer, qui offre un excellent commentaire de « Der Saal der Vergangheit » (la salle du passé), la collection dans *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, par rapport à l'historicisme et à

⁷⁰ Paula Findlen, « The Museum : Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy », *Journal of the History of Collections*, vol. 1, no. 1, 1989, p. 70.

⁷¹ Marcin Fabianski, « Iconography of the Architecture of Ideal Musaea in the Fifteenth to Eighteenth Centuries », *Journal of the History of Collections*, vol. 2 no. 2, 1990, p. 95-134.

l'esthétique⁷². Mais le commentaire n'a que douze pages, et une étude comparative déborde le propos du livre. En dehors de la brièveté des analyses, l'absence de références aux études sur la collection en histoire ou en histoire de l'art fait problème. Par exemple, dans son livre sur *Les Caractères* de La Bruyère, Homayoun Mazaheri explique le comportement des curieux en fonction du fétichisme, tel que défini par Marx ; les curieux ne sont pas de vrais collectionneurs mais des marchands⁷³. Historiquement, les curieux sont des collectionneurs et ne sont pas des marchands ; Mazaheri ignore le rôle de leurs collections dans la culture savante⁷⁴. Un dernier commentaire : certains critiques tendent à confondre la création et la mise en scène littéraire de la collection. À propos de Balzac, Juliette Grange déclare que « la *Comédie Humaine* fait collection » et parle de la collection de Pons⁷⁵. Kevin McLaughlin étudie la collection chez Dickens mais, pour lui, « collectionner » décrit la manière dont l'auteur compose les romans feuilletons⁷⁶. Dans cette thèse, à l'exception du chapitre sur Benjamin, je me limite à la mise en scène littéraire de la collection.

Parmi les études sur la collection écrites par les historiens de l'art, c'est le livre de Christoph Asendorf, *Batterien der Lebenskraft*, qui

⁷² Hannelore Schlaffer, « Der Saal der Vergangenheit », *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980, p. 64-75.

⁷³ Homayoun Mazaheri, « Le Fétichisme de la marchandise », *La Satire démystificatrice de La Bruyère. Essais sur Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, New York : Peter Lang, 1995, p. 78, 81.

⁷⁴ À cet égard, voir Krzysztof Pomian, « La culture de la curiosité », *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe - XVIIIe siècle*, p. 61-80.

⁷⁵ Juliette Grange, « L'inventaire. Le romancier, le collectionneur, l'antiquaire », *Balzac. L'argent, la prose, les anges*, Paris : La Différence, 1990, p. 63, 68.

⁷⁶ Kevin McLaughlin, « Text Collecting. Dickens, from Boz to Pickwick », *Writing in Parts. Imitation and Exchange in Nineteenth-Century Literature*, Stanford : Stanford University Press, 1995, ch. 2.

s'apparente le plus au projet de cette thèse⁷⁷. En dépit de l'interprétation de Pons, le collectionneur occupe une place importante dans cette histoire des objets au dix-neuvième siècle, qui comprend tout un ensemble de débats sur l'électricité, les intérieurs et les machines. Quant au collectionneur, Asendorf réunit les œuvres littéraires qui concernent le collectionneur (La Bruyère, Balzac, Gogol) autour d'une conversation imaginaire entre Nietzsche et Marx sur les objets ; même les « Wunderkammern » — les cabinets des merveilles — sont comparés aux musées publics⁷⁸. Cette discussion, malgré sa brièveté, cristallise l'approche interdisciplinaire adoptée dans ce projet. Ceci dit, Asendorf n'explique pas la distinction entre les collections privées et les collections publiques. Les autres études traitent pour la plupart des objets, qui sont conceptualisés de diverses manières, de l'appréciation au goût, de l'histoire jusqu'aux critiques culturelles⁷⁹. Rares sont les études qui

⁷⁷ Christoph Asendorf, *Batterien der Lebenskraft : zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Giessen : Anabas-Verlag, 1984. J'emploie la traduction anglaise de ce texte, citée ci-dessus (voir note 7).

⁷⁸ Christoph Asendorf, « The Collector and his Treasure : "An Entirely Furtive Relationship" », *Batteries of Life*, p. 48-56. Il faut également mentionner le livre de Werner Muensterburger ; malgré son approche psychologique, il étudie le phénomène de la collection dans plusieurs domaines, y compris l'histoire de l'art et de la littérature. Voir Werner Muensterburger, *Collecting. An Unruly Passion. Psychological Perspectives*, Princeton : Princeton University Press, 1994.

⁷⁹ Voir par exemple, *Die Brandenburgisch-Preussische Kunstkammer. Eine Auswahl aus den alten Beständen*, Berlin : Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1981 ; Niels von Holst, *Creators, Collectors and Connoisseurs. The Anatomy of Taste from Antiquity to the Present Day*, London : Thames and Hudson, 1967 ; Elisabeth Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Wien : Molden Edition, 1980 ; James Clifford, "On Collecting Art and Culture," *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge : Harvard University Press, 1988.

Il existe également toute une littérature consacrée à la passion de collectionner, depuis les guides pratiques jusqu'aux monographies sur les collectionneurs célèbres. Voir Douglas & Elizabeth Rigby, *Lock, Stock and Barrel. The Story of Collecting*, Philadelphia : J. B. Lippincott Co., 1944 ; Katharine M. McClinton, *The Complete Book of Small Antiques Collecting*, New York : Coward-McCamm, 1976 ; Rosamond Wolff Purcell & Stephen Jay Gould, *Finders, Keepers. Eight Collectors*, New York : W. W. Norton, 1992 ; Stephen Bann, *Under the Sign. John Bargrave as Collector, Traveler, and Witness*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1994 ; Gabriel P. Weisberg, De Courcey E. McIntosh &

considèrent le rapport entre les collections particulières et publiques, comme le cabinet des merveilles et le musée. Si les différentes formes de la collection sont réunies, les divisions entre elles sont respectées et chaque forme est analysée séparément⁸⁰. Les portraits littéraires du collectionneur, qui ouvrent un espace discursif autour des objets « privés », permettent de confronter deux formes polarisées de la collection.

D'une certaine manière, cette thèse est une tentative de mettre en rapport les discours traditionnels en histoire de l'art et en études littéraires. Cependant, pour ce faire, il faut renoncer à l'objet d'étude traditionnel propre à chaque domaine, c'est-à-dire l'œuvre d'art et l'œuvre littéraire. Quand on se concentre sur les objets, la collection, elle, tend à disparaître. Pour emprunter la terminologie de Pomian, la collection — les règles qui gouvernent les objets et déterminent le comportement des sujets — reste invisible. Il ne faut pas voir la collection comme un amas d'objets, la définir uniquement en fonction de l'objet. Les portraits littéraires démontrent que la collection est un espace discursif. Quand le collectionneur rencontre le public dans les portraits, pour un moment, les objets disparaissent et la collection devient visible.

Alison McQueen, *Collecting in the Gilded Age. Art Patronage in Pittsburgh, 1890-1910*, Hanover : University Press of New England, 1997.

⁸⁰ Voir par exemple l'étude par Eilean Hooper-Greenhill ; elle examine la collection propre au cabinet, au musée et à l'académie royale. Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London : Routledge, 1992.

CHAPITRE I

Deux portraits incompatibles

L'ouverture du musée justifie la distinction entre la collection publique et la collection particulière. D'une certaine manière, le musée public fait naître la figure du « collectionneur privé » et l'attention qui tourne autour de lui. Est-il un ami des arts qui partagera ses trésors ? Ou les gardera-t-il égoïstement pour son seul plaisir ? Mais le collectionneur se fait connaître avant la fondation des premiers musées en Europe, avant l'émergence de « collectionneurs privés ». L'absence de musées publics lui donne un pouvoir énorme. Avant les institutions publiques — les musées, les bibliothèques, les universités —, il était difficile de trouver les objets et même de savoir qu'ils existaient. On parle d'une époque qui se situe avant la production de masse des objets, avant les techniques de reproduction photographique. Voir, lire et savoir dépendaient de la propriété. Celui qui possédait l'œuvre d'art, le livre ou bien, par exemple, le spécimen d'un insecte donnait le sens de ces objets et leur conférait leur valeur¹.

¹ Dans son étude sur l'histoire de la culture scientifique en Italie, Paula Findlen démontre le lien entre la possession et l'invention. Les collectionneurs étaient considérés comme les inventeurs pendant la Renaissance. Comme elle le dit, « The invention of knowledge included both the process of discovery and the notion of intellectual property that possessing objects denoted. » Voir Paula Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley : University of California Press, 1994, p. 298. On perçoit les traces de cette tradition dans la pratique qui consiste à nommer une œuvre d'art après celui qui l'a découverte ou qui l'a collectionnée, par exemple le sarcophage Fugger, découvert par Hans Fugger. Pour une liste d'œuvres connues par le nom de leurs collectionneurs, voir Niels von Holst, *Creators, Collectors & Connoisseurs. The Anatomy of Artistic Taste from Antiquity to the Present Day*, London : Thames & Hudson, 1967, ch. 1.

Si la possession est incontestable, la signification qu'acquiert un objet peut se discuter. Comme les deux portraits littéraires que nous avons choisis le démontreront, les collectionneurs donnaient vie à leurs possessions en les partageant avec les autres. Leurs interlocuteurs partageaient souvent leur passion pour le même objet, mais ils avaient des motivations différentes. Il ne s'agit pas, par exemple, d'une simple différence d'opinion sur la beauté d'un dessin, mais plutôt d'une discussion sur les définitions et les pratiques propres aux objets de la collection. La collection est-elle destinée à l'étude ou au plaisir ? Comment faut-il manier les objets ? Que fait-on avec eux ? Des communautés très hétérogènes se constituaient autour des objets avant le dix-neuvième siècle en Europe, c'est-à-dire, avant l'essor des collections publiques. C'est parmi elles que les définitions et les pratiques de l'objet propres aux institutions publiques vont se discuter et prendre forme.

Selon Walter Benjamin, c'est Jean de La Bruyère qui introduit la figure du collectionneur dans la littérature sans que ce soit vraiment à l'avantage de ce dernier². Ce portrait littéraire paraît vers la fin du dix-septième siècle dans *Les caractères, ou les Mœurs de ce siècle*³. L'œuvre, qui appartient au classicisme français, s'inspire des caractères de Théophraste et commence par une traduction, faite par La Bruyère, du texte grec. Avec une perspicacité indubitable, La Bruyère offre une description à la fois globale et très détaillée de la France du dix-septième

² « Avec Marolles — modèle de Démocède —, le collectionneur, conduit par La Bruyère, s'est introduit dans la littérature (et tout de suite de manière peu avantageuse pour lui). » Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, *Macula* 3/4, 1978, p. 55. Pour la version allemande du passage, voir Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker », in *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Band II. 2, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1977, p. 502.

³ Jean de La Bruyère, *Les caractères de Théophraste traduits du grec avec Les caractères, ou les Mœurs de ce siècle*, Paris : Garnier, 1962.

siècle, sous le règne du Roi-Soleil, Louis XIV. L'œuvre est un mélange de réflexions, de maximes et de portraits et se divise en seize parties qui touchent à diverses thématiques de cette société : du mérite personnel, des femmes, de la cour, du cœur, pour ne citer que quelques sujets. Le collectionneur appartient à la section intitulée « De la mode » et il n'est pas encore identifié comme un « collectionneur » mais comme un « curieux »⁴. Sa passion l'incite à établir une collection, car le curieux est toujours curieux d'un objet spécifique. La Bruyère présente une esquisse du curieux des tulipes, des pruniers, des médailles, des estampes, des livres, des bâtiments, des oiseaux et des papillons.

Bien que Benjamin n'identifie pas les défauts illustrés dans ce premier portrait littéraire du collectionneur, il est évident que le curieux, tel que décrit par La Bruyère, devient prisonnier de sa passion. Au lieu de posséder ses objets, il est possédé par eux. Ainsi, celui qui collectionne des livres ne les lit pas ; le bourgeois qui aime les bâtiments construit un hôtel inhabitable ; la maison du curieux d'oiseaux ressemble à une volière. La curiosité rend les individus insulaires et le meilleur exemple en est le fleuriste qui passe ses journées devant « la Solitaire », sa tulipe préférée. Le curieux aime un objet à l'exclusion des autres et n'arrive pas à le placer au sein d'une vision plus large du monde. Puisque l'intensité de cette passion ne dépasse pas le plaisir de la propriété, les recherches nourries par la curiosité mènent à un savoir superficiel, inutile et stérile. Parmi les curieux, les uns savent beaucoup sans savoir bien ; les autres passent leur vie à étudier des choses obscures. Pire, le curieux est aussi vain que ses

⁴ La Bruyère, « De la mode », *Les caractères*, p. 393-398. Étant donné la brièveté du passage sur les curieux, on note le numéro de page uniquement pour les citations tirées du texte. Ces références paraissent entre parenthèses, après le nom de l'auteur, dans le corps du chapitre.

études. Certains ne peuvent pas offrir à leurs filles une dote parce qu'ils refusent de se défaire de leur cabinet de bustes. Un curieux de papillons fait souffrir toute sa famille, car sa chenille est morte avant de se métamorphoser. Il n'est pas surprenant que le portrait du curieux ne figure pas dans la section dédiée aux ouvrages de l'esprit. Son savoir « tarabiscoté » le condamne au monde fugace et capricieux de la mode.

Benjamin ne cite pas l'œuvre de Johann Wolfgang von Goethe dans son survol des descriptions du collectionneur dans la littérature⁵. Mais cet auteur, qui participe au classicisme et au romantisme allemands, fournit le deuxième portrait littéraire du collectionneur pour cette étude. La collection joue un rôle important chez Goethe, notamment dans *Les affinités électives* et *Les années de voyage de Wilhelm Meister*⁶. Cependant, la nouvelle épistolaire *Der Sammler und die Seinigen*, ou *Le collectionneur et les siens*, offre une description plus claire et concise de cette figure qui est placée au centre des débats sur les objets dans sa collection⁷. La nouvelle fut publiée en 1799 dans les pages de *Propyläen*,

⁵ Selon Benjamin, « [r]omantiques sont les figures du voyageur, du flâneur, du virtuose. Celle du collectionneur ne fait pas partie du lot ». Il cite les œuvres de Hoffmann, de De Quincey et de Nerval; l'exception est le portrait du cousin Pons par Balzac. Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », p. 49. Voir également « Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker », p. 490.

⁶ Voir Goethe, *Les Affinités électives*, traduction de Pierre du Colombier, et *Wilhelm Meister. II. Les années de voyage ou les renonçants*, traduction de Blaise Briod, in Goethe, *Romans*, Paris : Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1954. Dans *Les Affinités électives*, l'architecte et le voyageur anglais sont collectionneurs et Odile se réfère aux cabinets d'histoire naturelle dans son journal intime. Goethe, *Les Affinités électives*, p. 310. La société dans *Les années de voyages de Wilhelm Meister* est gérée par un collectionneur et elle se réunit autour d'une collection de portraits historiques.

⁷ Johann Wolfgang von Goethe, « Der Sammler und die Seinigen », *Propyläen. Eine periodische Schrift*, hrsg. v. Goethe, Zweyten Bandes, Zweytes Stück, Tübingen, in der J.G. Cotta'schen Buchhandlung : 1799, p. 26-122. Toutes les citations sont tirées de cette édition et certaines références paraissent entre parenthèses, après le nom de l'auteur, dans le corps du texte. La collection dans l'œuvre de Goethe mérite une étude spécifique. Nous avons choisi *Der Sammler und die Seinigen*, une œuvre secondaire, car elle met le collectionneur au centre d'un débat sur les différents discours sur l'objet. À cause de la complexité des romans, la collection a tendance à prendre une position secondaire dans les études critiques. Par exemple, Hannelore Schlaffer l'analyse en fonction d'une dualité entre l'art et l'économie.

les propylées, une revue fondée en 1798 et dirigée par Goethe, Friedrich Schiller et l'historien d'art Heinrich Meyer⁸. Schiller a influencé la forme de la nouvelle sur le collectionneur mais c'est Goethe qui l'a écrite⁹. Médecin, le collectionneur vit avec ses deux nièces et écrit des lettres au rédacteur de *Propyläen* (Goethe lui-même). C'est un ami du rédacteur, mais il reste anonyme pour le lecteur. Dans ses lettres — il y en a huit —, on apprend l'histoire de son cabinet de curiosités et celle des visiteurs, parmi lesquels un philosophe et un étranger, qui font tous une inspection de la collection.

Dans la sixième lettre, le collectionneur raconte l'histoire de la visite de l'étranger. Il s'agit d'un « Kenner », un savant de renom dans le monde des arts. Le collectionneur lui montre les œuvres de sa collection et, tout de suite, il est impressionné par les connaissances de cet homme, surtout dans le domaine de l'histoire. Quand le savant déclare sa haine pour les œuvres maniéristes, le collectionneur est sur la défensive, car le jugement porté par le savant touche à ses œuvres préférées. La discussion qui s'ensuit tourne autour de la définition de la beauté. Le savant soutient que la beauté est uniquement une fonction de la présence des éléments « caractéristiques » dans une œuvre¹⁰. Le collectionneur croit que le

Voir Schlaffer, « Der Saal der Vergangenheit », *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980, p. 64-75.

⁸ La revue n'a pas eu de succès (il n'existe que six numéros), mais elle reste un document fondateur du classicisme de Weimar, ou « Weimarer Klassik », qui couvre la période de 1798 à 1806. Karl Richter, « Einführung », in Goethe, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Victor Lange, Hans J. Becker et alii, Münchner Ausgabe, Band 6.2 Weimarer Klassik 1798-1806, München : Carl Hanser Verlag, 1988, p. 934. Dans les pages de *Propyläen*, Goethe établit sa position dans les débats en histoire de l'art, surtout autour de l'interprétation de la sculpture Laocoon.

⁹ Herbert von Einem et Hans Joachim Schrimpf, « Anmerkungen. Der Sammler und die Seinigen », in Goethe, *Werke*, hrsg. v. Erich Trunz, Hamburger Ausgabe, Band 12 Kunst und Literatur, München : Verlag C. H. Beck, 1981, p. 603.

¹⁰ La définition du terme « caractéristique » sera présentée ci-dessous.

« caractéristique » n'est que le fondement de la beauté et qu'il ne doit pas être confondu avec la beauté elle-même. Pour lui, la beauté est le but ultime de l'art et elle produit le sentiment de la grâce¹¹. Le fait que le collectionneur ne puisse pas définir la beauté, ni le sentiment qu'elle produit, renforce la position du savant qui soutient que l'art doit viser le caractéristique. De plus, il affirme qu'il ne croit pas à l'existence des choses qu'il ne peut pas définir, comme le sentiment. Dans la septième lettre, le philosophe prend la relève du collectionneur et cherche en vain à convaincre le savant de l'existence des fins indéfinissables de l'art. Le savant, qui avait cru que la discussion était une plaisanterie, quitte le salon, déçu par ses interlocuteurs.

Les deux portraits du collectionneur — celui de La Bruyère et celui de Goethe — sont incompatibles à plusieurs points de vues. Un siècle les sépare et ce qui les éloigne encore l'un de l'autre, ce sont les problématiques propres aux littératures française et allemande. Cependant, dans leurs descriptions du collectionneur avec un interlocuteur, une opposition ressort parmi les autres. Dans le portrait de La Bruyère, le curieux est un faux savant, car il est uniquement occupé à assouvir sa passion. La Bruyère ironise afin de tourner le curieux en ridicule dont le meilleur exemple est le curieux des pruniers. Ce curieux n'écoute pas son interlocuteur quand celui-ci parle d'autres récoltes, d'autres fruits ou même d'autres pruniers. Il n'aime que les prunes qu'il possède dans son jardin et c'est en mangeant une de ses prunes rares qu'il devient un homme divin, louable et admiré, un homme « dont il sera parlé dans plusieurs siècles », à en croire La Bruyère (La Bruyère, p. 394).

¹¹ « ... das höchste Ziel der Kunst ist Schönheit und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmuth. » [... le but le plus haut de l'art est la beauté et son effet ultime, le sentiment de la grâce.] Goethe, « Der Sammler und die Seinigen », p. 73.

Dans le portrait de Goethe, on retrouve encore une fois un collectionneur motivé par la passion. Il défend ses œuvres maniéristes, car il les aime. Mais, cette fois-ci, il n'est pas tourné en ridicule. C'est le savant — un « Kenner » de renom dans le monde des arts — qui ne peut pas dépasser sa définition étroite de l'art. Il refuse obstinément d'écouter les autres discours sur la beauté et se moque de ses interlocuteurs. En exagérant l'intolérance du savant, Goethe se moque de lui. Chez La Bruyère, le curieux est aveuglé par son amour pour ses possessions. Chez Goethe, c'est le savoir qui rend les individus aveugles et insulaires.

Comment la passion du collectionneur, tournée en ridicule par La Bruyère, devient-elle légitime chez Goethe ? Pourquoi le discours savant est-il dévalué ? Chaque portrait participe à la légitimation d'un discours sur l'objet : le discours de la science et celui de l'esthétique. Quand La Bruyère dévalue les activités du curieux, il se réfère explicitement à la science. Les curieux « aiment mieux savoir beaucoup que de savoir bien, et être faibles et superficiels dans diverses sciences que d'être sûrs et profonds dans une seule » ; ils « ont la clef des sciences, où ils n'entrent jamais » (La Bruyère, p. 396). Dans le portrait de Goethe, le savant s'oppose au collectionneur et au philosophe, car ceux-ci croient à leurs sentiments. Tandis que le philosophe maintient que le sentiment réunit les effets et les lois de tous les arts, le savant identifie cette manière de penser avec « l'art des nouveaux maîtres philosophes » qui, eux, modèlent le monde d'après les idées au lieu de soumettre leurs idées aux choses (Goethe, p. 79)¹². C'est une référence à la pensée idéaliste de Kant, surtout à la

¹² « Ja ! ja ! es ist die Art der neuen Herren Philosophen, alle Dinge auf ihren eignen Grund und Boden zu spielen, und bequemer ist es freylich, die Welt nach der Idee zu modeln, als seine Vorstellungen den Dingen zu unterwerfen. » [Oui ! oui ! c'est l'art des nouveaux maîtres philosophes, de placer toute chose sur leur propre terrain et il est

troisième critique, la *Critique de la faculté de juger*, dans laquelle Kant délimite le champ de l'esthétique à partir du sentiment, non pas à partir des propriétés de l'objet¹³. Pour La Bruyère, la passion du collectionneur n'a aucune place dans la science. Mais, selon Goethe, elle est légitime dans le registre de l'esthétique.

Ensemble, les deux portraits démontrent l'incompatibilité de la science et de l'esthétique. La différence entre les deux discours est accentuée par les éléments parodiques dans chaque texte. Dans la mesure où La Bruyère et Goethe créent une distinction insurmontable entre le savoir et le sentiment, ils introduisent une rupture irréconciliable dans la relation entre le sujet et l'objet. L'insularité du curieux et l'intolérance du savant fournissent la preuve que le sentiment et le savoir ne peuvent coexister harmonieusement en un seul individu. La personne qui arrive à les réunir est tout à fait illégitime et risque le ridicule, voire l'exclusion. Plus le savant ressent, plus il s'éloigne de la vraie science. Plus l'esthète cherche à connaître ses sentiments ou à définir la beauté, plus il s'éloigne de l'esthétique.

L'incompatibilité de la science et de l'esthétique démontrent qu'elles constituent deux pratiques spécifiques de l'objet. Un discours ne peut inclure l'autre. Cependant, dans les portraits, chaque auteur semble annoncer un discours général, voire universel, sur l'objet. Pour La Bruyère, la vision de la science dépasse largement celle qui est offerte par

sûrement plus facile de façonner le monde selon une idée que de soumettre ses représentations aux choses.] Goethe, « Der Sammler und die Seinigen », p. 79.

¹³ Einem et Schrimpf, « Anmerkungen. Der Sammler und die Seinigen », p. 605. Voir Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in *Werke*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Band X, Wiesbaden : Insel Verlag, 1957 ; Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974 ; Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand par A. Philonenko, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1979. La troisième critique fut publiée en 1790, dix ans avant la publication de *Der Sammler und die Seinigen* ; elle reste une œuvre marquante pour les auteurs des mouvements classique et romantique dans la littérature allemande.

la curiosité. Chez Goethe, le philosophe déclare que le sentiment peut englober les effets et les lois de tous les arts, un fait qui reste hors de la portée de la science. Il y a un processus de (dé)légitimation du sentiment et du savoir dans chaque texte. La Bruyère doit dévaloriser les prétentions universelles des curieux afin d'établir l'universalité de la science. Presque cent ans plus tard, Goethe se trouve devant l'édifice de la science qu'il déstabilise afin de créer une place pour l'esthétique. Dans l'analyse des deux portraits, on tentera de voir comment la curiosité et la science sont transformées par chaque auteur en discours particuliers. Avec La Bruyère, on reprendra la définition de la curiosité ; il faut lire sa critique en fonction du rôle des curieux dans la production du savoir. Avec Goethe, on examinera encore une fois les liens entre son texte et l'esthétique kantienne. Enfin, on étudiera les deux portraits par rapport à une critique du système monarchique. Les textes précèdent l'établissement de l'État-nation en France (pour La Bruyère) et en Allemagne (pour Goethe) mais ils introduisent deux discours sur l'objet — et deux formes de la collection — qui survivent à la monarchie et jouent un rôle important dans l'État. Il faut comprendre pourquoi la science et l'esthétique deviennent, à des moments différents de l'histoire, des moyens adéquats pour s'opposer au régime monarchique.

La Bruyère

Rechercher l'histoire du mot « curieux », c'est remonter dans l'histoire de la science. Dans son étude sur la curiosité, Krzysztof Pomian déclare qu'elle est constitutive de la culture savante des seizième et dix-septième

siècles¹⁴. Selon Pomian, le dictionnaire de Furetière, publié peu après *Les Caractères* en 1690, montre le rôle important des curieux dans la production du savoir¹⁵. « Curieux » est un substantif et un adjectif qui définit « Celuy qui veut tout sçavoir, et tout apprendre ». Le mot peut avoir des connotations négatives. Furetière cite l'exemple de l'indiscret qui est « curieux de sçavoir les secrets d'autruy » et il conseille de ne pas être « curieux d'apprendre les affaires des Princes, quand ils les cachent ». Mais, en général, le désir de tout savoir et de tout apprendre est un désir louable. Le mot curieux « se dit en bonne part de celuy qui a désir d'apprendre, de voir les bonnes choses, les merveilles de l'art et de la nature » ; il « se dit aussi de celuy qui a ramassé les choses les plus rares, les plus belles et les plus extraordinaires qu'il a pu trouver tant dans les arts que dans la nature » ; et il « se dit encore de la chose rare qui a été ramassée ou remarquée par l'homme curieux ».

Selon Pomian, la curiosité réunit le désir et la totalité, le désir du curieux et la totalité du monde¹⁶. C'est un moyen pour le particulier de rejoindre l'universel. Si on suit la définition de Furetière, le mot curieux englobe toutes les activités du savant. D'abord, le mot se limite à l'individu ; c'est un simple désir de savoir et d'apprendre. Puis, il décrit une position par rapport au monde ; c'est un désir d'apprendre et de voir les objets de l'art et de la nature. Ensuite, le mot décrit l'acte de collectionner ; c'est un désir de ramasser les objets de l'art et de la nature. Enfin, il désigne les objets collectionnés qui portent les traces du désir du

¹⁴ Krzysztof Pomian, « La culture de la curiosité », *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe - XVIIe siècle*, Paris : Gallimard, 1987, p. 77.

¹⁵ Antoine Furetière, *Le Dictionnaire universel*, La Haye & Rotterdam : Arnout & Renier Leers, 1690 ; Paris : SNL/Le Robert, 1978. Toutes les définitions citées dans le texte sont tirées du dictionnaire de Furetière. La réimpression par SNL/Le Robert n'a pas de pagination.

¹⁶ Pomian, « La culture de la curiosité », p. 74.

curieux ; ils ont été ramassés ou remarqués par lui. La définition de Furetière réunit l'apprentissage, la recherche et la collection en un seul individu. Puisque Furetière se réfère tant à la nature qu'à l'art, il place l'individu devant la totalité du monde matériel : les produits de la nature tout comme ceux des êtres humains.

Les prétentions universelles des curieux se dévoilent mieux dans leur rapport à l'objet. Ce qui est remarquable dans cette définition, c'est qu'un objet ne peut pas être curieux en soi. « Curieux » se dit de la chose rare qui a été ramassée ou simplement remarquée par le curieux. Autrement dit, un objet devient curieux uniquement quand l'homme curieux le prend dans ses mains ou le regarde. Le curieux peut reproduire un monde qui reflète son propre désir. En principe, le curieux s'intéresse aux « bonnes choses », aux « merveilles de l'art et de la nature », aux livres « bons » et « rares » ; aux « belles expériences » et aux « belles découvertes » ; ou, encore, aux « choses les plus rares, les plus belles et les plus extraordinaires ». Mais ces choses bonnes, belles et rares doivent attendre le toucher et le regard du curieux pour devenir « curieuses ».

Il est difficile de croire que la définition de Furetière date de la même époque que le portrait du curieux donné par La Bruyère dans *Les Caractères*. Il faut noter que la première édition des *Caractères* fut publiée en 1688, soit deux ans avant le dictionnaire de Furetière. Cependant, le portrait du curieux fut ajouté à la sixième édition augmentée des *Caractères*, publiée en 1691, donc un an après le *Dictionnaire universel*. Citons la description complète que La Bruyère offre du curieux.

La curiosité n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et ce que les autres n'ont point. Ce n'est pas un attachement à ce qui est parfait, mais à ce qui est couru, à ce qui est à la mode. Ce n'est pas

un amusement, mais une passion, et souvent si violente, qu'elle ne cède à l'amour et à l'ambition que par la petitesse de son objet. Ce n'est pas une passion qu'on a généralement pour les choses rares et qui ont cours, mais qu'on a seulement pour une certaine chose, qui est rare, et pourtant à la mode. (La Bruyère, p. 393)

Contrairement à Furetière, La Bruyère exclut les choses bonnes et belles du désir du curieux. Les deux passages ne concordent que sur la rareté. De plus, le curieux n'est pas motivé par le désir de savoir et d'apprendre ; ses choix sont déterminés par la mode, donc dictés par les autres. Selon Pomian, pour La Bruyère, « la curiosité n'a rien à voir avec la connaissance et surtout avec une connaissance de la totalité¹⁷ ». Le curieux de fleurs ne voit pas au-delà de l'oignon de sa tulipe. Son but n'est pas la connaissance d'une chose mais plutôt la reconnaissance de l'autre et c'est ainsi qu'il devient praticien d'une science vaine. Sa pensée est inutile puisqu'elle est égocentrique.

La Bruyère n'est pas le seul à critiquer les curieux. Montaigne croit que « la curiosité est vicieuse partout » et, selon Pascal, « la curiosité n'est que la vanité »¹⁸. Cependant, la critique de La Bruyère est certainement la plus acerbe. Comme on l'a mentionné ci-dessus, La Bruyère exclut les curieux de la science. Sa critique va encore plus loin. Les curieux sont « les dupes de leur curiosité et ne peuvent au plus, par de longs et pénibles efforts, que se tirer d'une ignorance crasse » ; ils « lisent toutes les histoires

¹⁷ Pomian, « La culture de la curiosité », p. 77.

¹⁸ Michel de Montaigne, *Essais*, I, XI, Paris : Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1953, p. 61 ; Blaise Pascal, *Pensées*, n. 152, in *Œuvres*, publiées sous la direction de L. Brunschvicg, tome XIII, Paris : G.E.F., 1925, p. 76. Ces citations sont tirées de Pomian, « La culture de la curiosité », p. 316 notes 28, 29. Au début de son étude historique des cabinets du dix-septième siècle, Antoine Schnapper cite plusieurs exemples de « la condamnation morale » de la curiosité. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris : Flammarion, 1994, p. 7-11.

et ignorent l'histoire » ; ils « parcourent tous les livres, et ne profitent d'aucun » ; « c'est en eux une stérilité de faits et de principes qui ne peut être plus grande » ; et, encore, « leur mémoire est accablée, pendant que leur esprit demeure vide » (La Bruyère, p. 396-97). Ces commentaires ne sont pas sans effet. Ils influencent notamment le dictionnaire publié par l'Académie française en 1694, quatre ans après la parution du dictionnaire de Furetière et trois ans après la parution de l'esquisse des curieux par La Bruyère. Dans son article, Pomian démontre comment l'Académie française — à laquelle La Bruyère fut élu en 1693 — change certaines définitions, par rapport à celles de Furetière, afin de distinguer leurs activités savantes des recherches vaines des curieux décrits par La Bruyère¹⁹.

Au lieu de comparer les dictionnaires de Furetière et de l'Académie française — comme le fait Pomian —, j'examinerai de plus près les descriptions du curieux fournies par Furetière et La Bruyère. Étudier leurs différences, c'est comprendre comment La Bruyère transforme la curiosité en discours particulier qui n'a rien à voir avec la connaissance de la totalité. Commençons avec sa configuration de l'objet. Comme on l'a dit plus haut, La Bruyère exclut les choses bonnes et belles — et parfaites — de la curiosité et réduit le regard du curieux aux choses rares. Le curieux d'estampes en offre la meilleure justification. Ce dernier possède une estampe qui n'est « ni noire, ni nette, ni dessinée, et d'ailleurs moins propre à être gardée dans un cabinet qu'à tapisser », selon son interlocuteur (La Bruyère, p. 395). Il présente une autre estampe qui est « mal gravée, plus mal dessinée », « mais il assure qu'elle est d'un Italien

¹⁹ Pomian, « La culture de la curiosité », p. 71, 77. Pomian compare les définitions dans le dictionnaire de Furetière (1690) et dans celui de l'Académie (1694) pour les mots suivants : amateur, curieux et curiosité.

qui a travaillé peu, qu'elle n'a presque pas été tirée, que c'est la seule qui soit en France de ce dessin, qu'il l'a achetée très cher, et qu'il ne la changerait pas pour ce qu'il a de meilleur » (La Bruyère, p. 395). L'estampe est d'une qualité douteuse mais, puisqu'elle est rare, singulière et chère, elle trouve une place dans le cabinet du curieux. Avec sa description, La Bruyère démontre que les curieux, au nom de la rareté, valorisent des objets qui sont laids et imparfaits. Le curieux d'estampes est tellement aveuglé par la rareté de sa possession qu'il refuse de la changer, même pour une meilleure estampe.

Critiqué par La Bruyère, le curieux d'estampes trouve toute sa légitimation dans la définition de Furetière. Dans sa description des objets qui attirent les curieux, Furetière se réfère aux choses « bonnes », « belles », « singulières », « extraordinaires » et « rares ». Il ne parle jamais de la perfection. Sa définition suit ainsi la conceptualisation des cabinets avant la révolution scientifique. Dans son survol du cabinet de curiosités de Pierre Borel, Pomian explique que la nature est conçue comme « un principe de variabilité et de diversité illimitées » et que la puissance de la nature « se dévoile mieux dans ce qui est exceptionnel, singulier, voire unique²⁰ ». La puissance de la nature doit être étudiée dans sa totalité. Pour le curieux, il est plus important de posséder la chose exceptionnelle que la chose parfaite. La chose parfaite peut être commune. De plus, l'exception ne peut pas être exclue parce qu'il n'y a pas d'extérieur dans la curiosité ; le curieux se situe devant la totalité des objets du monde. L'exception forme plutôt la limite absolue de cette totalité. La possession de la limite est la maîtrise du tout, y compris les choses parfaites et communes. En possédant les choses exceptionnelles de la nature — les

²⁰ Pomian, « La culture de la curiosité », p. 63.

défauts, les déformations et les anomalies —, on connaît toute sa force, toute sa capacité et, comme Pomian le dit, toute sa puissance.

Le pauvre curieux d'estampes tourné en ridicule par La Bruyère participe pleinement de cette configuration. Son estampe d'Italie, bien qu'elle soit « mal gravée, plus mal dessinée », est un choix légitime pour un objet « curieux », car elle est singulière et rare, peut-être même extraordinaire. Il a raison de ne pas vouloir l'échanger pour une estampe d'une meilleure qualité. Ce curieux ne collectionne pas les choses de la nature. Cependant, sa recherche pour les raretés dans le monde des estampes est une tentative, en harmonie avec la curiosité, de connaître le tout. C'est l'estampe rare — non pas l'estampe parfaite — qui dévoile la gamme de la production d'estampes et qui témoigne de l'ampleur, de la variété et de la complexité de cet art. Ainsi, à la fin du passage, La Bruyère décrit le curieux en train de faire le deuil d'une estampe de Callot qu'il cherche futilement depuis vingt ans. L'estampe est une œuvre secondaire de Callot, ce que La Bruyère souligne, mais, ce qui est plus important pour le désir total de la curiosité, elle complétera la collection du curieux d'estampes.

La Bruyère et Furetière sont d'accords sur les objets rares. Mais ils ont des visions différentes de la rareté. Pour Furetière, la rareté est une caractéristique de l'objet ; l'objet rare peut devenir curieux. La Bruyère voit la rareté plutôt par rapport à la propriété. Le curieux cherche « une certaine chose, qui est rare, et pourtant à la mode » (La Bruyère, p. 393). Il veut posséder ce que les autres aimeraient posséder. Dans son choix d'objets, il ne réunit pas le désir et la totalité mais plutôt le goût et l'exclusivité. C'est ainsi que La Bruyère fait de la curiosité un discours particulier. La rareté n'exprime plus la puissance de la nature ou toute la

gamme des estampes, pour reprendre les exemples cités plus haut. La rareté est uniquement la preuve que quelqu'un — un particulier — possède un objet que les autres ne possèdent pas. La Bruyère arrache l'objet du monde matériel et le met dans les mains d'un sujet ; il prive la chose rare de son pouvoir de parler de la totalité à laquelle elle appartient. Encadrée par une notion d'exclusivité, elle devient un objet muet. La possession ne représente plus une maîtrise de la totalité mais le pouvoir d'un individu sur les autres.

Quand La Bruyère sépare la rareté des choses bonnes, belles et parfaites, il distingue la curiosité de la science — le standard par lequel il juge les curieux. L'idée est que le curieux s'occupe de la rareté et le vrai scientifique s'occupe du bon, de la beauté et de la perfection. Puisque La Bruyère classe les curieux dans la catégorie de la mode, la rareté devient une chose singulière dans le temps. Autrement dit, les objets préférés par les curieux sont éphémères. Les choses bonnes, belles et parfaites, elles, sont éternelles. La preuve ultime qu'elles sont éternelles est le fait qu'elles se répètent. La Bruyère renverse encore une fois les valeurs propres à la curiosité. Dans la définition de Furetière, la rareté exprime la totalité. Chez La Bruyère, la rareté n'est plus exceptionnelle dans le sens d'extraordinaire ; elle est simplement une exception qui n'a aucune valeur, surtout pour la science, car elle ne se répète pas. C'est pourquoi La Bruyère souligne la petitesse des objets des curieux — le curieux de tulipes se met devant la « Solitaire » et le curieux d'estampes cherche une seule estampe — tout en ignorant la largesse de leurs collections²¹. Les choses

²¹ La critique de Damocède, le curieux d'estampes, est particulièrement décevante. C'est l'abbé de Marolles qui sert de modèle à ce portrait. Walter Benjamin note que « ce Marolles fut le premier à comprendre l'importance des arts graphiques ; sa collection de 125 000 planches forment la base du Cabinet d'Estampes [de la Bibliothèque nationale à Paris] ». Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », 55. Entre 1653 et 1680, La

qui se répètent — les choses communes — expriment l'universalité. Cette idée est à la base de la science moderne ; les lois de la science sont légitimes dans la mesure où elles se répètent. Elles sont partout — et pour toujours — vraies. En même temps, La Bruyère propose une configuration de l'objet qui transforme la curiosité en discours particulier et qui fait de la « vraie » science un discours universel.

Pour ce qui est du sujet, La Bruyère s'attarde sur l'importance de la propriété exclusive parmi les curieux. Cependant, tout en soulignant la possession, il introduit une division radicale entre le curieux et ses objets. La Bruyère met l'objet rare dans les mains du curieux, mais cet objet est différent du curieux et indifférent à lui. Comme on l'a dit ci-dessus, selon la définition de Furetière, l'objet bon, rare ou merveilleux devient « curieux » uniquement quand il est ramassé ou remarqué par le curieux. À ce moment-là, le désir du curieux rejoint la totalité ; le particulier, l'univers. La possibilité de cette harmonie est inscrite dans le mot « curieux » qui décrit les êtres et les objets. En fin de compte, le curieux rejoint le curieux. Il n'y a pas de différence entre eux ; on ne peut pas les distinguer par le langage. Le meilleur exemple de cette harmonie est le curieux de prunes. Quand il mange une de ses prunes rares, il devient effectivement un homme divin. En la mangeant, il connaît la puissance de la nature et il goûte le plaisir de toutes les prunes au monde. Il s'approche ainsi de la position de Dieu, qui connaît la totalité des prunes dans l'espace et dans le temps. C'est une très bonne manière pour un homme mortel de devenir un homme historique, car, à ce moment-là, il participe à une temporalité qui n'a aucune limite.

Bruyère empruntait bien des livres, surtout les traductions de textes de l'Antiquité, à la bibliothèque de l'abbé de Marolles. Voir André Stegmann, « *Les Caractères* » de La Bruyère, bible de l'honnête homme, Paris : Librairie Larousse, 1972, p. 160 note 23.

Quand La Bruyère ironise à propos du curieux de prunes, il brise la continuité entre le particulier et l'universel. Le désir n'est plus un moyen de participer à la totalité et d'être en harmonie avec la volonté divine. Il est plutôt une expression de l'égoïsme qui se borne à l'individu. Quand le désir du curieux dépasse sa propre personne, il est orienté vers les autres individus, à cause de l'influence de la mode. Son désir pour un objet quelconque peut exprimer la totalité de la société mais il n'exprime en aucun cas la totalité du monde des objets. Bien que La Bruyère souligne l'importance de la propriété, il coupe le curieux du monde matériel et réduit son désir à l'échelle de l'être humain.

D'une certaine manière, La Bruyère introduit l'idée que l'objet peut exister indépendamment de l'individu. À l'origine du mot « curiosité » se trouve l'idée de soin, surtout par rapport à soi-même²². L'attention que l'on prend pour soi-même peut s'étendre aux objets, d'abord, aux vêtements et, ensuite, aux objets. Pomian ne réfère pas à cette origine mais elle est mentionnée à la fin de la définition du mot dans le dictionnaire de Furetière. En dehors du désir de tout savoir, le mot « curieux » signifie aussi « propre, bien net, bien vestu²³ ». Furetière offre l'exemple de l'homme qui est curieux de sa personne, de la femme qui est curieuse des dentelles et aussi de l'homme qui est « curieux de ses Livres ». Ce dernier

²² « Curieux — soigneux, attentif [...]. Curieux de — prenant soins de [...]. Curieux à — prenant soins de [...]. Curieux — qui aime la recherche, le luxe, l'élégance excessive [les exemples touchent aux vêtements et aux objets]. » Dans cette définition, construite à partir des textes du seizième siècle, il n'y a aucune référence au savoir, à la recherche ou à la collection. Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris : Librairie ancienne Honoré Champion, 1928, p. 687-688.

²³ Furetière, *Le Dictionnaire universel*, sans pagination. Puisque Pomian exclut cette partie de la définition dans le dictionnaire de Furetière, on perd le sens d'une glose dans le dictionnaire de l'Académie française, soit « curieux en linges ». Il ne s'agit pas d'un collectionneur de linge, ni d'un individu qui prend soins de ses vêtements. Comme Furetière l'explique, celui qui est « curieux en linges » ne fait pas attention à son apparence. La tournure ironique de la phrase peut être un signe de la dévalorisation du sens de « soins » au dix-septième siècle.

ne veut pas tout savoir de ses livres ; il ne veut pas qu'on les touche. La curiosité est un amour de soi qui s'étend à l'objet. On semble donner raison à La Bruyère qui croit que le curieux soumet l'objet à sa passion. Mais c'est le contraire. Le curieux prend le même soin de l'objet qu'il prend de sa personne. L'objet n'est pas une possession qui peut être soumise à la volonté de l'individu ; il est une extension du corps. La vanité du curieux n'est pas une expression de l'égoïsme mais plutôt du fait que le curieux ne voit pas les objets indépendamment de sa personne. En fait, il considère les objets comme les personnes.

La relation entre le curieux et ses objets ressemble à une relation amoureuse. Évidemment le curieux est prisonnier de ses objets, car, pour lui, les objets sont les personnes aimées. À partir de cette idée, tous les jugements négatifs portés par La Bruyère sur les divers curieux sont renversés. Le curieux de fleurs se prive de son dîner afin de passer plus de temps avec ses tulipes. Il ne pense pas à lui-même ; il pense à elles. Bien sûr, le curieux d'oiseaux transforme sa maison en volière ; il ne va pas forcer les oiseaux à vivre comme lui. Tout le monde chez le curieux de papillons souffre quand la chenille meurt ; c'est la mort d'un membre de la famille. Le curieux qui refuse de se défaire de ses bustes afin d'offrir une dot à ses filles est un homme louable. Le fait qu'il ne vend pas ses bustes est la preuve qu'il ne va jamais vendre ses filles. Le curieux de livres qui n'en lit aucun et le curieux de bâtiments qui construit un hôtel inhabitable sont également tout à fait justifiés. La relation amoureuse doit être libre de demandes, tout comme de fins pratiques. Après tout, on ne peut pas « utiliser » un amant. Quand on aime, on se soumet aux désirs et à la volonté de l'autre. Quand on aime une rareté — un objet qui réunit la puissance de la nature et la volonté de Dieu —, on se soumet à cette

puissance et à cette volonté. Ainsi, les curieux ne se situent pas au centre du monde mais reconnaissent qu'ils sont une partie d'une totalité plus grande. La curiosité contient la promesse de l'unification avec le monde et de l'effacement de soi devant l'objet. Ainsi, le curieux d'oiseaux devient lui-même un oiseau : « il est huppé, il gazouille, il perche ; il rêve la nuit qu'il mue ou qu'il couvre » (La Bruyère, p. 398).

La Bruyère introduit une configuration de l'objet qui est propre à la science moderne, soit l'objectivité. Encore une fois, la curiosité devient un discours particulier et aussi illégitime. Celui qui s'attache aux objets ne peut pas les voir, car il se perd en eux. Ses recherches sont faites pour lui-même, et non pas pour la science. Les recherches scientifiques ne sont légitimes que dans la mesure où elles sont libres de toute passion, de toute émotion et de toute expression individuelle. Cependant, si on se distingue des objets, on renonce à la possibilité d'être en harmonie avec eux et avec le monde auquel ils appartiennent. L'objet devient une simple chose, une chose à étudier, à utiliser, à vendre. D'un côté, La Bruyère libère l'objet, ce qui est important pour les recherches scientifiques. Si l'objet existe indépendamment du sujet, il peut avoir sa propre identité et existence. Mais d'un autre côté, une fois libéré, l'objet perd un certain pouvoir. Il ne donne plus accès à une totalité ; il est arraché au monde et mis au centre des pratiques et des discours particuliers. Enfin, il ne mérite certainement pas l'amour accordé aux personnes.

C'est La Bruyère qui introduit le collectionneur dans la littérature sous la figure du curieux. Dès lors, le lien intime entre les collectionneurs et les objets revient dans toutes les descriptions littéraires du collectionneur. Le fait que le collectionneur voit ses objets comme des personnes devient la preuve qu'il mérite le ridicule et l'exclusion. La

Bruyère avait raison : les curieux ont été exclus de la science ; avec les amateurs, leurs passions se sont dévaluées avec le passage du temps²⁴. C'est justement à cause du fait qu'ils mettent de la passion et de l'amour dans leurs recherches qu'ils restent des scientifiques illégitimes. La Bruyère est le premier d'une longue série d'auteurs qui rient au dépens du collectionneur et de son désir de rejoindre le monde à travers les objets de sa collection. Comme l'explique Pomian, le cabinet est un « lieu où l'univers comme un tout devient accessible à la vue²⁵ ». L'éclipse de cette totalité est annoncée dans la présentation du portrait. Le curieux ne porte plus son regard sur la totalité du monde dans son cabinet, car quelqu'un — La Bruyère ou bien le lecteur — est en train de l'observer, et d'ironiser sur lui²⁶. Le regard du curieux, tout comme sa passion, ne va pas au-delà de sa personne.

Goethe

La nouvelle épistolaire *Der Sammler und die Seinigen* se limite à l'histoire d'une seule collection. Par rapport au curieux, le collectionneur de Goethe n'est pas tourné en ridicule. Le lecteur ne peut pas rire de lui, car, à la demande du rédacteur de *Propyläen*, il présente sa propre histoire et celle de sa collection. La correspondance commence après une visite du rédacteur chez lui et une inspection de la collection. Le fait que Goethe lui donne la parole établit la légitimité de son discours et, bien sûr, de sa

²⁴ Dans son article, Pomian s'attarde également sur le rôle important des amateurs dans la production du savoir. Voir « La culture de la curiosité », p. 70-71. Aujourd'hui les deux termes peuvent avoir des connotations négatives. « Curieux » décrit l'étrangeté et « amateur » désigne une personne qui manque d'expérience. La dévalorisation va de pair avec l'institutionnalisation de la science.

²⁵ Pomian, « La culture de la curiosité », p. 68.

²⁶ Pour une discussion de la construction du regard dans les *Caractères*, voir Michel Guggenheim, « L'Homme sous le regard d'autrui ou le monde de La Bruyère », *PMLA*, vol. 81, no. 7, December 1966, p. 535-539.

passion pour l'art. Mais ses lettres ne constituent pas un monologue. Sa nièce Julie et le philosophe écrivent des passages. Aussi, la collection est peuplée par les visiteurs qui représentent les diverses théories et pratiques autour de l'art, vers la fin du dix-huitième siècle et au début du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire à l'époque de l'émergence du musée public. En décrivant la position des visiteurs — y compris celle du rédacteur —, le collectionneur arrive à communiquer une idée de la tension autour des œuvres d'art et de l'hétérogénéité de cette communauté.

Comme La Bruyère, Goethe réfère à des figures qui ont disparu avec le temps. Il ne s'agit pas de « *Wißbegierder* » — les confrères allemands des « curieux » — mais plutôt de personnes qui se définissent selon les œuvres qu'elles aiment ou qu'elles reproduisent. À la fin de la dernière lettre, la communauté des arts est divisée en six sections : « *Nachahmer* », « *Imaginanten* », « *Charakteristiker* », « *Undulisten* », « *Kleinkünstler* », « *Skizzisten* »²⁷. Ces personnes sont classées encore une fois, selon leur valorisation du jeu et du sérieux dans l'œuvre d'art. Mais les figures les plus importantes sont celles qui sont représentées par la collection. Elle est le résultat d'un travail collectif du grand-père, du père, de l'oncle et du beau-frère du collectionneur. Ce dernier, celui qui écrit les lettres, a hérité de toutes ces collections particulières et les a intégrées, intactes, à la sienne. La collection est impressionnante — elle est comparée aux collections royales —, car elle franchit trois générations et représente le travail de la vie de cinq individus.

²⁷ Il est difficile de traduire ces termes qui décrivent des personnes. On offre plutôt le substantif qui correspond le mieux à la description fournie par Goethe : l'imitation, l'imagination, le caractéristique, l'errance, la miniature, l'esquisse. Goethe, « *Der Sammler und die Seinigen* », p. 103-119. Un tableau paraît à la page 121.

Quand le collectionneur se met à raconter l'histoire de la collection, il remonte dans le passé, non pas de ses trésors, mais de ses prédécesseurs. Contrairement à La Bruyère, qui distingue les curieux par leurs différentes possessions, Goethe différencie les collectionneurs principalement par le temps. L'histoire de la collection — qui se limite aux quatre premières lettres — reflète les pratiques et les théories de chaque collectionneur dans la famille. C'est la filiation qui assure la continuité et la transmission des objets. Seul le grand-père, qui a fondé la collection, n'est pas décrit. Le père et le beau-frère du collectionneur ont été tous les deux « Nachahmer »²⁸. Ils aimaient les œuvres qui imitaient parfaitement la nature. Le père a fait reproduire tout objet retrouvé dans la cuisine et au jardin, à la manière des naturalistes. Ensuite, il a engagé un peintre pour faire les portraits grandeur nature de sa famille. L'artiste se maria avec la soeur du collectionneur ; il fit des tableaux de toute la famille deux fois par an, jusqu'à la mort de sa femme. L'oncle collectionnait les portraits de figures historiques de son siècle. Ce « Punctirer » valorisait avant tout le travail, la précision et la pureté ; il devait pouvoir s'attacher à chaque « point » dans un portrait²⁹. Enfin, le collectionneur qui écrit les lettres s'identifie à un « Skitzisten »³⁰. Par opposition aux membres de sa famille, il apprécie l'imprécision et même l'erreur de l'esquisse qui, pour lui, nourrit la poésie, l'imagination et la fantaisie.

Ces divers groupes — de ceux qui s'attachent à chaque point dans une œuvre à ceux qui cherchent la caractéristique, de ceux qui veulent voir un double de la nature à ceux qui veulent avoir accès à leur

²⁸ « Nachahmung » signifie « imitation » ou « copie ».

²⁹ « Punct » est une orthographe vieillie du mot « Punkt » et signifie « point ».

³⁰ « Skitze » est une orthographe vieillie du mot « Skizze » qui signifie « esquisse ».

imagination — tous ces groupes sont influencés par la plus grande division de l'époque, soit celle entre les « Liebhaber » et les « Kenner »³¹. Les « Liebhaber » suivent leurs sentiments et leurs passions tandis que les « Kenner » sont à la recherche du savoir. Chacun connaît les expériences de l'autre : les « Liebhaber » entreprennent les études de leurs objets préférés et les « Kenner » reconnaissent le rôle des sentiments et ressentent eux-mêmes des émotions devant les œuvres. Cependant, l'amour est décisif pour les « Liebhaber » ; la connaissance, pour les « Kenner ».

Cette différence a joué un rôle important dans la présentation des tableaux du premier musée public à Berlin, le « Altes Museum », conçu par l'architecte Friedrich Schinkel et ouvert en 1830. Les débats du dernier comité de planification de 1829, dirigé par Wilhelm von Humboldt³², tournaient autour des « Liebhaber » et des « Kenner ». Les membres reconnaissaient l'hétérogénéité des œuvres — les écoles et les mouvements — mais ils n'étaient pas du tout d'accord sur la manière de les présenter, à cause de cette distinction parmi les spectateurs. Bien qu'il fût pédagogue et fondateur de la première université berlinoise, Humboldt s'est rangé du côté des « Liebhaber » et contre les « Kenner ». Il refusait d'organiser la présentation des tableaux pour faciliter la comparaison, car les « Kenner » devaient pouvoir garder les images en mémoire³³. Selon lui, la présentation devait faciliter le plaisir et les

³¹ « Liebhaber » et « Kenner » se traduisent respectivement par « amateur » et « savant ». Cependant, afin de reconnaître la spécificité historique de chaque groupe — en français et en allemand —, on a choisi de respecter la langue originale de ces termes.

³² Wilhelm von Humboldt, chercheur, ministre et diplomate prussien, (Potsdam, 1767 - Tegel-Berlin, 1835).

³³ Wilhelm von Humboldt, « Bemerkungen zu Hrn. Dr. Waagen's Aufsatz über die Principien der Gemälde-Aufstellung », texte reproduit dans : Christoph Martin Vogtherr, « Zwischen Norm und Kunstgeschichte. Wilhelm von Humboldts Denkschrift von 1829 zur Hängung in der Berliner Gemäldegalerie », *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 34, 1992,

sentiments naturels et purs des « Liebhaber »³⁴. À cette fin, il voulait exclure les tableaux des quatorzième et quinzième siècles des galeries principales³⁵. Ces œuvres étaient importantes pour connaître l'histoire de la peinture, mais elles étaient « laides » et donc capables de gâcher le plaisir des « Liebhaber »³⁶. En fait, ces tableaux furent exposés comme curiosités dans des salles fermées.

Les conflits entre les « Liebhaber » et « Kenner » sont mis en évidence dans la correspondance du collectionneur chez Goethe. Les trente années qui séparent l'ouverture du musée (1830) et *Der Sammler und die Seinigen* (1799) n'ont pas affecté l'intensité de la confrontation entre ces deux groupes. Les lettres sept et huit, décrites dans l'introduction de notre étude, documentent le débat vif entre le collectionneur et le savant, un « Skizzist » et un « Charakteristiker »³⁷. Mais plus important encore, il s'agit d'un débat entre un « Liebhaber » et un « Kenner ». Quand le collectionneur décrit l'histoire de la collection, il se met du côté de la

p. 62. Voir aussi Hermann Lübke, « Wilhelm von Humboldt und die Berliner Museumsgründung 1830 », *Die Aufdringlichkeit der Geschichte. Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus*, Graz : Verlag Styria, 1989, p. 187-206.

³⁴ Wilhelm von Humboldt, « Bemerkungen », p. 63.

³⁵ Wilhelm von Humboldt, « Bemerkungen », p. 63. Christoph Martin Vogtherr, « Zwischen Norm und Kunstgeschichte », p. 57.

³⁶ Cette réaction est typique de l'époque. L'idée de l'existence des choses objectivement belles et laides est articulée, entre autres, dans les journaux de voyage de Goethe en Italie. Pour une étude de la perception de la beauté et de la laideur dans ces journaux, voir Dieter Kliche, « Wahrnehmungsschock. Minervatempel und "ammazzamento der Schweine." Wahrnehmung des Schönen und Beobachtung des Häßlichen in Goethes "Italienischer Reise" », in *Cachaça. Fragmente zur Geschichte von Poesie und Imagination*, hrsg. v. Bernhard Dotzler und Helmar Schramm, Berlin : Akademie Verlag, 1996, p. 326-329. Cette idée trouve son apogée au dix-neuvième siècle avec la publication d'une esthétique de la laideur. Voir Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, 1853 ; Leipzig : Reclam, 1990.

³⁷ On se rappelle du fait que le savant définit la beauté uniquement en fonction des éléments caractéristiques dans une œuvre. Quand Julie présente le schéma des six divisions dans les arts, le savant est classé dans la section sur le caractéristique. Goethe, « *Der Sammler und die Seinigen* », p. 112-114.

« Liebhaberey »³⁸. Il s'identifie comme un « Skitzist » mais il est avant tout un « Liebhaber », comme ses prédécesseurs. L'amour est au cœur de sa collection et chaque collectionneur dans sa famille est identifié à une « Liebhaberey » pour un certain type d'art. Ainsi, l'oncle se découvre une « Liebhaberey » pour les portraits (Goethe, p. 47). Le collectionneur explique que sa « Liebhaberey » est différente de celle des autres membres de sa famille ; seule l'esquisse est capable de lui donner du plaisir³⁹.

Le conflit entre le plaisir et le savoir est déjà présent chez le collectionneur, bien avant l'arrivée du savant. Dans les lettres qui précèdent la confrontation avec le savant, le collectionneur explique que ses études en médecine ont repoussé sa « Liebhaberey » au fond de son cœur⁴⁰. Lors d'une visite à la galerie de Dresde, vers la fin de ses études, le collectionneur a regagné son amour pour l'art mais il n'éclaircit pas comment les collections de Dresde l'ont réconcilié avec sa « Liebhaberey » (Goethe, p. 51-52). En fin de compte, il se dit capable de surmonter les différences entre le savoir et l'amour et de vivre en harmonie avec eux, bien que sa « Liebhaberey » reste son « esprit gardien » ou « Schutzgeist » (Goethe, p. 52). Le collectionneur n'a pas de patience pour les gens qui

³⁸ Il est difficile de traduire ce terme qui décrit le fait de valoriser les œuvres en fonction de l'amour.

³⁹ « [...] so konnte ich kein ander Vergnügen an Kunstwerken finden als wenn ich Skizzen vor mir sah, die mir auf einmal einen lebhaften Gedanken zu einem etwa auszuführenden Stücke vor Augen legten ». [ainsi, je ne pouvais trouver de plaisir devant les œuvres d'art que devant les esquisses ; du coup, elles offraient à mes yeux une idée vivante d'une œuvre plus complète.] Goethe, « Der Sammler und die Seinigen », p. 49.

⁴⁰ « Die Neigung zu meiner Wissenschaft, welches nun einmal die Medicin seyn sollte, die Entfernung von allen Kunstwerken, die neuen Gegenstände, ein neues Leben drängten meine Liebhaberey in die Tiefe meines Herzens zurück und ich fand nur Gelegenheit mein Auge an dem besten zu üben was wir von Abbildungen anatomischer, physiologischer und naturhistorischer Gegenstände besitzen. » [La disposition pour ma science, qui devait être la médecine, l'éloignement par rapport à toute œuvre d'art, de nouveaux objets, une nouvelle vie repoussaient ma « Liebhaberey » au fond de mon cœur et je ne pus exercer mon œil qu'en regardant les meilleures illustrations d'objets anatomiques, physiologique et d'histoire naturelle que nous possédons dans la collection.]. Goethe, « Der Sammler und die Seinigen », p. 51.

jugent ses trésors selon les définitions étroites, comme le fait le savant. Pour lui, celui qui ressent a toujours raison ; mais celui qui juge peut avoir tort (Goethe, p. 56). Il avoue au rédacteur qu'il a commencé à devenir méchant à cause des jugements négatifs de ses visiteurs, y compris ceux du rédacteur (Goethe, p. 56-57). Le meilleur visiteur est celui qui veut voir, non pas toute la collection, mais uniquement les œuvres préférées du collectionneur — les merveilles et les raretés (Goethe, p. 57). Ce visiteur ne provoque pas le collectionneur, il fait confiance aux sentiments de ce dernier.

Le conflit entre le collectionneur et le savant est le plus important dans l'histoire. Ce conflit, auquel le philosophe se mêle afin de défendre le collectionneur, établit un rapport entre l'émergence de l'esthétique et une dévaluation du discours scientifique. Comme on l'a mentionné dans l'introduction, le texte se réfère aux concepts clés de la troisième *Critique* de Kant. Ces concepts deviennent légitimes au dépens de la science. Grâce à sa passion, le collectionneur est placé du côté de l'esthétique. Cependant, cette alliance n'est pas stable. Les dialogues entre le collectionneur, le savant et le philosophe, reproduits mot à mot dans les lettres, font preuve de l'existence d'une division au sein de l'esthétique. Le sentiment du philosophe n'est pas le même que celui du collectionneur. Afin de comprendre ces complexités, il faut prendre en considération les liens qu'entretiennent les personnages dans le texte et les figures historiques.

Goethe a pris Aloys Hirt comme modèle pour le savant qui rend visite au collectionneur⁴¹. Archéologue, artiste et membre des académies royales de la science et des beaux-arts à Berlin, Hirt a rendu visite à Goethe à Weimar en 1797 et il a probablement inspecté la collection de

⁴¹ Einem und Schrimpf, « Anmerkungen », p. 604.

l'écrivain⁴². Les répliques du savant dans *Der Sammler und die Seinigen* sont tirées des articles publiés par Hirt, surtout *Versuch über die Kunstschöne*, dans lequel il définit la beauté en fonction du caractère⁴³. Goethe se moque de lui en exagérant certains arguments et en ignorant d'autres. Par exemple, Hirt reconnaît le rôle du sentiment dans la réception de l'art⁴⁴. Cependant, quand Goethe souligne l'intolérance du savant dans son texte, il s'approche de la réalité et non pas de la caricature. Hirt est reconnu comme le premier à avoir proposé un musée public pour les collections royales de Berlin et de Potsdam en 1797⁴⁵. C'était également un homme têtu qui menait bataille avec toutes les personnalités impliquées dans l'ouverture du Altes Museum, surtout avec l'architecte Schinkel. Hirt avait lui-même un plan pour le musée mais, peu avant son ouverture, il fut exclu des comités de planification et ne laissa son empreinte que sur la façade du bâtiment⁴⁶. Comme Goethe le démontre, les concepts de Hirt étaient complètement incompatibles avec les fins de l'esthétique qui, elles, dominaient la construction du musée.

⁴² Aloys Hirt, (Baden, 1759 - Berlin, 1836). Voir aussi Einem und Schrimpf, « Anmerkungen ». Pour une évaluation de la collection de Goethe, voir les catalogues d'exposition suivants : *Goethe als Sammler. Kunst aus dem Haus am Frauenplan in Weimar*, hrsg. v. Helmut Apel, Zürich : Strauhof Zürich, 1989 ; Margarete Oppel, « Goethe als Sammler. Kunst-Ideal und Sammlungstätigkeit », in *Goethe und die Kunst*, hrsg. v. Sabine Schulze, Stuttgart : Verlag Gert Hatje, 1994, p. 61-101.

⁴³ [Aloys Hirt], « Versuch über die Kunstschöne », in *Die Horen, eine Monatschrift* hrsg. v. Friedrich Schiller, Elfter Band, Siebentes Stück, Tübingen : J. G. Cottaischen Buchhandlung, 1797, p. 1-37. Einem et Schrimpf fournissent la référence à cet article.

⁴⁴ Hirt, « Versuch über die Kunstschöne », p. 5.

⁴⁵ Les documents qui associent Hirt au projet du musée — les actes, les lettres et les conférences — sont reproduits dans les deux articles suivants : « Zur Vorgeschichte der Berliner Museen ; der erste Plan von 1797 », mitgeteilt von Paul Seidel, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlung*, Beiheft zum 49. Band, I. Teil, 1928, p. 55-64 ; « Zur Vorgeschichte der Berliner Museen ; Urkunden von 1786 bis 1807 », mitgeteilt von Friedrich Stock, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlung*, Beiheft zum 49. Band, II. Teil, 1928, p. 65-174.

⁴⁶ Hirt est responsable de l'inscription sur la façade du musée. On en discutera plus avant. En 1829, Hirt fut exclu du dernier comité de planification, dirigé par Humboldt, par ordre du roi Friedrich Wilhelm III. Voir Vogtherr, « Zwischen Norm und Kunstgeschichte », p. 55 n 9.

Bien que *Der Sammler und die Seinigen* ait été publié en 1799, le portrait donne une idée assez précise des problèmes que Hirt avait avec les planificateurs du nouveau musée presque trente plus tard.

Hirt aurait trouvé un défenseur en La Bruyère, car sa façon de conceptualiser l'art s'approche de la science. Il semble concevoir l'œuvre d'art comme le naturaliste conçoit l'insecte dans la nature. La Bruyère identifie la science avec le bon, la beauté et la perfection ; Hirt, pour sa part, considère le bon, la beauté et la vérité comme la source de sentiments agréables⁴⁷. La beauté peut être identifiée, étudiée et définie dans toutes ses formes mais, aux yeux de Hirt, elle est entièrement dépendante du caractéristique.

Nach meinem Sinne besteht die Basis zu einer richtigen Beurtheilung des Kunstschönen und Bildung des Geschmackes in dem Begriffe Charakteristik. Unter Charakteristik verstehe ich nemlich jene bestimmte Individualität, wodurch sich Formen, Bewegungen und Geberde, Miene und Ausdruck — Lokalfarbe, Licht und Schatten, Helldunkel und Haltung — unterscheiden, und, zwar so, wie der vergelegte Gegenstand es verlanget⁴⁸.

[Selon mes sens, la base d'un jugement correct de la beauté en art et de la formation du goût se trouve dans la définition du caractéristique. Par caractéristique, j'entends notamment les individualités particulières à travers lesquelles les formes, les mouvements et les gestes, le mime et l'expression — couleur locale, lumière et ombre, noir et blanc et pose — se distinguent les uns des autres et de façon adéquate à l'objet en question.]

Naturellement, les choses belles, liées à l'apparence du caractéristique, se répètent. Hirt voit les mouvements en art comme les variations du même phénomène⁴⁹. Une des raisons pour lesquelles il fut exclu du comité de

⁴⁷ Hirt, « Versuch über die Kunstschöne », p. 4.

⁴⁸ Hirt, « Versuch über die Kunstschöne », p. 34-35.

⁴⁹ Christoph Martin Vogtherr, « Kunstgenuß versus Kunstwissenschaft. Berliner Museumskonzeptionen bis 1830 », in *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution*

planification est le fait qu'il voulait exposer les copies dans le musée⁵⁰. Tout comme La Bruyère, Hirt ne voyait pas l'œuvre dans une collection en fonction de la rareté ou de la singularité. Afin de comprendre la vision de Hirt, il faut penser à un musée d'histoire naturelle, où il n'est pas important de prendre un insecte spécifique d'une espèce. Ils sont tous exemplaires. Ainsi, Hirt voulait faire du musée le centre de l'académie, presque un laboratoire pour l'étude et la reproduction des œuvres d'art. L'inscription qu'il a choisie pour la façade — Fridericus Guilelmus III studio antiquitatis omnigenae et artium liberalium museum constituit [sic] — identifie le musée comme un lieu pour l'étude⁵¹. Hirt a ajouté le mot « studio » afin d'attester que le bâtiment était construit, non seulement pour le plaisir, mais aussi — et essentiellement — pour l'apprentissage⁵².

des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, hrsg. v. Alexis Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson und Nikolaus Bernau, Dresden & Basel : Verlag der Kunst : 1995, p. 43.

⁵⁰ « Die Forderung nach Originalität erwuchs daraus als konsequente Folge, so daß Kopien, die Hirt noch selbstverständlich einbezogen hatte, nunmehr für das Museum abgelehnt wurden. » [Les conséquences de l'exigence de l'originalité étaient telles que les copies, naturellement incluses par Hirt, furent dès lors refusées pour le musée.] Rüdiger Klessmann, *Gemäldegalerie Berlin*, Essen : Magnus Verlag, 1971, p. 40. Les copies jouaient un rôle important dans les expositions de l'académie des arts. Elles furent séparées des œuvres originales dans l'exposition de 1829, un an avant l'ouverture du musée, et définitivement exclues des expositions en 1837. Helmut Börsch-Supan, *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850*, Berlin : Bruno Hessling Verlag, 1971, p. 15.

⁵¹ Christoph Martin Vogtherr, « Kunstgenuß versus Kunstwissenschaft », 47. Pour une autre discussion, voir Douglas Crimp, « The Postmodern Museum », *On the Museum's Ruins*, Cambridge : MIT Press, 1993, p. 293-302. Les planificateurs en voulaient à Hirt, car il y avait des fautes de latin dans l'inscription. Hirt avait l'intention d'écrire « Friedrich Wilhelm III a fondé le musée pour l'étude d'objets antiques de tout genre et [pour l'étude] des arts libres ».

⁵² « Durch das Wort 'Studio' sollte angedeutet werden, daß die Anstalt vermöge des Reichtums der Gegenstände und vermöge der inneren Anordnung nicht bloß zum Vergnügen sonder wesentlich auch zur Belehrung errichtet sei. » [À travers le mot « studio », on veut indiquer que l'institution, grâce à la richesse des objets et à l'arrangement intérieur, est érigée, non seulement pour le plaisir, mais aussi et essentiellement pour l'enseignement.] Voir « Gutachten der historisch-philologischen Klasse der Academie vom 21. Dez. 1827 wegen der Inschrift », in *Aus Schinkels Nachlaß*, hrsg. v. Alfred von Wolzogen, Bd. III, Berlin : Verlag der Königlichen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei, 1863, p. 279.

À travers les personnages du collectionneur et du philosophe, Goethe distingue le discours savant d'une nouvelle valorisation de l'art par le sentiment. En fait, le collectionneur n'a pas besoin d'un ami « philosophe » pour être associé à la troisième *Critique* de Kant. Quand il décrit sa « Liebhaberey », il fait plusieurs commentaires qui reflètent et renforcent les thèses de Kant. D'abord, pour le collectionneur, le sentiment est décisif, prioritaire et toujours valide⁵³. Chez Kant, le jugement de goût fait naître un plaisir qui est universellement valide et qui établit donc le droit à l'assentiment de l'autre⁵⁴. Autrement dit, quand on ressent du plaisir devant la beauté, on a le droit de croire que tout autre individu ressentirait la même chose. Le jugement en soi peut être faux — il se peut que l'objet en question ne soit pas beau pour tout le monde — mais le sentiment rend le jugement légitime, car, selon Kant, tout le monde peut ressentir un tel plaisir⁵⁵. Grâce à la communicabilité du goût et de la sensation du plaisir, la communauté esthétique devient universelle. Chaque fois que l'on exprime un jugement de goût, on participe à cette communauté.

Le collectionneur se rallie encore à la pensée de Kant quand il critique ceux qui jugent sa collection selon des idées et des définitions étroites. Selon lui, quand on contemple une œuvre d'art, il faut avoir « eine hohe, unerreichbare Idee immer im Sinne », c'est-à-dire, une idée

⁵³ « [...] niemand zweifelt an seiner eignen Empfindung und daran hat man nicht Unrecht, niemand zweifelt an der Richtigkeit seines Urtheils und daran hat man nicht ganz recht ». [Personne ne doute de son propre sentiment et on n'a pas tort en cela ; personne ne doute de l'exactitude de son jugement et on n'a pas tout à fait raison en cela.] Goethe, « Der Sammler und die Seinigen », p. 56.

⁵⁴ Kant, « § 38. Deduktion der Geschmacksurteile », *Kritik der Urteilskraft*, p. 220-221 ; « § 38. Déduction des jugements de goût », *Critique de la faculté de juger*, p. 124-125.

⁵⁵ Kant soutient que le goût est un sens commun. Voir Kant, « § 40. Vom Geschmacke als einer Art von *sensus communis* », *Kritik der Urteilskraft*, p. 227 ; « § 40. Du goût comme d'une sorte de *sensus communis* », *Critique de la faculté de juger*, p. 126-129.

élevée et inaccessible (Goethe, p. 55). Plus loin, il prend position contre « beschränkten Ideen », les idées restreintes, et « einer unheilbaren Einseitigkeit », une partialité incurable (Goethe, p. 61). Le sentiment né d'un jugement de goût est universellement valide chez Kant, parce que le jugement est entièrement libre d'intérêts⁵⁶. Si l'on juge un objet en fonction d'un intérêt, on n'est pas devant la beauté mais plutôt devant l'agréable. Quand on juge la beauté, on se met dans la position de l'autre, car on croit que tout autre individu ressentira la même chose. En ce sens, le jugement de goût est impartial. Ainsi, l'objet en question doit être libre de toute fin personnelle, objective ou pratique. Pour Kant, la beauté exprime une finalité sans fin⁵⁷, comme le collectionneur le dit, « une idée élevée et inaccessible ».

L'intérêt — une fin personnelle, objective ou pratique — s'exprime par un concept déterminé. Quand on dit que le jugement de goût est libre d'intérêts, on le libère en même temps du concept. Dans le discours du collectionneur, l'idée élevée et inaccessible avec laquelle il faut contempler l'art s'oppose aux « idées restreintes », c'est-à-dire les idées restreintes par un concept. L'absence de concept est un élément important du jugement esthétique. Kant maintient qu'il est plus légitime de désigner le goût comme un sens commun — *sensus communis* — que l'entendement⁵⁸. La capacité de poser des jugements esthétiques est un

⁵⁶ Voir Kant, « § 2. Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse », *Kritik der Urteilskraft*, p. 116-117 ; « § 2. La satisfaction qui détermine le jugement de goût est désintéressée », *Critique de la faculté de juger*, p. 50-51.

⁵⁷ La formulation de Kant est « eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck ». Voir Kant, « § 15. Das Geschmacksurteil ist von dem Begriffe der Vollkommenheit gänzlich unabhängig », *Kritik der Urteilskraft*, p. 143 ; « § 15. Le jugement de goût est entièrement indépendant du concept de perfection », *Critique de la faculté de juger*, p. 68-70.

⁵⁸ Tous ces arguments sont empruntés à Kant. Voir Kant, « § 40. Vom Geschmacke als einer Art von sensus communis », *Kritik der Urteilskraft*, p. 227-228 ; « § 40. Du goût comme d'une sorte de *sensus communis* », *Critique de la faculté de juger*, p. 126-129.

sens plus universellement partagé parmi les individus que la capacité de poser des jugements intellectuels. Ainsi, il introduit une division dans le sens commun qui distingue le goût de l'entendement, entre *sensus communis aestheticus* et *sensus communis logicus*. La différence tourne autour du concept. Le goût ne passe pas par le concept tandis que l'entendement est toujours médiatisé par un concept déterminé. Le goût est un sens plus commun et donc plus universel que l'entendement, car il rend le sentiment — le plaisir que l'on ressent devant la beauté — universellement communicable, sans la médiation d'un concept.

Le débat entre le collectionneur et le savant dans le texte de Goethe offre une explication plus claire de cette différence. Le savant soumet la beauté à un concept déterminé — le caractéristique. Un objet d'art est beau dans la mesure où il est caractéristique. Dans ce cas-là, la beauté devient une fonction de l'entendement et la communauté esthétique est composée d'individus qui s'entendent sur la définition et l'existence objective de la beauté. D'abord, ils identifient les éléments du caractéristique ; ensuite, ils cherchent des œuvres qui correspondent à leur définition ; enfin, ils jugent la correspondance entre les œuvres et la définition du caractéristique. Leur communauté n'est pas tout à fait universelle, car elle est toujours médiatisée par le caractéristique. On peut comprendre pourquoi Kant soutient qu'un sens libéré du concept est un sens plus universel.

Le collectionneur n'a pas de concept ; il n'a que ses sentiments. À cause de sa « Liebhaberey », il donne toujours priorité au sentiment, au sien et à celui de l'autre. Quand le savant lui demande s'il peut définir la beauté, sa réponse est la suivante : « Vielleicht nicht ! [...] aber ich kann es Ihnen zeigen », « Peut-être pas ! [...] mais je peux vous la montrer »

(Goethe, p. 68). Puisque la beauté ne peut pas être définie, elle existe uniquement dans l'exemple. Son existence est légitimée, non pas par une définition, mais par le jugement de goût et le sentiment de plaisir auquel ce jugement donne naissance. Quand le collectionneur déclare qu'on a raison de ne pas douter de son propre sentiment⁵⁹, il affirme la communicabilité universelle du sentiment ainsi que le droit à l'assentiment de l'autre. Ici, la beauté est libérée du concept et la communauté esthétique est libérée de l'entendement. On peut toujours débattre d'une définition, mais, comme Kant le dit, le goût, lui, ne se laisse pas discuter.

Dans le texte de Goethe, le discours du savant sur l'art devient particulier à cause du concept, soit le concept du caractéristique. Le savant croit avoir un discours légitime sur l'art, car il a une définition de la beauté qui peut être vérifiée objectivement et, surtout, qui se répète. En bon scientifique, il se sert de la vérification et de la répétition pour établir les lois universelles de la beauté ; elles sont partout et pour toujours vraies. Pour le savant, tout est clair : « ohne Charakter giebt es keine Schönheit », « sans le caractéristique, il n'y a pas de beauté » (Goethe, p. 68). Comme Goethe le montre, c'est une approche tout à fait illégitime dans le domaine de l'esthétique. Un objet n'est beau que dans la mesure où il est libéré de toute finalité *objective*. La beauté n'est pas un attribut de l'objet. Elle est dépendante d'une présentation mais elle se laisse vérifier — et devient légitime — par les sentiments du sujet.

⁵⁹ On se rappelle la phrase du collectionneur, citée ci-dessus : « [...] niemand zweifelt an seiner eignen Empfindung und daran hat man nicht Unrecht ». [Personne ne doute de son propre sentiment et on n'a pas tort en cela.] Goethe, « Der Sammler und die Seinigen », p. 57.

Bien que le savant reconnaisse l'importance des émotions, il n'est pas prêt à soumettre la beauté au sentiment, car celui-ci ne peut être ni défini, ni objectifié. Le savant pense l'art selon une hiérarchie stricte qui prend son point de départ dans l'objet : d'abord, l'existence du caractéristique ; ensuite, la confirmation de la beauté ; et, à la toute fin, les sentiments. L'objectivité du savant est extrême. Par exemple, il déclare au collectionneur que la beauté provient du mot « Schein », qui veut dire « apparence » et « éclat » au sens de lumière⁶⁰. Puisqu'il soumet la beauté au caractéristique, il semble se référer à l'apparence. Autrement dit, la beauté libérée de toute définition n'est qu'une apparence, elle n'est donc pas légitime. Mais, en fait, dans le texte que Goethe cite, Hirt définit la beauté comme une fonction de l'éclat, soit la lumière du soleil⁶¹. Les couleurs sont ce qu'il y a de plus beau au monde, car elles contiennent plus de lumière⁶². La beauté entre dans le corps principalement par les yeux et, puisque l'absence de lumière empêche la vue, selon Hirt, les choses noires et sombres sont laides⁶³. Quand on étudie le texte de Hirt, on comprend pourquoi le savant chez Goethe trouve le discours des sentiments mystifiant. Le savant se rend compte que l'œuvre d'art a un

⁶⁰ « 'Ehe wir an diese Untersuchung gehen,' versetzte er, 'möchte es wohl nöthig seyn daß wir das Wort Schönheit und seinen Ursprung näher betrachten. Schönheit kommt von Schein, sie ist ein Schein und kann als das höchste Ziel der Kunst nicht gelten' » [Avant d'entreprendre cette enquête, répond-il, il serait important d'examiner de près le mot beauté et son origine. La beauté vient de l'apparence/l'éclat ; elle est une apparence/un éclat et ne peut pas être le but ultime de l'art]. Goethe, « Der Sammler und die Seinigen », p. 75.

⁶¹ « Alles dieses beweiset uns die ursprüngliche Ableitung des Wortes Schön von Scheinen, und daß Schön in dem eigentlichsten Verstande nur von Farben gilt. Nach diesem ursprüngliche Verstand des Begriffes Schön wäre die Farbe, welche die meisten Lichtstrahlen in sich faßte, und am wenigsten gemischt wäre, die schönste. » [Tout cela nous prouve que le mot « beau » dérive à l'origine du mot « éclat » et que beau, dans le sens le plus étroit, vaut uniquement pour les couleurs. Selon cette acception première de la définition de beau, les couleurs, qui retiennent le plus de rayons de lumières et qui sont les moins mélangées, seraient les plus belles.] Hirt, « Versuch über die Kunstschöne », p. 7.

⁶² Hirt, « Versuch über die Kunstschöne », p. 8.

⁶³ Hirt, « Versuch über die Kunstschöne », p. 8-9.

impact sur son corps. Mais, s'il ne peut pas vérifier objectivement l'effet — que le collectionneur appelle le sentiment —, il ne peut en parler⁶⁴.

À travers le portrait du collectionneur, Goethe renverse la hiérarchie du savant. Le sentiment est prioritaire et confirme que la présentation est belle. Après, on peut discuter du caractéristique, de l'esquisse, de l'errance, soit des éléments dans l'objet que l'on trouve beau. Toutes les définitions offertes par le collectionneur — du « Nachahmer » au « Skitzist » — reposent sur les aspects de l'œuvre d'art. Cependant, le collectionneur les soumet tous à la « Liebhaberey » qui, elle, reste du côté du sujet. L'objectivité, l'atout de la science, devient illégitime dans l'esthétique. Effectivement, comme on l'a démontré plus haut, elle ne peut exprimer que le point de vue d'un particulier. Ainsi, devant l'œuvre d'art, le savant perd toute sa puissance et toute sa légitimité. La critique que fait Goethe de la science est évidente dans sa présentation du personnage du savant. D'abord, le savant est qualifié d'étranger, « ein Fremder », par le collectionneur (Goethe, p. 66)⁶⁵. Ensuite, il est décrit

⁶⁴ Le texte de Goethe exclut Hirt du classicisme. Une autre raison pour l'exclure : son interprétation de la sculpture Laocoon. Dans un article publié dans *Die Horen*, Hirt fait une critique de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) qui souligne la beauté dans l'art de l'Antiquité, et de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) qui valorise « die edle Einfalt und stille Größe », ou « la simplicité noble et la grandeur calme ». Hirt ne peut pas ignorer la violence dans la sculpture qui représente un serpent attaquant Laocoon et ses deux fils. En bon scientifique, il la décrit comme un médecin décrirait les effets de la morsure d'un serpent, convulsions comprises. Voir Hirt, « Laokoon », in *Die Horen*, Dritter Jahrgang, Zehntes Stück, 1797, p. 1-26. Goethe reproduit les commentaires de Hirt dans le portrait du collectionneur et offre sa propre lecture de Laocoon qui défend Winckelmann, dans un autre numéro de *Propyläen*. Voir Goethe, « Über Laokoon », in *Werke*, Hamburger Ausgabe, Band XII, 57-61. Pour une présentation et une discussion du texte de Lessing, voir Adolf Frey, *Die Kunstform des Lessingschen Laokoon, mit Beiträgen zu einem Laokoonkommentar* (Stuttgart : J. G. Cotta, 1905). Pour la description de Winckelmann, voir Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755 ; Stuttgart : Philipp Reclam, 1969 ; *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764 ; Weimar : H. Bühlaus Nachfolger, 1964.

⁶⁵ « Gestern meldete sich bey uns ein Fremder an, dessen Nahme mir nicht unbekannt, der mir als ein guter Kenner gerühmt war. » [Chez nous, hier, s'est présenté un étranger dont le nom ne m'était pas inconnu et qui m'a été loué comme un bon savant]. Goethe, « Der Sammler und die Seinigen », p. 66.

comme l'invité, ou « der Gast » (Goethe, p. 66-87). La science est étrangère à l'esthétique. Le savant peut entrer dans le domaine de l'esthétique, mais il n'y sera jamais chez lui.

Il y a une dernière distinction à ajouter sur la différence entre l'esthétique et la science par rapport à la troisième *Critique*. Bien que Kant valorise le sentiment dans le jugement esthétique, il se sert de l'objectivité du scientifique. Quand on pose un jugement esthétique, on se libère de tout intérêt et on se met dans la position de l'autre. Comme on l'a dit plus haut, devant la beauté, il faut être convaincu que tout autre individu ressentirait la même chose. Le sentiment de plaisir qui découle de la beauté n'est pas individuel ; il est désintéressé. D'une certaine manière, le sujet doit objectifier son plaisir pour pouvoir participer à l'universalité de la communauté esthétique ; sinon, il reste devant une chose agréable. Plus il ressent le plaisir pour lui-même, plus il s'éloigne de la beauté. On se rappelle que, chez La Bruyère, la beauté est associée au bon et à la perfection ; chez Hirt, elle est reliée au bon et à la vérité. Ils reconnaissent la beauté dans la chose bonne. Mais Kant détruit la possibilité de cette continuité. Dans la troisième *Critique*, il distingue l'agréable, le bon et la perfection de la beauté, en ce qu'ils sont marqués par un intérêt et une finalité⁶⁶. La vérité appartient au jugement intellectuel, donc à l'entendement. Chez Kant, seule la beauté est libre.

Dans l'esthétique, la passion du collectionneur devient enfin légitime. Cependant, le texte de Goethe montre une division au sein du

⁶⁶ Voir Kant, « § 3. Das Wohlgefallen am Angenehmen ist mit Interesse verbunden » ; « § 4. Das Wohlgefallen am Guten ist mit Interesse verbunden » ; « § 15. Das Geschmacksurteil ist von dem Begriffe der Vollkommenheit gänzlich unabhängig », *Kritik der Urteilskraft*, p. 117-119 ; p. 119-122 ; p. 142-146 ; « § 3. La satisfaction relative à l'agréable est liée à un intérêt » ; « § 4. La satisfaction relative au bien est liée à un intérêt » ; « § 15. Le jugement de goût est entièrement indépendant du concept de perfection », *Critique de la faculté de juger*, p. 51-52 ; p. 52-54 ; p. 68-70.

sentiment. Le collectionneur et le philosophe s'allient contre le savant mais la passion du collectionneur se distingue nettement des sentiments loués par le philosophe. Le collectionneur est le bienfaiteur du jeune homme qui vit chez lui. Mais le vieil homme se dit déçu de la formation de son protégé qui parle une nouvelle langue incompréhensible. Selon le collectionneur, les philosophes se renferment sur eux-mêmes afin de mieux connaître les objets ; la philosophie lui semble être une forme d'hypochondrie⁶⁷. La collection — dans laquelle le collectionneur a établi un rapport avec chacun de ses visiteurs — n'a aucun effet sur le philosophe : « Meine Kupfer lassen ihn stumm, meine Gemälde kalt. » ; « Mes gravures le laissent muet, mes tableaux, froid » (Goethe, p. 46).

Le philosophe incarne la contemplation désintéressée dont parle Kant, car il est complètement indifférent aux objets de la collection. Quand il se met du côté du collectionneur et le défend contre le savant, il parle au nom de sentiments qui ne sont pas les siens. Au savant, il avoue qu'il n'a aucune connaissance de l'art ; il s'intéresse à l'étude des mœurs, du droit naturel et du droit étatique (Goethe, p. 46). C'est sa pensée idéaliste qui gêne le collectionneur. Le jeune homme s'est détaché de l'objet. Les sentiments du collectionneur sont motivés par l'objet. Il croit profondément au sentiment mais il n'est pas prêt à le privilégier au détriment ou à l'exclusion de l'objet. Le lendemain de leur débat, le

⁶⁷ « Was ist das mit der Philosophie und besonders mit der neuen für eine wunderliche Sache ! In sich selbst hineinzugehen, seinen eignen Geist über seinen Operationen zu ertappen, sich ganz in sich zu verschließen, um die Gegenstände desto besser kennen zu lernen ! Ist das wohl der rechte Weg ? ». [Quelle chose merveilleuse que la philosophie, particulièrement la nouvelle philosophie ! Entrer en soi-même, saisir son esprit à travers ses opérations, se renfermer en soi-même totalement afin de connaître davantage les objets ! Est-ce vraiment la bonne voie ?]. Goethe, « Der Sammler und die Seinigen », p. 31.

collectionneur, le savant et le philosophe font tous une visite de la collection. Une fois qu'il est devant les objets, le collectionneur s'entend bien avec le savant (Goethe, p. 97). Ils ont des opinions différentes sur le sentiment, mais le savant est tout à fait attentif aux objets, ce qui plaît au vieux collectionneur.

En général, l'esthétique est problématique pour le collectionneur, car l'objet devient secondaire, voire invisible, dans le jugement de la beauté⁶⁸. Le discours esthétique met trop d'accent sur le sujet ; c'est le sentiment, non pas l'objet, qui est universellement partagé. Le collectionneur défend le sentiment, non pas au nom d'une pluralité de sujets, mais pour respecter la multiplicité des objets aimés par les « Liebhaber ». Il critique les définitions étroites afin de rassembler un plus grand nombre d'objets sous le terme « art ». La fragilité de l'alliance entre le collectionneur et le philosophe devient évidente dans la présentation du jeune protégé. Le savant est un invité chez le collectionneur mais le philosophe n'est qu'un parasite.

Il faut noter que l'alliance entre le collectionneur et le philosophe reflète bien la relation entre Goethe et Schiller sur la question du statut de l'objet dans l'esthétique. Pour Goethe, l'objet guide le sujet vers une

⁶⁸ Dans le texte de Goethe, cette invisibilité est marquée par la notion de grâce, « Anmut », qui correspond aussi au « je ne sais quoi ». On retrouve ces termes, qui désignent l'indéfinissable dans l'art, à travers les textes théoriques sur l'esthétique, du père Bouhours à Roger de Piles, de Shaftesbury à Kant. Winckelmann écrit un court article sur la grâce, « Von der Grazie in Werken der Kunst » en 1759, qui influence Goethe dans sa polémique contre Hirt. Voir « Grazie, Anmut », in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. Joachim Ritter, Band 3 : G-H, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 866-871. Selon Winckelmann, la grâce prépare l'esprit pour la réception de la beauté, puisque celle-ci est abstraite. Voir Édouard Pommier, « La notion de la grâce chez Winckelmann », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, sous la direction de Édouard Pommier, Paris : La Documentation française, 1991, p. 39-81. Pour une discussion de la grâce comme esthétique de l'invisibilité, voir Barbara Maria Stafford, "Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility," *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43. Band, 1980, p. 65-78.

signification tandis que, pour Schiller, l'objet en soi est vide et ne peut avoir de sens qu'à travers le traitement esthétique par un sujet⁶⁹. Dans une réponse à une lettre de Schiller, écrite en 1797, Goethe maintient que « der Gegenstand muß etwas *bedeuten*, so wie das poetische etwas *sein* muß⁷⁰ », « l'objet doit *signifier* quelque chose, comme le poétique doit *être* quelque chose ». Sa conviction que l'objet possède un sens en soi, lié à sa présence matérielle, persiste au-delà de la période de collaboration avec Schiller dans la revue *Propyläen*. Dans une conversation avec Eckermann en 1823, Goethe lui demande, « was ist auch wichtiger als die Gegenstände und was ist die ganze Kunstlehre ohne sie ?⁷¹ », « qu'est-ce qui est plus important que les objets et qu'est-ce que tout l'apprentissage de l'art sans eux ? ».

Dans la nouvelle, il n'est pas surprenant que le collectionneur reste convaincu que les objets peuvent être au centre d'une communauté. Il croit qu'il existe une collection capable de réunir les « Liebhaber », les « Kenner » et les artistes. Dans l'espoir de surmonter les différences qui existent entre ces groupes, il fait appel au rédacteur de *Propyläen* pour une nouvelle collection.

Lassen Sie uns, zu diesen Zwecken, eine neue Art von Sammlung ordnen, die diesmal nicht aus Bronzen und Marmorstücken, nicht aus Elfenbein noch Silber bestehen soll, sondern worinn der Künstler, der Kenner und besonders der Liebhaber sich selbst wieder finde. (Goethe, p. 61)

[Laissez-nous, dans ce but, organiser une nouvelle forme de la collection, qui, cette fois, ne serait pas constituée d'objets en bronze et en marbre, ni en ivoire ou argent, mais dans laquelle

⁶⁹ Karl Richter, « Propyläen », in Goethe, *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, Band 6.2, p. 933.

⁷⁰ Ces lettres sont présentées par Karl Richter.

⁷¹ Karl Richter, « Propyläen ».

l'artiste, le « Kenner » et particulièrement le « Liebhaber » se retrouveraient eux-mêmes.]

La nouvelle collection offre une image du musée public. Cette institution représente un compromis entre le sentiment du philosophe, qui est indifférent à l'objet, et la passion du collectionneur, qui est intimement liée à un objet spécifique. Le musée public réunit les objets qui sont *a priori* convenables au jugement esthétique. Cette collection ne va pas toujours plaire à tout le monde ; mais, en principe, elle le peut.

En dépit de lui-même, le collectionneur affirme la position du philosophe et de l'esthétique, car il ne peut pas nommer les objets de la nouvelle collection. Il cite uniquement les différents sujets que cette collection réunirait : les artistes, les « Kenner » et les « Liebhaber ». C'est une collection imaginaire, sans objet spécifique et donc avec tous les objets possibles. Elle se fait dans le temps et reflète les sentiments — ou bien, la « Liebhaberey » — de différents sujets dans l'histoire. Ainsi, pour le collectionneur, l'histoire de sa propre collection est une histoire de la « Liebhaberey » dans sa famille. En effet, selon lui, chaque objet possède deux histoires : l'objet parle de son propre passé et du passé de ceux qui l'ont aimé.

Selon le collectionneur, la « Liebhaberey » dépend de plusieurs éléments : le caractère et les inclinations individuelles ; le temps et les circonstances dans lesquels le « Liebhaber » vit, les artistes et les marchands d'art, les pays visités par l'individu, les nations avec lesquelles il est en relation et mille autres hasards (Goethe, p. 28-29). Grâce à l'objet, la « Liebhaberey » réunit le sujet avec la totalité de son expérience et de son époque. C'est ainsi que l'objet devient capable de médiatiser plusieurs

temps. La liste offre la possibilité d'une lecture de l'objet qui touche à la psychologie, à l'histoire, à l'art, à l'économie, aux relations internationales et au nationalisme. Elle n'est pas exhaustive, à cause de la présence du hasard. En ouvrant la collection au temps, le collectionneur crée également une place pour le « Kenner » ; celui-ci ne réapparaîtra pas comme un savant, mais comme un historien de l'art.

La Bruyère et Goethe

Les deux portraits constituent une critique du système monarchique, une critique qui doit être considérée par rapport à l'incompabilité des discours de la science et de l'esthétique. Dans cette dernière section, j'analyserai les notions présentées dans les textes comme une remise en question du pouvoir absolu des rois. Il ne s'agit pas d'une construction à partir des croyances politiques des deux auteurs mais d'une tentative de voir comment leurs textes introduisent un doute dans le système monarchique. Ensuite, j'examinerai la construction de l'objet dans la science et l'esthétique dans un contexte à la fois plus général et historique. Je m'appuie sur les distinctions développées dans l'analyse de La Bruyère et de Goethe, sans pourtant reprendre tous ces arguments. Après avoir examiné la construction de l'objet, je retournerai aux portraits afin d'analyser comment cette construction, décrite par chaque auteur, domine la production littéraire.

La critique du régime monarchique

Les deux portraits correspondent, sinon historiquement, du moins épistémologiquement, aux deux premiers dépouillements du cabinet royal

au profit des académies des sciences et des beaux-arts⁷². Sous la forme de l'académie, les discours de la science et de l'esthétique émergent dans l'absolutisme mais ils annoncent une rupture avec le monarque, au moins dans sa capacité de régner sur son cabinet. En cédant des objets aux académies, le roi cède également de son pouvoir. Ce n'est plus au roi, mais aux membres des académies de manier et d'étudier les objets du cabinet, de déterminer le sens des choses de la nature comme celui des objets produits par les êtres humains. La naissance de deux académies et le partage des objets du cabinet royal entre elles donnaient suite à la division et à la spécialisation du travail sur le monde matériel. Il y avait dès lors les praticiens de la science et les praticiens de l'art. Ils pouvaient partager les mêmes objets (la nature constitue une première ressource fondamentale pour les deux groupes). Mais, comme les portraits le démontrent, les scientifiques et les esthètes avaient des fins et des pratiques aussi différentes que conflictuelles.

Dans la mesure où La Bruyère et Goethe soulignent l'incompatibilité du savoir et du sentiment, ils remettent en question le pouvoir absolu du roi, c'est-à-dire celui de réunir dans sa personne tous

⁷² Les académies de Paris et de Berlin furent fondées sous l'absolutisme — à Paris par Louis XIV en 1648 et à Berlin par Friedrich I/III, le premier roi de Prusse, en 1696. L'académie de Rome, fondée en 1593 et réouverte en 1666, est plus difficile à comprendre par rapport à l'absolutisme. Mais, en général, la naissance des académies appartient à l'ère monarchique en Europe. En 1720, il y avait dix-neuf académies ; en 1800, plus de cent académies réglaient l'art, la science et aussi l'économie à travers l'Europe. Pour une histoire des académies, voir Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge : University of Cambridge Press, 1940 ; William Sandby, *History of the Royal Academy. From its Foundation in 1786 to the Present Time*, 1862 ; London : Longman, 1970 ; et "Die Kunst hat nie ein Mensch allein bessen" 1696-1996 *Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste*, hrsg. v. der Akademie der Künste und Hochschule der Künste, Berlin : Henschel Verlag ; Akademie der Künste ; Hochschule der Künste, 1996. On trouve une discussion des académies également dans les études sur l'histoire des expositions d'art. Georg Friedrich Koch offre une analyse détaillée de l'époque sous Louis XIV et les expositions du Salon. Voir Koch, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin : de Gruyter, 1967. Voir aussi Kenneth Luckhurst, *The Story of Exhibitions*, London : The Studio Publications, 1951.

les objets et tous les discours du monde. Les textes, qui mettent en scène les points de vue divergents sur les mêmes objets, démontrent qu'un seul individu ne peut plus maîtriser le monde matériel. Le fait que le roi réunisse le savoir et le sentiment devient la preuve que sa maîtrise du monde est fautive, illégitime et, si on suit bien les portraits, tout à fait stérile. Chez La Bruyère, on se rappelle le curieux qui garde les bustes couverts de poussière dans son cabinet. Chez Goethe, le savant refuse d'écouter tout autre discours sur l'art qui se distingue du sien. Les éléments parodiques dans les textes démontrent que celui qui croit harmoniser le sentiment et le savoir mérite le ridicule et même l'exclusion. Mais, à part l'insistance sur la différence radicale entre la science et l'esthétique, chaque auteur articule un autre niveau de critique à l'intérieur de son texte.

Comme on l'a mentionné dans l'introduction, le portrait des curieux dans *Les Caractères* paraît pendant le régime de Louis XIV. Cependant, c'est le dictionnaire de Furetière qui établit plus clairement les liens entre la curiosité et l'absolutisme, car Furetière interdit aux curieux d'apprendre les affaires cachées par les princes⁷³. Avec leur désir de tout savoir et de tout connaître — et de tout collectionner —, les curieux reflètent les valeurs de l'absolutisme et respectent en même temps une hiérarchie du pouvoir qui situe le regard des princes et du roi au-dessus du leur. Leur fusion entre le désir et la totalité est au cœur du régime monarchique. Toutes les décisions du roi sont légitimées par son désir ; les

⁷³ Quand Furetière interdit aux curieux de vouloir connaître les affaires cachées par les princes, il ne se réfère pas à une loi. Dans l'absolutisme, il n'y a pas d'instance de légitimation en dehors du roi. C'est « l'indiscret » qui veut savoir les secrets de l'autre et l'« impertinent » qui veille sa femme. Cependant, il n'y a pas d'adjectif pour celui qui cherche à connaître les secrets des princes parce qu'un tel homme ne peut exister. Louis Marin offre une étude des problèmes créés par l'omniprésence du roi, par exemple, dans l'écriture de l'histoire. Voir Marin, *Le portrait du roi*, Paris : Éditions de Minuit, 1981.

lois édictées sont signées « car tel est notre plaisir ». Le roi est la plus grande instance de l'harmonie entre Dieu, les humains, la nature et les objets⁷⁴. En classant la curiosité sous la mode, La Bruyère réduit le désir, la passion et le plaisir à la vanité de l'individu. Si on comprend bien La Bruyère, le désir du roi n'exprime plus l'harmonie entre tous les éléments de l'univers. La seule totalité qu'il puisse exprimer est le désir des autres, c'est-à-dire la volonté du peuple.

Goethe n'écrit pas à l'époque de l'absolutisme mais dans le sillage de la Révolution française, donc à l'ère d'une remise en question du système monarchique en Europe. Une dimension critique du monarchisme ressort dans sa présentation de l'histoire de la collection dans *Der Sammler und die Seinigen*. Les prédécesseurs du collectionneur dans la nouvelle ont tous sélectionné des objets pour la collection à partir de leur « Liebhaberey », la seule motivation légitime. Mais la « Liebhaberey » de chaque collectionneur dans sa famille est différente. Celle du collectionneur est en « contradiction » avec celle de son oncle, de son père et de son beau-frère (Goethe, p. 49, 50). La contradiction est tout à fait légitime mais elle démontre qu'il n'est pas possible pour un seul collectionneur — un seul individu — de maîtriser les désirs et les choix des autres. On peut réunir différents objets dans une seule collection mais la « Liebhaberey » est toujours multiple. Cette multiplicité s'exprime également à travers les diverses voix des débats et des lettres et à travers

⁷⁴ Voir l'étude de Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton : Princeton University Press, 1957. En centrant son analyse sur l'Angleterre, Kantorowicz identifie les problèmes découlant de la fiction juridique des deux corps du roi — un corps naturel qui est mortel et un corps politique, abstrait et éternel — dans le cas de la propriété et de la mort du roi. Dans son étude, le particulier et l'universel sont conçus comme un lien entre le roi et la nation (le territoire et l'histoire). Le cabinet royal, qui peut inclure tous les objets du monde, dépasse largement l'espace-temps de la nation et permet une configuration de la colonisation.

tous les visiteurs de la collection. Chez Goethe, puisque le multiple ne se réduit jamais à l'un, le désir unificateur du roi est remis en question. Chacun suit son propre désir et a raison de le faire. Quand Goethe offre l'image de la nouvelle collection, une image qui se rapproche du projet du musée public, il dévalorise les œuvres en bronze, marbre, ivoire et argent, car elles sont toutes caractéristiques du cabinet royal, ou la « *Kunstkammer* ».

La construction de l'objet dans la science et l'esthétique

Comment comprendre ces critiques par rapport à l'incompatibilité des discours de la science et de l'esthétique ? Commençons par les commentaires les plus généraux. Quand on considère le statut de l'objet, la différence entre la science et l'esthétique est avant tout une différence de temps. L'objet tel que conçu par la science appartient à une totalité d'objets, réunie par le concept de la nature et soumise à la volonté divine. La Bruyère insiste sur l'existence — et l'harmonie — de cette totalité quand il réunit la beauté, le bon et la perfection ; ce monde n'appartient pas au curieux mais attend le vrai scientifique. Dans cette totalité, l'objet n'est pas du tout unique, car son existence est déterminée par les règles qui se répètent dans le temps. L'objet de l'esthétique, par contre, appartient à une totalité de sujets. Goethe insiste sur le sentiment de la grâce ; Kant insiste sur le *sensus communis aestheticus*. L'objet de l'esthétique est singulier dans le temps, à cause du « *Liebhaber* » qui l'a aimé, ou de l'artiste qui l'a créé. On peut également dire que le sentiment est éphémère et la beauté est exemplaire. Par contraste avec l'objet au regard du scientifique, l'objet du jugement esthétique doit se transformer avec le temps. En effet, plus l'art se répète selon une règle que l'on peut décrire, plus il s'éloigne de

l'esthétique, car il doit être libre de concepts, de définitions et de finalité. L'objet scientifique est voué à la répétition du même ; l'objet esthétique doit toujours être différent.

On peut associer l'émergence du discours scientifique à la naissance d'une vision profane du monde et une résistance à un ordre dicté par la religion ou imposé par le roi. Mais le scientifique reste fidèle à la forme de l'ordre religieux et royal, dans la mesure où il tend à l'harmonie dans ses recherches. C'est l'esthétique, non pas la science, qui arrache l'objet à une temporalité propre à une vision sacrée du monde. Dans l'expérience et la loi scientifiques, l'objet est placé dans un temps homogène qui est indépendant, non seulement du temps de la création divine et du roi, mais aussi du temps quotidien et vécu. Le phénomène, qui ne se réduit pas à une règle, a peu de valeur pour la science. Le jugement esthétique met l'objet dans le temps vécu, devant un sujet historique. Puisque le discours esthétique valorise avant tout l'absence de répétition, il a une capacité énorme de conceptualiser la rupture, la nouveauté, la singularité, l'éphémère, la discontinuité, la transformation.

Cette différence devient évidente dans le domaine de l'histoire. Je me limite aux exemples dans le champ de l'art. *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) de Johann Joachim Winckelmann constitue une première contribution importante à l'histoire de l'art⁷⁵. Mais Winckelmann ne propose rien de moins qu'une histoire profane de l'objet. En datant les sculptures de l'Antiquité selon les descriptions textuelles et en décrivant les styles en fonction de l'essor et du déclin de la

⁷⁵ Pour une discussion de l'impact du livre de Winckelmann, voir Francis Haskell, « Winckelmann et son influence sur les historiens », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, p. 83-99 ; et Hans Robert Jauss, « Geschichte der Kunst und Historie », *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1970, p. 208-251.

société grecque, il lie ces œuvres d'art au temps où elles furent produites. Même dans *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, une étude réalisée en 1755, la beauté de la nature est conçue en fonction des pratiques sociales⁷⁶. L'art reflète les valeurs de la société dans laquelle il est produit — un monde profane et singulier dans le temps —, non pas les vœux des empereurs et des rois, non plus la volonté de Dieu telle qu'exprimée dans la nature. Il n'est pas surprenant que Winckelmann dévalorise la simple imitation de la nature⁷⁷.

Afin d'apprécier la singularité des études réalisées par Winckelmann, il faut prendre en considération les efforts d'autres chercheurs qui voulaient organiser les œuvres d'art dans le temps. Prenons, par exemple, *Histoire des arts qui ont un rapport au dessein, divisée en trois livres où il est traité de son origine, de son Progrès, de la Chute, & de son Rétablissement*, une étude réalisée par Monier, un membre de l'Académie royale en France, en 1698⁷⁸. Selon Monier, « Dieu est l'Auteur du Dessein de la Figure Humaine » ; Dieu est le premier artiste du monde⁷⁹. L'art commence donc avec la création telle qu'elle est

⁷⁶ Winckelmann voit la beauté du corps comme une expression de la beauté de la nature, donc au sein d'un système cyclique qui n'est pas marqué par la singularité. Mais il maintient que les artistes grecs avaient plus d'occasions de développer un sens de la beauté, car les jeunes étaient souvent nus, à l'école et au théâtre. Ils étaient donc entourés d'exemples de la beauté qu'ils pouvaient imiter. Déjà dans cette étude, la production artistique est située entre le temps répétitif de la nature et les pratiques sociales singulières. Voir Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755 ; Stuttgart : Philipp Reclam, 1969, p. 8-9.

⁷⁷ Cette position est reprise par Goethe dans l'essai « Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil » de 1789. Il situe l'imitation en-dessous de la manière et du style dans sa hiérarchie de la production artistique.

⁷⁸ P. Monier, *Histoire des arts qui ont un rapport au dessein, divisée en trois livres où il est traité de son origine, de son Progrès, de la Chute, & de son Rétablissement. Ouvrage utile au public pour savoir ce qui s'est fait de plus considérable en tous les âges, dans la Peinture, la Sculpture, l'Architecture & la Gravure ; & pour distinguer les bonnes manières des mauvaises*, Paris : Chez Pierre Giffart, Libraire & Graveur du Roi, 1698.

⁷⁹ P. Monier, *Histoire des arts*, tome 1, p. 5.

décrite dans la Bible. Noé a pratiqué les arts de l'architecture maritime et de la géométrie⁸⁰. Monier continue ainsi, de la Bible en passant par l'antiquité, par l'histoire de la France, jusqu'à l'Europe de son époque, toujours à la recherche des traces du dessein original. La *Kern-Historie*, une étude anonyme de 1748, réunit « les arts libres » avec « la belle science » et situe aussi le début de l'art au début du monde⁸¹. M. Dandré Bardon offre en 1769 une histoire « universelle » de l'art⁸². Selon l'éditeur, Bardon est un « historien pittoresque » ; il présente, pour permettre l'imitation, les « tableaux écrits » de toutes les scènes du Vieux Testament⁸³. Bardon commence également avec la création du monde et enrichit son histoire avec les perspectives multiples des figures bibliques. Par exemple, il décrit « Samson qui enlève les portes de Gaza » selon une perspective rapprochée et éloignée⁸⁴.

Tous ces auteurs soumettent la création artistique à la création divine. Chaque œuvre peut être comprise par rapport au premier acte de la création. L'œuvre d'art n'a pas de spécificité, ni de singularité. La géométrie est aussi artistique que la peinture ; la science est aussi belle que les beaux-arts. Dieu a tout créé ; donc, tout objet peut porter le nom d'objet d'art. On ne peut pas sous-estimer le geste de Winckelmann, qui isole la production artistique de l'Antiquité et qui se réfère aux textes de la même

⁸⁰ P. Monier, *Histoire des arts*, tome 1, p. 25.

⁸¹ Anon., *Kern-Historie aller freien Künste und schönen Wissenschaften, vom Anfang der Welt, bis auf unsere Zeiten*, Leipzig : Wolfgang Deer, 1748.

⁸² M. Dandré Bardon, *Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou tableaux de l'histoire, enrichis de connoissances analogues à ces talens*, Paris : chez Merlin, Libraire, 1769.

⁸³ « Rigide observateur du Costume, il assigne le local du sujet, il en fixe les particularités intéressantes ; il suggère les vêtements convenables, non suivant les maximes qu'autorise un usage peu exact, ou plutôt un abus, mais selon les connoissances puisées dans les respectables sources de la vérité. » « Avis de l'éditeur », in M. Dandré Bardon, *Histoire universelle*, tome 1, p. ix-x.

⁸⁴ M. Dandré Bardon, *Histoire universelle*, tome 1, p. 56-62.

époque au lieu de se référer à la Bible. Bien avant Kant et la Révolution française, Winckelmann arrache l'art à toute association religieuse et monarchique. La radicalité de son geste passe inaperçue des rois et de l'Église⁸⁵. Plus tard, la contemplation d'une œuvre d'art est associée à la méditation religieuse⁸⁶. Le collectionneur de Goethe parle du sentiment de la grâce⁸⁷. Même le sentiment de plaisir dont parle Kant se prête à l'universalité du désir du roi. Le sujet, dans l'esthétique, se rapproche de Dieu dans la contemplation de l'art où il devient universel. Puisque l'accent est mis sur le sujet, l'objet échappe au temps sacré et entre à nouveau dans le temps vécu grâce à une expérience subjective et presque religieuse.

⁸⁵ Winckelmann est devenu bibliothécaire du Cardinal Archinto en 1757 et du Cardinal Albani en 1759. Ces postes, surtout à la Villa Albani, lui ont donné accès aux œuvres qui figurent dans ses études. En 1763, il fut nommé « Prefetto dell'Antichità di Roma » et « Scriptor linguae teutonicae » au Vatican. En 1765, il entreprit des négociations pour devenir le bibliothécaire de Frédéric le Grand. Pour une description de son rôle à la Villa Albani, voir Seymour Howard, « Albani, Winckelmann and Cavaceppi. The transition from amateur to professional antiquarianism », *Journal of the History of Collections*, vol. 4, no.2, 1992, p. 27-38. Pour une étude des liens entre l'art et la mobilité sociale, voir Martin Warnke, *Hofkünstler : zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln : DuMont, 1985.

⁸⁶ Le meilleur exemple est Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruder* (1797) in *Werke und Briefe*, Heidelberg : Magnus Verlag, 1967. Il est difficile de traduire ce titre : Confessions à cœur ouvert d'un moine qui aime l'art.

⁸⁷ Klaus Herding associe les descriptions spirituelles des œuvres d'art avec l'expérience de la galerie et il cite le livre de Wackenroder et aussi le dialogue dans les galeries de Dresde écrit par les frères Schlegel. Voir August Wilhelm Schlegel et Friedrich Schlegel, *Die Gemählde. Ein Gespräch von W. in Athenaeum*, Zweiten Bandes, Erstes Stück, Berlin : Heinrich Früllich, 1799 ; Dortmund : Harenberg, 1989, p. 39-151. Klaus Herding, « Das Galerieerlebnis — eine verlorene Dimension der Kunstgeschichte ? », in *Kunst und Kunsttheorie 1400 - 1900*, hrsg. v. Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke, Wiesbaden : Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 1991, p. 257-285. Les textes de Wackenroder et des frères Schlegel s'éloignent nettement des catalogues de l'époque qui ne vont pas au-delà d'une description sèche et objective des œuvres. Pour une étude de ce genre d'écriture de l'art, voir Thomas Ketelson, *Künstlerviten. Inventare. Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorische Praxis*, Ammersbek : Verlag an der Lottbeck/Peter Jensen, 1990. Pour une étude sur le développement du langage descriptif de l'art dans le contexte français, voir Krzysztof Pomian, « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIIIe siècle », *Collectionneurs, amateurs, curieux*, p. 163-189. Pomian suit la transformation du « genre littéraire des catalogues de ventes » dans le même siècle.

La science a eu beaucoup moins de succès à établir une configuration historique de ses objets. Il faut simplement comparer la réception de Winckelmann à celle de Darwin. D'abord, l'histoire détruit l'universalité des lois ; celles-ci sont partiellement vraies. Mais la recherche de lois répétitives n'est pas le seul obstacle au développement d'une vision historique pour la science. Puisque l'objet du regard scientifique appartient à une totalité d'objets, surtout dans la nature, il s'avère difficile d'isoler cet objet et son développement. Si l'on conçoit un objet de la nature dans l'histoire, on remet en question la totalité de la nature. La création divine devient une fiction. Comme on l'a dit plus haut, il faut distinguer un compromis dans le temps homogène de la science ; c'est un temps « suspendu », qui peut exister sans remettre en cause directement l'histoire de la création divine.

La science, l'esthétique et la production littéraire

Comment les notions de temps dans la science et dans l'esthétique dominant-elles la production littéraire de chaque portrait du collectionneur ? Bien que La Bruyère fasse une critique de la curiosité, il semble être curieux de la société dans laquelle il vit et son livre ressemble à un cabinet de caractères⁸⁸. Toutefois, La Bruyère qualifie son livre comme une science ; il déclare dans l'introduction, « [...] je me renferme

⁸⁸ On retrouve cette observation dans plusieurs études critiques. Voir Doris Kirsch, *La Bruyère ou le style cruel*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1977, p. 18 ; Floyd Gray, *La Bruyère, amateur de caractères*, Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1986, p. 13 ; Louis van Delft, *La Bruyère, moraliste. Quatre études sur les 'Caractères'*, Genève : Librairie Droz, 1971, p. 10 ; Françoise Siguret, « 'Les Caractères' ou l'atelier du peintre », in *Le Tricentenaire des 'Caractères'*, actes d'un colloque édités par Louis van Delft, Paris : Biblio 17, 1989 ; et Roland Barthes, « Du mythe à l'écriture », in *La Bruyère, Les caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris : 10/18 Union Générale d'Éditions, 1980, p. 7-8. À part Françoise Siguret, qui établit les liens entre La Bruyère et Poussin, la plupart de ces auteurs ne vont pas au-delà d'une simple comparaison entre le livre et la collection d'un cabinet.

seulement dans cette science qui décrit les mœurs, qui examine les hommes, et qui développe leurs caractères⁸⁹ ». Il ne s'agit pas de moralisme, ni d'un exercice de style, qui sont des catégories littéraires⁹⁰. La Bruyère n'avait pas l'intention d'écrire une œuvre littéraire ; son texte est une première tentative de faire une étude ethnographique⁹¹. Certains critiques parlent de la construction d'un temps homogène dans le texte, qui est propre au moralisme et au classicisme mais aussi à un modèle mathématique, à une observation ou à une expérience, bien que sans les chiffres et les diagrammes⁹². Le texte participe d'un temps cyclique qui rappelle celui de la nature et qui ne remet pas en question l'unicité de toute création.

D'abord, La Bruyère prend comme modèle un texte de l'Antiquité, un choix évident pour ce défenseur résolu des Anciens⁹³. Les *Caractères* de Théophraste restent entièrement compatibles avec les recherches « modernes » sur les mœurs, en dépit du fait que presque deux mille ans

⁸⁹ La Bruyère, *Les caractères*, p. 27.

⁹⁰ Plusieurs critiques font des commentaires sur l'absence d'un projet uniquement littéraire dans les *Caractères*, sans pourtant abandonner les catégories de la critique littéraire dans leurs analyses. Voir par exemple, Odette de Mourgues, *Two French Moralists. La Rochefoucauld and La Bruyère*, Cambridge : Cambridge University Press, 1978, p. 96, 98. Doris Kirsch, citée plus haut, fait exception. Elle démasque la notion du style comme une tentative de créer une unité absente dans le texte. Le style et le moralisme, qui se réduisent toujours à l'individu, mettent les *Caractères* dans le domaine de la littérature, tout en soulignant la singularité du texte et de l'auteur.

⁹¹ L'étude de mœurs et la physiognomonie créent un précédent pour les études ethnographiques ; tous ces domaines sont consacrés à l'étude de l'homme et reflètent la conviction, au cœur de l'absolutisme, qu'un individu peut bien représenter la collectivité. Il n'est pas surprenant qu'en 1831, les *Caractères* aient été publiés en Angleterre avec des illustrations. Comme le note Jean-Claude Morisot, cette publication transforme le livre de La Bruyère en traité de physiognomonie. Voir Jean-Claude Morisot, « Visages et caractères », in *Le Tricentenaire des 'Caractères'*, p. 83-93.

⁹² Voir par exemple Odette de Mourgues, *Two French Moralists*, p. 129 ; et Michel Riffaterre, « L'effet du vrai. La Bruyère à l'eau-forte », in *Le Tricentenaire des 'Caractères'*, p. 10-11.

⁹³ Dans la Querelle des Anciens et des Modernes, La Bruyère prend le parti des Anciens. André Stegmann, *'Les Caractères' de La Bruyère, bible de l'honnête homme*, p. 159-161.

séparent les deux *Caractères*⁹⁴. En remplaçant les noms de ses contemporains par les noms grecs, La Bruyère ne tente pas de cacher l'identité des individus mais d'établir des types d'homme. Il commence avec les « premiers hommes » et les compare avec tous les sujets dans sa propre société, y compris le roi, qui est transformé en homme idéal⁹⁵. Quand il explique que le nom Théophraste signifie « un homme dont le langage est divin⁹⁶ », il affirme un lien entre sa création, celle de Théophraste et la volonté divine. Enfin, à partir de la quatrième édition du livre, La Bruyère a constamment ajouté de nouvelles remarques⁹⁷. Son étude reste toujours en harmonie, non seulement avec l'Antiquité, mais aussi avec les transformations qui ont lieu à son époque⁹⁸. La nouveauté n'a pas du tout bouleversé les *Caractères*, bien que l'œuvre ait bouleversé son temps. Pour La Bruyère, une étude existante suffit à articuler une critique contemporaine et à décrire la société dans toute sa complexité.

Le texte de Goethe offre une image de l'effondrement de cette harmonie entre le passé et le présent. L'image est construite dans la

⁹⁴ La Bruyère situe le texte de Théophraste en 314 av.-J.C. L'auteur note la diversité des lieux, des temps, des climats et le long intervalle de temps entre les deux études. Mais, selon lui, « les hommes n'ont point changé selon le cœur et selon les passions ». La Bruyère, *Les caractères*, p. 35-36.

⁹⁵ En comparant les versions de la section intitulée « Du souverain », Michael S. Koppisch trace comment La Bruyère devient conscient de l'effet du comportement du roi sur ses sujets. Voir Koppisch, *The Dissolution of Character. Changing Perspectives in La Bruyère's 'Caractères'*, Lexington : French Forum, 1981, p. 95-100.

⁹⁶ La Bruyère, *Les caractères*, p. 30.

⁹⁷ La Bruyère ajoute cent cinquante-neuf remarques à la cinquième édition (1690) ; soixante-quatorze à la sixième édition (1691) ; soixante-seize à la septième édition (1692) et quarante-sept à la huitième et dernière édition du livre (1694). Il meurt en 1696.

⁹⁸ Selon Barthes, La Bruyère est « le dernier moraliste à pouvoir parler de *tout* l'homme, enclure toutes les *régions* du monde humain dans un livre ». Roland Barthes, « Du mythe à l'écriture », p. 9. Après La Bruyère, explique-t-il, toute science devient particulière. Barthes conçoit cette science totale comme une expression de la mondanité, non pas comme un effet de l'absolutisme. Il n'est pas clair comment un mondain peut exister au cœur d'un régime absolu. En faisant du roi un sujet idéal, La Bruyère place son regard sur la société au-dessous de celui du roi. S'il critique le roi, c'est à cause de fait qu'il veut toujours l'admirer.

« Liebhaberey » du père et du beau-frère du collectionneur, les deux « Nachahmer » de la famille. Ils ne connaissent pas de nouveauté, car ils reproduisent la réalité qui est devant eux. Le collectionneur raconte comment son père a installé un tableau le représentant en compagnie de sa femme, derrière une fausse porte⁹⁹. Quiconque ouvre la porte est surpris par cette image si réaliste du père et de la mère qui semblent véritablement sortir du mur. Le tableau ne peut être décroché, car il est encadré précisément par le cadre de la porte. Ceci dit, derrière cette porte, il n'y a pas d'aération et, après un hiver particulièrement rigoureux, le tableau est détruit par l'humidité. L'œuvre qui imitait la nature a connu le destin des choses naturelles¹⁰⁰. Avec cette image, Goethe sépare la création artistique des cycles de la nature. L'art qui répète simplement un geste créateur est voué à la mort.

Cette fausse mort est suivie par la mort réelle de la sœur du collectionneur. Le beau-frère, qui avait l'habitude de faire des tableaux de sa femme, commence à peindre ce qui lui appartenait¹⁰¹. Il ne peut pas exécuter le portrait de sa femme si elle n'est pas devant lui. L'artiste devient dépressif ; il ne perçoit que le présent qui rappelle toujours sa perte. Son dernier tableau — une nature morte où ses propres outils sont représentés — exprime, selon le collectionneur, « Vergänglichkeit und Trennung », le passage et la rupture, « Dauer und Vereinigung », la permanence et l'unité¹⁰². L'artiste est aliéné du présent ; son temps vécu lui devient étranger et source de douleur. C'est la naissance d'une

⁹⁹ Goethe, « Der Sammler und die Seinigen », p. 38-39.

¹⁰⁰ « Leider hat aber ein Kunstwerk, das sich der Wirklichkeit möglichst näherte, auch gar bald die Schicksale des Wirklichen erfahren. » [Malheureusement, une œuvre d'art qui s'approchait tant de la réalité connut bientôt le destin des choses réelles]. Goethe, « Der Sammler und die Seinigen », p. 39.

¹⁰¹ Goethe, « Der Sammler und die Seinigen », p. 40-41.

¹⁰² Goethe, « Der Sammler und die Seinigen », p. 41.

conscience historique. Dans cette deuxième image, la production artistique devient éphémère. Avec la nature morte aux outils, Goethe donne aux artistes la tâche d'exprimer cette rupture et de la surmonter dans leurs créations.

Ce vœu s'articule dans la correspondance du collectionneur, qui croit que la collection est capable de réunir les individus et de surmonter leurs différences. Puisqu'il ne peut pas identifier les objets de la collection, il diffère indéfiniment ce moment d'unification. Dans son texte, Goethe met la société idéale au futur ; la société du présent reste imparfaite, toujours étrangère au temps. La Bruyère critique aussi la société dans laquelle il vit. Mais il reste en harmonie avec elle, dans la mesure où il ne propose pas un changement de temps pour l'améliorer. Il faut améliorer son caractère. Comme La Bruyère, Goethe utilise une forme littéraire qui se prête à la répétition, car on peut toujours ajouter d'autres lettres à un roman épistolaire. Mais, contrairement aux maximes et aux commentaires, les lettres créent une correspondance fixe dans le temps qui exprime également l'idée d'une absence. La lettre publiée est une lettre qui a perdu son correspondant original et qui cherche futilement à le retrouver dans chaque lecteur.

En fin de compte, les deux portraits du collectionneur sont incompatibles à plusieurs points de vue. Leur incompatibilité rappelle toujours une interdiction : la même personne ne peut jamais figurer dans les deux portraits. La science et l'esthétique impliquent des déterminations et des pratiques de l'objet aussi conflictuelles que légitimes. Les deux discours ont survécu à l'ère monarchique et occupent une position importante dans l'État moderne. Il faut considérer l'importance accordée à chaque discours comme une manière de créer une distance par rapport à

l'ère monarchique. Dans ce système, il était possible pour un individu — le roi — de maîtriser tout discours sur tout objet. La possession, le plaisir et l'étude étaient tous réunis quand le roi faisait une visite de son cabinet. La ségrégation entre le savoir et le sentiment a détruit pour toujours l'espace du cabinet et l'unité du sujet.

CHAPITRE II

Deux théories économiques

Après avoir étudié l'inscription de l'objet dans les discours de la science et de l'esthétique, nous arrivons à la détermination économique de l'objet. Bien que la question de la valeur soit déjà posée et étudiée en profondeur à l'époque de La Bruyère et à l'époque de Goethe, le discours économique s'épanouit au dix-neuvième siècle avec l'industrialisation et sa production massive d'objets. Plus précisément, ceux qui posent la question de la valeur se tournent vers la production pour trouver leurs réponses et développer leurs théories¹. Avec cette transformation, le discours économique se situe, non pas comme un discours parmi d'autres, mais comme la détermination ultime de la valeur. L'économie produit les biens ; puisqu'elle est la source de la valeur, c'est à elle de la déterminer et de le faire par les mécanismes du marché. Contrairement à la science et à l'esthétique, l'économie devient un discours universel de l'objet, capable d'englober tout autre discours et toute autre valeur. Grâce au langage universel du prix, aucun objet n'échappe à une détermination de sa valeur par le marché, ni l'objet de l'étude scientifique, ni l'objet du sentiment esthétique.

L'avantage de l'économie sur la science et l'esthétique est qu'elle remplace la valorisation spécifique de l'objet par une valorisation relative.

¹ Au début de son argumentation sur l'échange, Michel Foucault trace la valorisation de la production dans les théories propre à l'économie politique. Selon lui, celles-ci se distinguent des théories de la période classique qui privilègent la richesse. Michel Foucault, « Échanger. I. Analyse des richesses », *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966, p. 177-179.

Tout objet n'a de la valeur que par rapport aux autres objets du marché. Le marché crée un relativisme absolu, d'où il tire sa légitimité. La valeur des objets sur le marché est le résultat, non pas d'un particulier, mais des forces abstraites de l'offre et de la demande auxquelles tout le monde participe à titre de producteurs et de consommateurs. La Bruyère et Goethe présentent tous les deux le discours d'un particulier sur l'objet. Chez La Bruyère, on peut lire la description du comportement de divers curieux devant leurs objets préférés. Goethe fait le portrait de deux individus ayant des points de vues divergents sur une collection, ou sur la bonne manière de se comporter devant l'œuvre d'art. Le marché fait abstraction de la spécificité propre à ces deux mises en scène du sujet devant l'objet. Dans le marché, il n'y a pas un sujet unique, ni un seul objet, ni de lieu fixe. Le marché ne dicte aucune pratique spécifique par rapport à l'objet, à part la circulation. Le fait que les valeurs établies sur le marché ne se ramènent à personne et ne peuvent pas être localisées lui donne toute sa force et toute sa légitimité.

La collection particulière est un affront au marché, puisqu'elle est la mise en scène d'un discours particulier sur l'objet, soit esthétique, soit scientifique. La nature de la relation qu'entretient le collectionneur avec ses objets est sans importance aucune. Le fait que le collectionneur vise à maintenir une relation quelconque avec des objets est la raison de son exclusion et de son ridicule. Afin d'établir cette relation, il sélectionne les objets spécifiques, les soustrait à la circulation et les protège de l'échange. Le collectionneur — un curieux, un savant, un philosophe, un amateur, peu importe — garde le dernier mot sur la valeur de ses objets. Il ne s'intéresse pas à leur valeur telle que déterminée par les forces de l'offre et de la demande, puisqu'il les voit par rapport à lui-même et à la totalité de

sa collection, et non pas par rapport à tous les objets du marché. La collection particulière établit un lieu en dehors de la circulation qui limite l'universalité du marché. De plus, étant donné que le collectionneur amasse de vieux objets usagés au lieu de se procurer les nouveaux produits, il remet en question le pouvoir producteur de l'économie moderne.

Dans la littérature du dix-neuvième siècle — nous avons choisi *Le Cousin Pons* (1847) de Balzac et *The Old Curiosity Shop* (1840-41) de Dickens² — la collection est représentée tout autrement que chez La Bruyère et chez Goethe. Les romans contiennent peu de descriptions du collectionneur avec ses objets. Pons passe le plus clair de son temps au lit, veillé par son ami Schmucke ; le propriétaire du magasin de curiosités passe le plus clair de son temps sur la route avec sa petite-fille Nell. La tension dans les deux romans ne naît pas de l'opposition entre des points de vue différents sur le même objet ; elle provient de l'exclusivité de la collection. Le collectionneur valorise chaque objet d'une manière singulière et refuse de le voir comme autre chose. Son exclusion de l'espace de la collection signale la transformation de celle-ci en valeur d'échange. Une fois que la collection possède une valeur vénale, elle est automatiquement mise en relation avec tous les autres objets possibles, car le marché les réunit tous à travers l'argent. La question dans ces deux romans n'est plus de savoir qui possède le discours légitime sur l'objet, ni

² Honoré de Balzac, « Études des mœurs. Scènes de la vie parisienne. Les parents pauvres : 2. Le Cousin Pons », in *Œuvres complètes de Balzac*, édition nouvelle établie par la Société des Études Balzaciennes, tome 11, Paris : Club de l'Honnête homme, 1956 ; Charles Dickens, « The Old Curiosity Shop », in *The Works of Charles Dickens*, The National Edition, volumes 8 & 9, London : Chapman and Hall Ltd., 1908. Toutes les références de pages sont tirées de ces éditions et paraissent entre parenthèses, après le nom de l'auteur, dans le corps du texte.

quelle est la bonne manière de se comporter devant un objet, mais que deviendra la collection ?

Chez Balzac, les descriptions des objets dans la collection Pons sont moins nombreuses que les spéculations sur ce que cette collection pourrait procurer : une rente, une carrière, un mari. Pons veut conserver sa collection ; tout le monde autour de lui veut la monnayer pour obtenir autre chose. Il n'est pas surprenant que la plupart des descriptions de la collection Pons soient fournies, non pas par Pons, mais par les visiteurs clandestins de son sanctuaire. On est loin du curieux qui fait l'éloge d'une prune devant son interlocuteur et on s'éloigne également des discussions vives entre le collectionneur, le savant et le philosophe. Chez Dickens, la collection qui constitue le magasin de curiosités devient autre chose tout au début du roman, puisqu'elle est vendue pour régler la dette du grand-père. Dans les romans du dix-neuvième siècle, au moment de l'essor de l'économie, le collectionneur et la collection constituent une relation singulière, mise à l'abri des forces du marché : le prix, l'offre et la demande, la production et la circulation. Au fur et à mesure, l'espace délimité par le collectionneur est défait par les spéculations sur la valeur marchande de ses trésors, c'est-à-dire leur valeur par rapport à tous les objets à l'extérieur de la collection. La mort de Pons et celle du propriétaire du magasin de curiosités — absentes dans les portraits de La Bruyère et de Goethe — fournit la preuve de la transformation de la collection en valeur d'échange. C'est la fin du discours particulier sur l'objet, qui, lui, passe des mains du collectionneur aux mains invisibles du marché.

Dans l'analyse des deux romans, je montrerai comment le marché empiète sur le domaine du collectionneur. Chaque roman décrit le va-et-vient entre les valeurs du collectionneur et les valeurs du marché. Le

collectionneur appartient au monde des valeurs inhérentes, car il valorise l'objet en fonction de ses qualités inhérentes, par exemple, la couleur, la facture ou la forme. Le marché représente les valeurs vénales. L'argent quantifie et objective la valeur, ce qui permet une comparaison de tout objet. Une fois qu'un objet possède un prix, il est soumis à une considération de sa valeur relative. Sur le marché, les objets entièrement différents peuvent se confronter et communiquer par le prix. De cette manière, le marché détruit toute valeur inhérente. Dans l'ombre du marché, le geste du collectionneur, c'est-à-dire de valoriser les objets en fonction de leurs qualités et non pas de leur prix, devient problématique. La destruction de l'espace clos de la collection signale la relativisation de toute valeur. C'est également la fin d'une sphère de valeurs éternelles, fixes et libres de calculs économiques.

Dans l'analyse de Balzac, puisque la collection de Pons reste relativement intacte du début à la fin du roman, je suivrai la transformation des valeurs inhérentes autour de la collection. Chez Dickens, la vente du magasin de curiosités au début du roman crée une dynamique toute autre. Les errances du propriétaire et de sa petite-fille Nell seront décrites comme une tentative de fuir les déterminations du marché, surtout l'argent. Dans chaque roman, l'émergence du discours économique autorise de nouveaux objets de la collection. Quand la collection est menacée par l'échange, les personnages tendent à prendre la relève des objets. Mais même les objets « vivants » ne peuvent pas échapper à l'échange. Je démontrerai comment la mort du collectionneur tourne autour d'un échange symbolique, soit l'échange d'un objet pour de l'argent. Après l'analyse de chaque roman, j'examinerai comment le discours économique transforme l'objet et comment ce discours s'impose

dans la production littéraire des deux auteurs. Tout en essayant de rendre compte de l'omniprésence du discours économique, Balzac et Dickens sont pris par ses déterminations.

Le Cousin Pons

L'histoire de Pons et de sa collection se passe à Paris en 1844. Mais les deux personnages principaux de l'histoire — le collectionneur et la collection — sont identifiés à une période encore plus tardive. En effet, Monsieur Sylvain Pons, un compositeur âgé de soixante ans, est un document historique vivant de l'époque de l'Empire³. Sa collection est dédiée aux reliques oubliées de l'art du dix-septième et du dix-huitième siècle : porcelaines, tableaux, tabatières, miniatures. Elle est le résultat de quarante ans d'achats judicieux à Rome, pendant ses études en musique au début du siècle, et à Paris dans le milieu mystérieux du bric-à-brac. Les objets obtenus pour presque rien en 1811 possèdent une valeur inestimable en 1844. Cependant, la valeur vénale de la collection n'est pas importante pour Pons ; ses trésors sont une récompense pour l'avare qui n'a jamais connu ni l'amour d'une femme, ni la gloire d'un Rossini. Pons travaille comme chef-d'orchestre dans un théâtre musical populaire, où il a trouvé un emploi pour son colocataire, Schmucke, un pianiste allemand. Les deux amis célibataires vivent dans le Marais, et leur concierge maternelle, madame Cibot, répond à tous leurs besoins domestiques.

Le collectionneur ne connaît qu'un péché : la gourmandise. Ce n'est pas sa recherche des objets d'art précieux, mais des dîners succulents qui

³ Juliette Grange décrit Pons comme « un véritable objet du musée » mais elle ne prend pas en considération la différente valorisation du collectionneur et de la collection. Cette différence sera discutée plus loin, à la fin de l'analyse du roman. Juliette Grange, « L'inventaire. Le romancier, le collectionneur, l'antiquaire », *Balzac. L'argent, la prose, les anges*, Paris : La Différence, 1990, p. 63.

précipite sa ruine. En 1844, le célibataire est devenu un invité importun chez toutes ses relations. Afin d'assurer son « droit de fourchette » chez son cousin Camusot de Marville (Balzac, p. 48), le président de Chambre à la Cour royale de Paris, Pons entreprend l'organisation d'un mariage entre la fille du président, Cécile de Marville, et un banquier allemand, Fritz Brunner. L'échec de cette tentative mène à l'exclusion sociale de Pons. Quand le paria tombe malade à cause de son isolement, la Cibot apprend la valeur vénale des objets qu'elle a époussetés pendant des années. Elle précipite la mort du collectionneur et cherche à monnayer ses trésors en utilisant des intermédiaires : le marchand de curiosités Rémonencq, le docteur Poulain, le collectionneur rival Élie Magus et le conseiller Fraisier, lequel fait entrer la présidente de Marville dans le complot. Pons se rend compte qu'on veut lui enlever sa collection et désigne Schmucke comme son héritier. Après sa mort, son dernier testament est contesté et même les interventions de Topinard, un caissier au théâtre, sont sans effet. Schmucke meurt peu après Pons, pauvre et triste, et la collection passe à la vicomtesse de Popinot, née Cécile Camusot de Marville, la cousine de Pons.

Les spéculations autour de la collection de Pons vont de pair avec les spéculations sur la valeur vénale de toute qualité humaine. Le monde des valeurs inhérentes, représenté par le collectionneur, inclut également la sphère de l'éthique qui gère les relations humaines en fonction des qualités inhérentes des individus. Les règles de la collection touchent aux objets ; celles de l'éthique, aux sujets. Le lien entre la collection et la relation humaine est établi dans le titre même du roman, qui identifie Pons, non pas par ses trésors, mais par ses liens de parenté. Comme la collection, l'éthique doit rester au-delà des considérations économiques.

Par exemple, la bonté, tout comme un trésor cloisonné dans l'espace de la collection, n'a pas de prix, ni de possibilité d'échange. Mais presque tous les personnages du roman sont pris entre le monde des valeurs inhérentes et le monde des valeurs vénales. Ceux qui connaissent la valeur vénale de la collection — la Cibot, Rémonencq, Poulain, Magus, Fraisier et la présidente de Marville — sont également ceux qui sont incapables d'apprécier une qualité ou une relation humaines en soi. Ils sont toujours en train de calculer ce qu'elles pourraient leur procurer.

Madame Cibot en est le meilleur exemple. Elle croit profondément que sa bonne nature est son inclination naturelle. Cette qualité inhérente n'est en aucun cas le résultat des motivations ultérieures, surtout d'ordre économique. Même si la Cibot prend l'argent de ses « deux messieurs » en échange de ses services, son rapport à eux reste maternel, donc au-delà de considérations et de calculs économiques (Balzac, p. 64). Mais la concierge ne peut pas estimer son amour maternel sans penser qu'elle mérite quelque chose en échange. Le fait qu'elle ait rendu des services sans demander de l'argent devient la preuve ultime qu'elle mérite une bonne pension des deux célibataires. Telle que Balzac la décrit, « Madame Cibot aimait mille fois mieux être appréciée à sa valeur que payée ; sentiment qui, bien connu, bonifie toujours les gages » (Balzac, p. 65). Pour la concierge, même la générosité vaut quelque chose en retour.

La Cibot reste une figure double, à la fois dominée par l'idée qu'il existe une sphère de valeurs fixes et données et obsédée par la valeur possible de toutes ses qualités et ses relations humaines. Son discours sur le crispin en velours porté par la femme de chambre de la présidente de Marville offre un exemple du va-et-vient entre un monde préétabli et un monde en transformation. Pour la Cibot, un crispin en velours est un

vêtement pour une présidente, pas pour une femme de chambre, qui, si elle porte un tel vêtement, sort de son rang et remet ainsi en question l'ordre des classes économiques et sociales. Même si la femme de chambre peut se payer le crispin, elle devrait porter un vêtement qui correspond à sa position. Comme la Cibot le dit, « Une femme de chambre est une femme de chambre, comme moi je suis n'une [sic] concierge ! » (Balzac, p. 141). En même temps, la concierge pense qu'elle mérite elle-même un crispin en velours. Son discours est complètement contradictoire : elle croit à la Révolution qui établit l'égalité entre tous les citoyens ; elle croit aussi au roi qui dicte le rang de tous ses sujets⁴.

En fin de compte, madame Cibot sait toujours comment tirer parti de ses contradictions. Elle réalise son plus grand profit grâce à son rôle maternel, car elle sait qu'une mère, même adoptive, ne peut être facilement échangée. Balzac écrit que Pons et Schmucke ont acquis une mère pour vingt-cinq francs par mois, le prix des services offerts par la concierge (Balzac, p. 64-65). Mais aucun montant d'argent au monde ne va la faire disparaître de leurs vies. Quand Pons tombe malade, la Cibot l'inquiète avec ses histoires d'infirmières corrompues. Elle se rend indispensable afin de se préserver un accès à la collection. Tout comme sa générosité, son amour maternel lui donne le droit d'empocher plus d'argent.

⁴ La concierge semble refléter les croyances de Balzac, à la fois royaliste et admirateur de Napoléon. Selon William W. Stone, Balzac critique la surdétermination de l'ordre social dans une monarchie, qui crée un handicap pour la création littéraire. William W. Stone, *Balzac, James and the Realistic Novel*, Princeton : Princeton University Press, 1983, p. 4. Pierre Barbéris cite l'introduction de la *Comédie Humaine*, où Balzac identifie la religion et la monarchie comme deux vérités éternelles. Pierre Barbéris, « La monarchie du cœur et de la raison », *Mythes Balzaciens*, Paris : Librairie Armand Colin, 1972, p. 11-12.

Dans une certaine mesure, madame Cibot découvre son double dans la collection de Pons. La concierge et la collection constituent toutes les deux un capital qui n'a pas encore connu de gains. Quand la Cibot apprend la valeur vénale de la collection, elle commence à calculer la sienne. L'humanité est un capital fixe. L'avantage du capital humain est qu'on peut même tirer profit des dettes et des pertes. Les deux professionnels — le docteur Poulain et « l'homme de loi » Fraisier (Balzac, p. 160) — fournissent les meilleurs exemples de cela. Poulain croit avoir assez souffert dans la pauvreté ; le praticien prudent mais malchanceux pense qu'il mérite un poste dans une institution étatique (Balzac, p. 153). Fraisier, qui a été impliqué dans un scandale à Mantes (Balzac, p. 187-188), veut toutefois devenir juge de paix de l'arrondissement (Balzac, p. 170). Nulle nécessité de partir d'une bonne nature et de l'amour maternel, il suffit d'avoir un investissement initial de pauvreté ou de corruption. Tout peut déboucher sur un profit. En fait, la collection de Pons, un capital mal investi dont on attend des gains, est le double de presque tous les personnages du roman.

Chez Balzac, les spéculations sont d'une précision et d'une complexité incomparables. La collection de Pons médiatise les désirs d'individus de tous les coins de Paris : la concierge veut une bonne rente ; le collectionneur rival veut obtenir les chefs-d'œuvre qui lui manquent ; le marchand veut une femme et une partenaire futures ; le médecin et le conseiller veulent des postes officiels ; la famille matriarcale veut les trophées qui sont les signes de sa puissance ; la bonne veut un débit de tabac ; le marchand de monuments funéraires veut se débarrasser enfin d'une pierre tombale destinée à un ami des arts. À la fin de l'histoire, la collection de Pons rejoint plus d'individus que sa famille extensive. Ceux-

ci valorisent la valeur vénale et relative de la collection, car ils veulent tous eux-mêmes se transformer. Dans le roman, le capital est le moyen par lequel les gens communiquent entre eux, se libèrent de leurs anciennes positions sociales et établissent les nouvelles. Avec le récit de Pons, Balzac démontre non seulement que les considérations économiques dominent les relations humaines mais aussi qu'elles les créent.

Pons contre l'économie

Contrairement à la plupart des personnages, Pons est un exemple du pouvoir destructeur de l'économie. Au début du roman, dans la description détaillée d'un « homme Empire » (Balzac, p. 29-33), il est identifié comme une victime de l'économie moderne. L'industrialisation, en créant des nouveaux produits, invente du même coup la désuétude. À cause de la mode, Pons vit une temporalité double. L'avare se promène sur les boulevards parisiens en 1844 mais son spencer le rend prisonnier de l'époque de l'Empire. Les vêtements de Pons, tout comme ses mœurs, sont constamment tournés en ridicule et les changements de styles musicaux ont rendu ses compositions aussi démodées que ses vêtements et ses mœurs⁵. Sa formation lui permet de gagner un salaire, minimal, au théâtre. Afin de se rendre indispensable, Pons se laisse exploiter par le propriétaire mais, puisqu'il est remplacé quand il tombe malade, même sa docilité ne protège pas sa position de chef-d'orchestre. Vers la fin du roman, Pons est démodé et désœuvré.

⁵ C'est Theodor Adorno qui souligne l'importance des transformations dans le domaine de l'orchestration. Voir Adorno, « Balzac-Lektüre », *Noten zur Literatur*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Band XI, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974 , p. 140. Pour la version française du texte, voir « Lecture de Balzac », *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris : Flammarion, 1984, p. 83-100.

Le vieux compositeur n'arrive pas à contrôler sa lente dévalorisation devant les forces de transformation de l'économie. Cependant, il lutte contre les valeurs établies par le marché sous forme de prix. Comme collectionneur, il cherche de vieux objets, démodés et abandonnés comme lui, qui coûtent peu d'argent. La recherche de trésors dévalorisés par le marché devient un principe pour le collectionneur.

Pons n'admettait pas d'acquisition au-dessus de cent francs ; et, pour qu'il payât un objet cinquante francs, cet objet devait en valoir trois mille. La plus belle chose au monde, qui coûtait trois cents francs, n'existait plus pour lui. (Balzac, p. 35)

Dans ses acquisitions, Pons prend en considération les prix dictés par le marché, mais il refuse obstinément de les payer ou de les respecter. Le collectionneur ne connaît même pas la valeur vénale de sa propre collection, car « il ne hantait pas les ventes, ni les magasins d'illustres marchands ; la revente d'objets par les commissaires priseurs lui semble un crime contre lèse Bric-à-Brac » (Balzac, p. 36).

Bien que Pons s'oppose à la transformation du bric-à-brac en commerce, la brocante est son mode préféré d'échange : « Pons devait beaucoup de morceaux à ces échanges, bonheur ineffable des collectionneurs ! Le plaisir d'acheter des curiosités n'est que le second, le premier, c'est de les brocanter » (Balzac, p. 36). Cependant, le vieux collectionneur se distingue des marchands de curiosités, car il ne profite guère de ses achats judicieux. Les objets ne sont pas pour lui des investissements mais la promesse d'autres objets. Chaque gain monétaire est immédiatement transformé en nouvelles acquisitions pour son sanctuaire. C'est pourquoi Pons vit toujours au seuil de la pauvreté. Chez lui, la brocante est une forme de troc. Pons échange sept horloges à

balancier, l'une contre l'autre, avant de trouver la bonne et la meilleure (Balzac, p. 68).

Pourquoi Pons méprise-t-il les prix établis par le marché ? Son dédain du marché ne découle pas uniquement de sa dévalorisation, ni de sa pauvreté. Matérialiste à la lettre, le collectionneur lutte contre les échanges symboliques. Quand deux individus participent à l'achat, ils respectent l'équivalence entre la valeur de l'objet et un montant d'argent. Ce n'est pas un échange entre deux objets — l'objet et la monnaie — mais entre deux symboles. La matérialité de l'objet et de l'argent devient secondaire. L'achat fait abstraction de la confrontation dans l'échange. Le prix n'est pas décidé par les particuliers mais il est le résultat des forces abstraites de l'offre et de la demande, qui, elles, dépassent largement les individus ainsi que les objets impliqués dans l'échange. Puisque Pons regarde chaque objet minutieusement, il ne l'estime pas symboliquement, comme un montant d'argent. De plus, Pons a le dernier mot sur les prix qu'il paie pour ses acquisitions ; il ne veut en aucun cas que la masse décide pour lui. En broquant et en troquant, le vieil avare se met directement devant les qualités inhérentes des objets et devant celles du vendeur. Ainsi, quand il obtient pour une somme minime l'éventail décoré par Watteau, il prend énormément de plaisir à raconter à la présidente et à Cécile l'histoire de l'objet et de la transaction avec le marchand.

En dépit de ses efforts, Pons perd sa bataille contre le marché, car, progressivement, il est impliqué dans les échanges symboliques. Sa chute commence avec l'acquisition de l'éventail, le premier objet qui n'est pas destiné à sa collection, mais à l'échange, ce qui annonce l'empiètement du marché sur son domaine. En offrant l'éventail à la présidente de Marville,

Pons ouvre l'espace de sa collection et suscite du même coup les spéculations sur la valeur vénale de ses trésors⁶. En bon collectionneur, Pons a l'intention de faire du troc avec la présidente : un éventail en échange de quelques dîners. Mais, afin de se débarrasser de son vieux cousin au plus vite possible, elle lui offre de l'argent pour sa trouvaille (Balzac, p. 52). Après avoir entendu l'histoire de l'objet, qui témoigne de sa singularité, la présidente conseille à son cousin d'en faire des rentes (Balzac, p. 57). D'abord, elle transforme le troc en achat ; ensuite, elle tente de transformer l'éventail en investissement. Pour la présidente, l'objet représente un montant d'argent et elle ne peut pas l'estimer autrement. Le troc s'avère un échec mais Pons triomphe, parce qu'il refuse d'accepter l'argent. En fin de compte, l'éventail est un don.

Puisque l'affaire de l'éventail n'a pas marché, Pons essaie de trouver un mari à Cécile de Marville. Encore une fois, Pons veut faire du troc avec la présidente astucieuse : un gendre en échange de quelques dîners. Ayant organisé la rencontre entre Cécile et Brunner dans son sanctuaire, Pons rêve d'invitations chez les Marville, chez l'époux futur et chez tous les collègues de l'Allemand. Mais au lieu de penser aux dîners, le président et la présidente prévoient offrir à leur cousin une rente « équivalente à ses appointements de chef d'orchestre », si le mariage est un succès (Balzac, p. 89). La visite de la collection est rapidement transformée en spéculation. Banquier, Brunner estime la valeur vénale de tous les objets d'art et propose d'acheter des tableaux. Pons est étonné d'apprendre que sa

⁶ On retrouve cette même observation dans les études par Pierre Barbéris et Pierre-Marc de Biasi, mais ils l'interprètent comme la destruction d'un mode de vie non bourgeois, associé au cabinet d'un amateur. Pierre Barbéris, « L'affaire du musée Pons », *Mythes Balzaciens*, p. 257, 261 ; Pierre-Marc de Biasi, « La collection Pons comme figure du problématique », in *Balzac et Les parents pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, Paris : Société d'Éditions d'Enseignement supérieur, 1981, p. 63 note 7.

collection vaut plus que huit cents mille francs, mais le vieil avare refuse de se défaire de ses trésors avant sa mort (Balzac, p. 93). Quelques jours plus tard, lors d'un dîner chez les Marville qui devaient fêter les fiançailles, Cécile annonce à Pons que son père a l'intention de lui donner une rente viagère de douze cents francs.

Dans un premier mouvement, Pons refuse l'argent, puis il remercie le président et la présidente devant Brunner et déclare que Cécile sera l'héritière de sa collection. En lèguant sa collection, Pons tente de faire du troc avec Brunner, car la seule manière pour l'Allemand d'obtenir les tableaux est de se marier avec Cécile. Au lieu d'accepter l'argent de Brunner contre les tableaux — Brunner propose une somme plus généreuse que la rente offerte par les Marville —, Pons veut qu'il prenne Cécile. Mais le banquier voit la rente comme une prime et semble être insulté par le fait qu'il ne vaut pas plus que douze cents francs par an pour les Marville. De plus, Brunner est millionnaire ; il n'est jamais obligé de troquer, car il peut tout s'acheter. S'il n'obtient pas la collection de Pons, il en trouvera une autre ailleurs. Il en va de même pour sa femme future. À la fin de la soirée, Brunner estime l'éventail à cinq mille francs mais Cécile perd sa valeur pour lui à cause de sa « rareté » (Balzac, p. 97-98). Il refuse le mariage, car Cécile est une enfant unique et donc, selon lui, trop gâtée.

Quand Pons remercie les Marville pour la rente, le collectionneur perd sa bataille contre les valeurs d'échange, car il se laisse acheter⁷. La

⁷ Puisque Pons lègue sa collection à Cécile après avoir reçu la rente, les douze cents francs peuvent également être interprétés comme la valeur d'échange de la collection (Pons donne sa collection en échange de la rente). Le fait que la somme devienne l'équivalent de plusieurs éléments dans le récit — Pons, son salaire, sa collection, sa rente, Brunner — est la preuve que le collectionneur est passé du monde des valeurs inhérentes au monde des valeurs relatives, de son sanctuaire au marché.

rente ne représente pas seulement une prime pour avoir trouvé Brunner ; c'est également une manière pour les Marville de se défaire de toute obligation sociale envers leur cousin. En offrant de l'argent en échange de l'éventail et de Brunner, les Marville refusent de faire du troc avec leur vieux cousin. En fait, la famille est prête à payer douze cents francs par an pour pouvoir dîner sans Pons. Dans le roman, l'argent réunit objets et désirs multiples, mais dans le même temps il anéantit leurs différences. Selon Jean Baudrillard, il s'agit du côté destructeur de la valorisation symbolique, d'une personne ou d'un objet, à travers l'argent.

La possibilité même de l'équivalence quantitative suppose la mort. Celle du salaire et de la force du travail suppose la mort de l'ouvrier, celle de toutes les marchandises entre elles suppose l'extermination symbolique des objets. C'est la mort qui partout rend possible le calcul d'équivalence et la régulation par l'indifférence⁸.

Il n'est pas surprenant que les douze cents francs représentent, entre autres, le salaire et la rente de Pons⁹. Sa productivité vaut le même prix que son inactivité. La mort dont parle Baudrillard n'est pas physique ou réelle¹⁰. Mais, dans le récit, l'échange symbolique de Pons anticipe la mort réelle du collectionneur¹¹. Après la faillite du mariage, les Marville se

⁸ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard, 1976, p. 67.

⁹ La somme représente également la consommation annuelle de Pons, ou le prix de sa survie.

¹⁰ « La mort ne doit jamais être entendue comme l'événement réel d'un sujet ou d'un corps, mais comme une *forme* — éventuellement celle d'un rapport social — où se perd la détermination du sujet et de la valeur. » Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, p. 12 note 2. Baudrillard reprend la même idée dans son analyse de l'équivalence entre le salaire et le travail. « Cette mort n'est pas violente et physique, elle est la commutation indifférente de la vie et de la mort, la neutralisation respective de la vie et de la mort dans la survie, ou la mort *différée*. » Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, p. 67-68.

¹¹ Le fait que l'échange symbolique de Pons mène à la mort réelle du collectionneur démontre que le roman participe au stade « classique » de la signification, tel que défini par Baudrillard. Le théoricien l'associe avec une équivalence entre le signe et le réel dans les écrits de Saussure (langage), de Marx (économie) et de Freud (psychanalyse). Selon lui,

défont de leur cousin, sans devoir payer pour le luxe que représente leur liberté. En fin de compte, Pons reste victorieux dans sa lutte contre le marché. À part les quelques ventes à Élie Magus, sa collection échappe à la valeur d'échange, car Cécile en hérite. Comme l'éventail, la collection reste un don.

Les moyens d'échange faibles

Les personnages qui ne participent pas au complot contre Pons sont également ceux qui, comme Pons, résistent aux échanges symboliques du monde matériel. Leur résistance cible les moyens d'échange, soit la monnaie. Comme l'explique Marshall McLuhan, les formes matérielles de la monnaie ne peuvent pas être utiles, sinon elles seraient consommées, ce qui les empêcherait de médiatiser les échanges¹². Privée de la monnaie, une société se tourne vers le troc ; c'est la fin des échanges symboliques. Ainsi, les produits de luxe constituent les premières formes de la monnaie¹³. Grâce à leur inutilité, ils échappent à la consommation et deviennent des symboles qui désignent la valeur d'autres produits¹⁴. Mais la monnaie n'échappe jamais à sa propre matérialité et garde le caractère d'un produit à travers ses diverses formes historiques, identifiées par McLuhan : la monnaie-marchandise (les produits de luxe) ; la monnaie-lingot (les pièces de monnaie) ; et la monnaie représentative (les billets). Chaque forme de la monnaie ressemble à l'objet collectionné, qui, lui,

ce stade se termine avec l'émancipation du signe et la relativisation de toute valeur, ou « *la valeur référentielle est anéantie au profit du seul jeu structural de la valeur.* » Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, p. 18.

¹² Marshall McLuhan, « Money. The Poor Man's Credit Card », *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York : McGraw-Hill Book Company, 1964, p. 123-124.

¹³ McLuhan, « Money. The Poor Man's Credit Card », p. 124.

¹⁴ Selon Baudrillard, qui part de l'analyse de McLuhan, « La monnaie est la première « marchandise » qui passe au statut de signe et échappe à la valeur d'usage ». Baudrillard, « La monnaie », *L'échange symbolique et la mort*, p. 41.

échappe également à la consommation. Les objets collectionnés, tout comme les billets, ne sont pas utilisés, mais préservés de l'altération et de la destruction. Mais leur différence est évidente. Le billet, un moyen d'échange, est voué à la circulation. L'objet collectionné ne sort jamais de la collection.

Les personnages qui ne connaissent pas la valeur vénale de la collection — Schmucke, monsieur Cibot et Topinard — sont tous associés aux formes matérielles de la monnaie. Leur manière de résister aux échanges symboliques est de collectionner les moyens d'échange. En les détournant de la circulation, ils ignorent leur valeur symbolique et ils détruisent toute une série d'échanges futurs¹⁵. Comme Pons, ils ne s'intéressent qu'aux valeurs inhérentes, mais le lieu de leur collection ne dépasse pas le corps. Commençons avec Schmucke. En allemand, « Schmucke » signifie bijou. Le colocataire de Pons est une pierre précieuse, une forme de la monnaie-marchandise. Ce qui compte pour lui c'est ce qui est à l'intérieur d'une personne. En comparant tous les gens aux métaux précieux, il localise leur valeur dans leurs corps et donc en dehors de l'échange. Monsieur Cibot, qui boit du cuivre oxydé dissous dans sa tisane (Balzac, p. 211), est une forme de la monnaie-lingot¹⁶. Sa mort, qui coïncide avec celle de Pons, met fin à la circulation du cuivre, car le métal ne peut pas être extrait de son cadavre. Enfin, Topinard, un

¹⁵ Il faut prendre en considération toutes les transactions et les équivalences effectuées par un billet. Il s'agit d'un maillon dans une chaîne infinie réunissant des milliers de personnes et d'objets. Quand un billet est retiré de la circulation, cette chaîne est interrompue, brisée pour toujours. Néanmoins, briser cette chaîne, c'est lutter contre l'effacement d'histoires particulières par les forces du marché. Chaque échange médiatisé par un billet fait abstraction des objets et des individus impliqués dans la transaction. On se rappelle de la différence entre le troc et l'achat. L'achat renforce le consensus du marché. Le troc, marqué par les différends, fait naître une histoire particulière, comme Pons le démontre avec l'éventail. Un billet passe par plusieurs mains et désigne la valeur de maints objets, mais il n'a pas de mémoire.

¹⁶ Rémonencq empoisonne le concierge afin de se marier avec la Cibot.

caissier au théâtre, est une forme de la monnaie représentative. Sa caisse est une perversion de l'échange, car elle détourne la monnaie de la circulation, même si ce n'est que temporairement. Aussi, le caissier échange de l'argent pour de l'argent ; c'est une forme de troc autorisée dans un régime d'échanges symboliques.

La collection animée

La relation entre Pons et Schmucke est aussi une forme de résistance aux échanges symboliques. Schmucke, le bijou, est un objet vivant de la collection de Pons. Le musicien allemand veut toujours être en sa compagnie ; il est la propriété exclusive du collectionneur. À plusieurs reprises, Balzac souligne la proximité physique entre les hommes. « Les deux Casse-Noisettes » sont colocataires et, une fois qu'ils quittent leur appartement, ils se promènent à travers les rues, accolés, l'un à l'autre (Balzac, p. 43). Leur relation n'est ni symbolique, ni abstraite, mais tout à fait concrète. La seule manière pour eux d'établir leur lien commun passe par le toucher. C'est ce même rapport que le collectionneur entretient avec ses objets¹⁷. Ceux-ci sont aussi animés que les gens. Comme le déclare Pons, « Moi, je crois à l'intelligence des objets d'art, ils connaissent les amateurs, ils les appellent, ils leur font : Chit ! chit ! » (Balzac, p. 55).

Pons mis à part, Schmucke ne possède rien. Le musicien allemand est obligé de faire du troc avec sa propre personne quand il participe aux échanges. La « Bricabraquologie » lui paraît être une énigme. Néanmoins,

¹⁷ Selon Ehrhart Linsen, Schmucke n'est pas un ami de Pons. Seuls les objets sont les vrais compagnons du collectionneur. Respectant la différence entre le sujet et l'objet, Linsen ignore la possibilité d'une transformation entre les deux catégories. Ehrhart Linsen, « Die Bedeutung der Kunstobjekte in ihrem Gebrauchs- und Tauschwert », *Subjekt-Objektbeziehungen bei Balzac, Flaubert und Nathalie Sarraute unter besonderer Berücksichtigung der Sprachproblematik*, Frankfurt/Main : Verlag Peter Lang, 1981, p. 77.

il est toujours prêt à accompagner Pons à seule fin de passer plus de temps avec lui. Schmucke sait que Pons souffre en mangeant dans leur appartement mais il ne peut pas se défaire du plaisir de sa compagnie. Dans ce cas-ci, Schmucke échange Pons contre Pons. Le collectionneur, pour sa part, reste indifférent aux désirs de Schmucke. Il ne prend pas en considération que son colocataire, comme sa collection, reste tout seul à la maison. La propriété est le rapport le plus intime que le collectionneur peut avoir avec un objet, même un objet vivant. Pons sait que Schmucke est dévoué à lui et qu'il l'attend tous les soirs à la maison.

Le collectionneur précipite la mort de son colocataire quand il l'estime en termes abstraits et symboliques. Pons ne lui donne pas une valeur d'échange. Cependant, peu avant sa mort, le collectionneur commence à voir son colocataire comme une consolation de la vie familiale qu'il n'a jamais connue (Balzac, p. 223-224). À ce moment-là, la valeur de Schmucke n'est plus inhérente, mais relative ; le musicien allemand est pour lui l'équivalent d'une famille, et Pons lui lègue sa collection comme symbole de leur amitié. Les deux hommes commencent à avoir un rapport réciproque — leur contre complot autour du testament — quand Pons traite Schmucke, non plus comme un objet, mais comme un homme, fût-il homme simple (Balzac, p. 224).

Le collectionneur gourmand

Le défaut de Pons, annoncé tout au début du livre, c'est la gourmandise. Bien que Balzac fasse le tour des avantages et des inconvénients de la gourmandise, il en ignore les dangers particuliers pour le collectionneur. Amateur d'art culinaire, le gourmand goûte une sauce comme un amateur de tableaux étudie les traces d'un pinceau sur la surface d'une

toile. Cependant, contrairement aux œuvres d'art, les créations d'art culinaire sont éphémères et ne peuvent jamais être collectionnées. Parmi les amateurs d'art, le gastronome reste insatisfait, car il ne peut pas posséder les objets qu'il convoite. Étant donné la nature éphémère de la nourriture et les plaisirs qu'elle offre, il n'est pas surprenant que l'art culinaire connaisse autant d'amateurs que d'artistes. Mais ce n'est pas le cas pour Pons qui reste un spectateur de tous les arts. Le monde matériel du collectionneur connaît une division irréconciliable : son amour pour les objets qui durent est aussi intense que celui pour les objets qui pourrissent.

À la recherche de ses dîners, Pons a trop circulé. Sa dévalorisation sociale provient de sa faim inassouvie, mais elle s'explique par les règles du marché. Son déclin est tracé à travers ses invitations : 1810 à 1816 sont les années de bonheur d'un « homme charmant » (Balzac, p. 37), mais, entre 1836 et 1843, sa valeur sociale a été considérablement dévaluée (Balzac, p. 39). En 1844, Pons est un excédent social. Pendant la même période, sa collection a augmenté en valeur, car elle n'est jamais sortie de son appartement. Pons essaie de lutter contre son obsolescence en offrant des services dans les maisons où il espère continuer à dîner ; ou il essaie d'être un homme utile (Balzac, p. 38). Mais rien ne peut augmenter sa valeur sociale, ni ses invitations. Le collectionneur doit devenir rare avant d'être estimé. Quand Pons s'exclut de la vie sociale, il connaît une très légère augmentation de son capital d'invitations (Balzac, p. 82). Mais cette période de croissance est éphémère et pointe vers la vérité : Pons n'est pas encore assez rare. Le collectionneur doit mourir avant d'être

valorisé¹⁸. À la fin du récit, la collection est l'héroïne du roman (Balzac, p. 241), mais, c'est le collectionneur qui est devenu la rareté.

The Old Curiosity Shop

La collection dans le roman de Dickens joue un rôle tout autre que chez Balzac. Comme l'annonce le titre, il ne s'agit pas d'une collection particulière mais d'un magasin. Même si les objets sont voués à l'échange, le magasin a les caractéristiques d'une collection. Il ne contient pas de nouveaux produits, mais de vieux objets — des trouvailles — qui ont été amassés. Puisque la collection disparaît au début du roman, il n'y a aucun va-et-vient entre le sanctuaire du collectionneur et le marché. Chez Dickens, stocker n'est pas une option pour résister à l'échange. En même temps, certaines problématiques esquissées dans *Le Cousin Pons* ressemblent à celles que l'on retrouve dans *The Old Curiosity Shop*. Balzac suit la transformation des valeurs inhérentes en valeurs vénales ; Dickens, pour sa part, tente de sauver les valeurs inhérentes de cette transformation. Comme Pons, le propriétaire mène une bataille contre les échanges symboliques, en dépit du fait qu'il ne possède plus sa collection.

Commençons par un résumé du roman. Le récit est né dans les pages de *Master Humphrey's Clock*, une série éventuellement abandonnée par Dickens¹⁹. Maître Humphrey rencontre Nell lors d'une

¹⁸ À l'époque, il y avait des pièces de théâtre qui tournaient en ridicule le collectionneur. Selon Pierre-Marc de Biasi, qui s'appuie sur une étude faite par André Lorant, Balzac réhabilite le collectionneur dans l'opinion publique. Biasi trace également l'émergence du vocabulaire de la collection dans la langue française, de 1829 à 1840. Pierre-Marc de Biasi, « La collection Pons comme figure du problème », p. 66 ; p. 69-72. Voir André Lorant, *Les Parents pauvres, étude, histoire et critique*, Genève : Droz, 1967, p. 255-256.

¹⁹ Charles Dickens, *Master Humphrey's Clock*, in *The Works of Charles Dickens*, The National Edition, volume 33, London : Chapman and Hall Ltd, 1908. Cette série fait naître également *Barnaby Rudge*.

promenade nocturne à Londres ; il accompagne alors la jeune fille au vieux magasin de curiosités où elle habite avec son grand-père parmi tous les objets fantastiques et grotesques du passé. Peu après, le maître quitte le récit, et les personnages aussi multiples que pittoresques prennent la relève du vieux conteur. Comme Balzac, qui réunit presque tout Paris autour de la collection de Pons, Dickens rassemble plusieurs personnages autour du magasin. À part Nell et son grand-père, il y a Christopher Nubbles — Kit — l'ami honnête et fidèle de Nell ; le nain Daniel Quilp qui terrorise tout le monde, poursuit Nell et trame un complot contre Kit ; les avocats Sampson et Sally Brass qui engagent Dick Swiveller et logent « The Single Gentleman » qui, lui, cherche son frère perdu, le grand-père de Nell. Les personnages sont tous reliés, les uns aux autres, et, au fur et à mesure que le récit avance, les intrigues se mêlent autour de Nell et de son grand-père. Tout en reconnaissant la complexité du roman, je m'en tiendrai aux errances de Nell avec son grand-père.

On rencontre Nell perdue dans la métropole en pleine nuit, tandis qu'elle fait des courses secrètes pour son grand-père, criblé de dettes de jeu. Le vieil homme s'est endetté chez Quilp et il sort toutes les nuits dans le vain espoir de rembourser le nain et de faire fortune pour sa petite-fille. Peu après la visite du maître Humphrey, il fait faillite. Quilp prend possession du magasin et le vend avec tout son contenu. Mis à la porte, l'ex-propiétaire et sa petite-fille quittent la ville secrètement, sans destination précise. Lors de leurs errances, les deux nomades font connaissance avec d'autres gens, plus ou moins pauvres, qui leur offrent de l'amitié, leur donnent à manger ou les mettent à l'abri : les forains, le maître d'école, les aubergistes, les travailleurs itinérants, Miss Edwards, l'homme du fourneau, entre autres.

Nell et son grand-père interrompent leur voyage deux fois. D'abord, Nell est embauchée comme guide par Mrs. Jarley, la propriétaire d'un musée de cire. Cette courte période de stabilité se termine quand le grand-père entre dans un cercle de jeu. Toujours obsédé par l'idée de faire fortune pour Nell, le vieil homme lui vole de l'argent pour pouvoir continuer à jouer aux cartes. Nell insiste pour qu'ils se remettent sur la route afin de sauver son grand-père des dangers du jeu. Les voyageurs rencontrent de nouveau le maître d'école et l'accompagnent dans un petit village. Une fois installée, Nell devient la concierge de l'église de campagne et veille sur les tombes du cimetière. Cette période de bonheur est également courte. Affaiblie par les épreuves de la route, Nell meurt et son grand-père, éperdu de tristesse, meurt peu après elle.

Deux curiosités

D'abord, le vieillard et sa petite-fille sont tous les deux des objets vivants du magasin de curiosités. C'est le maître Humphrey qui établit le lien entre les deux personnages et les curiosités. Quand il arrive au magasin avec Nell, il compare le propriétaire avec tous les objets qui l'entourent.

The haggard aspect of the little old man was wonderfully suited to the place ; he might have groped among old churches, and tombs, and deserted houses, and gathered all the spoils with his own hands. There was nothing in the whole collection but was in keeping with himself ; nothing that looked older or more worn than he. (Dickens, p. 7)

Le visage hagard du petit vieillard était merveilleusement en accord avec ce qui l'entourait ; on l'imaginait fouillant à tâtons les vieilles églises, les tombeaux, les maisons abandonnées et rassemblant ce butin de ses propres mains. Il n'y avait rien dans

toute la collection qui ne s'harmonisât avec lui, rien qui parût plus vieux ou plus délabré que lui²⁰.

Comme Pons, le propriétaire est un objet du passé. Nell, à cause de sa jeunesse, ne fait pas partie du passé, mais elle reste curieuse. Le récit commence quand Nell suscite la curiosité du maître ; il veut savoir pourquoi la jeune fille erre dans la ville toute seule au milieu de la nuit. En fuyant la ville secrètement, le grand-père et Nell protègent leur statut de curiosités, sans les objets du magasin. Pour les autres personnages, la raison de leur départ ainsi que leur destination restent une énigme. Même sur la route, tout le monde spéculé sur leur identité. En se déplaçant continuellement, d'un endroit à un autre, ils se font de plus en plus rares, introuvables.

Comme Pons et Schmucke, le grand-père et Nell établissent leur rapport à travers la proximité physique. Nell est toujours collée contre son grand-père et refuse de le quitter. Elle l'embrasse, exprime son amour pour lui et se met à pleurer, comme Schmucke le fait avec Pons. Orpheline, la fille dévouée est en fait la propriété exclusive du grand-père. Quand elle lui propose de quitter Londres, elle se dit prête à se défaire de tous ses désirs et besoins.

If you are sorrowful, let me know why and be sorrowful too ; if you waste away and are paler and weaker every day, let me be your nurse and try to comfort you. If you are poor, let us be poor together ; but let me be with you, do let me be with you ; do not let me see such change and not know why, or I shall break my heart and die. Dear grandfather, let us leave this sad place tomorrow, and beg our way from door to door. (Dickens, p. 76)

²⁰ Charles Dickens, *Le Magasin d'antiquités*, traduit de l'anglais par Marcelle Sibon, Paris : Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 9.

Si vous avez du chagrin, dites-m'en la cause pour que j'aie moi aussi du chagrin ; si vous vous épuisez et si vous devenez plus pâle et plus faible de jour en jour, laissez-moi vous soigner et faire de mon mieux pour vous reconforter. Si vous êtes pauvre, soyons pauvres ensemble ; mais ne me tenez pas à l'écart, oh, ne me tenez pas à l'écart ! Ne changez pas ainsi devant mes yeux sans que je sache pourquoi, sinon mon cœur se brisera et j'en mourrai. Mon grand-père chéri, quittons dès demain ce triste endroit, allons mendier notre pain de porte en porte²¹.

Nell partage toutes les expériences de son grand-père mais elle ne lui ressemble jamais. Ils sont tous les deux curieux mais Nell est rare. Toutes les personnages qui la rencontrent sont frappées par sa beauté, sa gentillesse et sa bonté. Elle est tout à fait singulière et peut toujours se faire remarquer, même dans une foule. Les contrastes entre le vieil homme et la jeune fille ne font qu'augmenter sa singularité.

Parmi toutes les curiosités du magasin, Nell est la possession la plus importante du propriétaire et elle est la seule chose qui lui reste après la vente du magasin. Comme tout collectionneur, le vieil homme garde sa rareté en dehors de la circulation et tente de la protéger de toute altération, y compris le passage de l'enfance à la puberté. Son plaisir découle de la nature constante de la jeune fille.

[T]o the old man's vision, Nell was still the same. When he could, for a moment, disengage his mind from the phantom [gambling] that haunted and brooded on it always, there was his young companion with the same smile for him, the same earnest words, the same merry laugh, the same love and care that, sinking deep into his soul, seemed to have been present to him through his whole life. (Dickens, p. 73)

[A]ux yeux du vieillard, Nell était toujours la même. Lorsqu'il parvenait à chasser de son esprit pour un moment le fantôme [le jeu] qui toujours le hantait et l'obsédait, il retrouvait chez sa

²¹ Dickens, *Le Magasin d'antiquités*, p. 85-86.

jeune compagne le même sourire, les mêmes paroles ferventes, le même rire joyeux, le même amour et la même sollicitude dont il avait l'âme si profondément pénétrée qu'il lui semblait en avoir toute sa vie connu la douceur²².

Nell a presque quatorze ans (Dickens, p. 58), cependant le vieillard croit qu'elle est plus âgée que lui et qu'elle ne change plus avec le passage du temps. S'il lui vole une vie normale — ce que plusieurs croient dans le roman —, ce n'est qu'une manière de préserver sa constance et sa singularité. Nell ne peut jamais devenir comme les autres, ni vivre comme eux. Le grand-père protège la rareté de sa petite-fille en la privant d'une existence commune.

L'échange contre Nell

La tension dans le roman provient des personnages qui menacent la rareté de Nell. Ils cherchent à la transformer en autre chose et à l'associer à une valeur vénale. Leur but est de priver le grand-père de sa dernière curiosité. Les spéculations sur la fortune future de la jeune fille commencent quand le grand-père déclare au maître Humphrey, « She is poor now, but, I say again, the time is coming when she shall be rich » (Dickens, p. 11), « Elle est pauvre aujourd'hui [...] mais, je le répète le temps approche où elle sera riche²³ ». Le frère de Nell, Fred Trent, lui rend visite dans l'espoir qu'elle partage son héritage avec lui. Afin de s'assurer d'une partie de cet héritage, Trent manigance le mariage de sa sœur avec son meilleur ami, Dick Swiveller, en espérant que celui-ci lui donnera l'argent de Nell. Plus tard, Quilp se mêle à ce complot qui mènerait non seulement à la

²² Dickens, *Le Magasin d'antiquités*, p. 82.

²³ *Le Magasin d'antiquités*, p. 14.

transformation de la jeune fille en femme et, éventuellement, en mère, mais aussi à la dépossession du grand-père.

Quilp est le personnage le plus menaçant pour Nell. La fille et le nain sont tous les deux singuliers à cause de leurs qualités inhérentes. Nell est jeune, belle et bonne ; Quilp est vieux, laid et méchant. De plus, la nature lui a donné une caractéristique physique singulière, comme elle a donné à Nell la beauté. Tout le monde est attiré par Nell ; tout le monde a peur de Quilp. Nell est devenue chère à cause de ses qualités inhérentes ; le nain est une figure grotesque. Chaque fois qu'il fait remarquer la petite taille de Nell — il l'appelle souvent « little Nelly », « petite Nelly »—, il semble mettre l'accent sur leurs ressemblances physiques et, en même temps, leur inégalité. Quand Kit le qualifie de petit monstre, il sait que la singularité l'a rendu commun : « 'Monster !' said Quilp inwardly, with a smile. 'Ugliest dwarf that could be seen anywhere for a penny — monster — ah!' » (Dickens, p. 375), « Monstre, répéta Quilp tous bas se parlant à lui-même avec un sourire, le nain le plus affreux qu'on ait jamais montré pour un liard... monstre... ah, ah !²⁴ ». Puisque ses qualités inhérentes ne valent presque rien (un sou), l'argent est pour lui le seul mode de valorisation.

Le contraste entre les deux personnages découle de l'incompatibilité des deux mondes de valeur. Nell appartient au monde des valeurs inhérentes ; sa beauté, sa gentillesse et sa bonté ne peuvent être ni monnayées, ni échangées. Quilp, par contre, incarne le monde des valeurs vénales ; propriétaire et prêteur sur gages, il fait sa fortune en monnayant le capital. En attaquant les gens, les animaux et les objets, il tente de détruire leurs qualités inhérentes. Sa puissance physique est doublée par

²⁴ *Le Magasin d'antiquités*, p. 416.

son pouvoir d'achat. L'argent est le seul moyen pour lui d'atteindre ses buts : il achète Dick Swiveller pour faire avancer le complot du mariage ; il achète les avocats Brass, d'abord, pour qu'ils engagent Swiveller et, ensuite, afin de tramer le complot contre Kit. Le nain est prêt à tout faire pour détruire la jolie « petite Nelly », car celle-ci fait un bénéfice sur ses qualités inhérentes et, lui, il n'en tire aucun profit.

Afin d'exercer son pouvoir, Quilp doit tout transformer en sommes d'argent. Après la faillite du grand-père, il devient le nouveau propriétaire du magasin de curiosités. Naturellement, il le vide de tous les objets et en ferme les portes pour toujours. Nell est la seule curiosité qui échappe à son pouvoir d'achat. Aux yeux de Quilp, la rareté de la jeune fille constitue un capital qui n'a pas encore été exploité ; elle donne « a capital kiss » (Dickens, p. 77), un baiser capital²⁵. Puisqu'il ne peut pas lui-même la posséder, il tente de l'avoir par l'intermédiaire de tiers ou des situations qu'il peut contrôler avec de l'argent, comme le complot du mariage. En expulsant le couple du magasin, il cherche à détruire les qualités singulières de la jeune fille. Privée de cet abri, elle sera physiquement détériorée par les épreuves de la pauvreté ou obligée de travailler²⁶. Le conflit entre Nell et Quilp — entre la collection et le marché — se cristallise au moment de la vente du magasin. Nell propose à son grand-père de quitter la ville pour ne plus devoir penser à l'argent (Dickens, p. 76). Quilp les expulse pour qu'ils soient obligés de penser à l'argent,

²⁵ On perd la dimension économique dans la traduction française. « Ah ! dit le nain en faisant claquer ses lèvres, quel bon baiser ! Sur l'endroit le plus rose... Fameux, ce baiser ! » Dickens, *Le Magasin d'antiquités*, p. 87.

²⁶ Confrontée aux épreuves de la pauvreté, la jeune fille risque de perdre sa singularité. Un emploi détruira sa valeur inhérente, car l'équivalence entre son salaire et sa force de travail la met au centre d'échanges symboliques et lui rendra ainsi toute sa valeur relative. La pauvreté et le travail sont deux formes d'usage, capables d'altérer la constance de Nell. Voir Baudrillard, « Le travail et la mort », *L'échange symbolique et la mort*, p. 67-78.

pour que l'argent devienne un élément décisif dans la vie des deux curiosités.

En fin de compte, tout le complot de Quilp s'avère être un échec. Quand il se met à poursuivre Nell et son grand-père après leur départ secret, il ne fait qu'augmenter leur valeur. Nell reconnaît un danger dans l'apparence du nain, car son argent détruit les valeurs inhérentes. En échappant toujours à Quilp, elle échappe également aux valeurs vénales. Chaque fois que le nain n'arrive pas à l'attraper, la valeur inhérente de Nell augmente considérablement, car elle se met encore une fois au-delà de l'achat. De plus, « petite Nelly » est beaucoup plus solide que le nain ne l'a cru. Les épreuves de la pauvreté ne diminuent en aucun cas sa beauté, sa jeunesse et sa bonté. En raison de ces qualités, la jeune fille et son grand-père trouvent toujours quelqu'un qui est prêt à les aider. Le couple suscite non seulement la curiosité mais aussi la pitié. Ils reçoivent gratuitement de l'aide : un transport, un dîner, un lieu de repos.

Nell contre l'échange

En errant, Nell et son grand-père luttent contre le marché, car tous leurs échanges constituent une forme de troc. La bonté de la fille est échangée contre la pitié. Si sa bonté ne suffit pas à récompenser un dîner, elle offre ses services domestiques ; Nell fait la vaisselle à travers Angleterre (Dickens, p. 193, 206, 212, 216). La jeune fille ne travaille jamais pour de l'argent. Au musée de cire, Mrs. Jarley lui propose, non pas un salaire, mais une chambre avec pension en échange de ses services (Dickens, p. 212). Les visiteurs affluent pour voir Nell et ils lui donnent des pourboires (Dickens, p. 222, 224). Malheureusement pour Quilp, Nell ne semble pas avoir besoin de beaucoup d'argent. À son grand-père, elle

propose de le jeter par la fenêtre (Dickens, p. 228). Certes, les nomades sont obligés de penser à l'argent, mais, la plupart du temps, ils vivent de la bonté de Nell et de la générosité des autres.

C'est le grand-père, et non pas le nain, qui précipite la mort de Nell. Elle-même joue un rôle dans son propre trépas. Chez Dickens, comme chez Balzac, la mort est anticipée par un échange symbolique. Après avoir quitté Londres, la jeune fille coud une pièce d'or dans sa robe (Dickens, p. 132). Tout comme Schmucke, Nell stocke un moyen d'échange avec son corps. La valeur de la pièce d'or reste inhérente tant que Nell la garde dans sa robe, mais, un soir, elle décide de la monnayer pour passer la nuit dans une auberge (Dickens, p. 233). Elle donne à la pièce d'or une valeur relative et la transforme en autres choses : un abri et de la petite monnaie. Avec cet échange symbolique, Nell perd sa bataille contre les valeurs vénales du marché. Puisque la jeune fille est privée d'un objet attaché à son corps, la transaction annonce la relativisation de sa valeur inhérente. Tout comme la pièce d'or, la jeune fille sera transformée en autres choses.

Quand le grand-père apprend que Nell possède de l'argent, il entre clandestinement dans sa chambre et vole la petite somme pour continuer à jouer aux cartes (Dickens, p. 237). En volant l'argent de sa petite-fille, il donne à sa bonté une valeur vénale. Autrement dit, le vieillard est prêt à échanger la confiance de Nell pour jouer aux cartes ; la petite monnaie médiatise l'échange et établit cette équivalence. Le grand-père détruit la singularité de la jeune fille. Tout comme la pièce d'or, Nell est transformée en autres choses : une petite somme d'argent et une soirée de jeu. Et c'est ainsi que le vieillard est privé de sa dernière curiosité.

En dépit de la trahison, le jeu permet au grand-père de résister à la sphère des valeurs vénales, sans sa collection. Dans le jeu, le hasard, et

non l'argent, établit des distinctions a priori entre les joueurs, selon leurs chances respectives. Il suffit d'une somme minime pour jouer, la victoire ne s'achète pas et le sort d'un individu n'est plus une fonction de la propriété. Le grand-père, dépossédé du magasin, est déterminé à faire fortune pour Nell en jouant.

'[...] I hope to triumph yet. All is for her sake. I have borne great poverty myself, and would spare her the sufferings that poverty carries with it. I would spare her the miseries that brought her mother, my own dear child, to an early grave. I would leave her — not with resources which could be easily spent or squandered away, but with what would place her beyond the reach of want forever. You mark me, sir? She shall have no pittance, but a fortune! — Hush! I can say no more than that, now or at any other time, and she is here again!' (Dickens, p. 29)

[J]'ai encore l'espoir de triompher. Tout cela pour elle. J'ai connu moi-même le plus grand dénuement et je veux lui épargner les souffrances qui vont de pair avec la pauvreté. Je veux lui épargner les tourments qui ont conduit sa mère, ma propre fille chérie, à une mort prématurée. Je veux lui laisser, non pas des ressources qui se puissent facilement dépenser ou dissiper, mais une fortune assez considérable pour qu'elle soit définitivement à l'abri du besoin. Vous me comprenez bien, monsieur ? Elle sera en possession non d'une somme dérisoire, mais de la richesse.... Chut ! Je ne puis vous en dire plus, ni maintenant, ni jamais. Et d'ailleurs, la voici qui revient²⁷ !

Le grand-père rêve de sommes énormes qui libéreront sa petite-fille de tout souci et de tout besoin²⁸. En dépit du fait qu'il perde toujours, il continue de croire qu'il sera un jour bien vu du hasard. Sa conviction le mène à la perte du magasin, à la pauvreté et à trahir sa petite-fille. Le jeu n'apporte pas à Nell l'argent escompté mais, en fin de compte, il augmente

²⁷ *Le Magasin d'antiquités*, p. 34.

²⁸ Le grand-père rêve de la mort de Nell, car seule la mort la sauvera du souci et du besoin. En mourant, la fille se met définitivement en dehors de la circulation et au-delà de l'échange.

la rareté de la jeune fille. Après le vol, Nell restaure sa valeur inhérente, car elle ne se fâche pas contre son grand-père²⁹. En restant fidèle à lui, elle démontre que sa bonté et sa confiance valent en effet beaucoup plus que la somme d'argent qu'il lui a volée dans sa chambre. Encore une fois, elle met ses qualités inhérentes au-delà de l'achat.

De l'échange à la mémoire

En déclarant qu'un jour Nell sera riche, le grand-père annonce le passage de la jeune fille à la mémoire. En perdant la somme volée, il transforme la fortune de la jeune fille en destin³⁰. Nell n'aura pas d'argent mais elle sera riche en histoires. Ayant survécu aux épreuves de la pauvreté sans jamais perdre une seule de ses qualités, Nell est immortalisée. Tous ceux qui l'auront rencontrée se souviendront d'elle à jamais. La mémoire constitue une richesse, car elle se répète et se renouvelle³¹. Pour passer à la mémoire, la jeune fille doit d'abord mourir. La mort la hante tout au long du récit : dans le magasin, elle est entourée des objets du passé ; sur la route, elle rencontre les forains itinérants au cimetière ; quand elle travaille pour Mrs. Jarley, elle dort parmi des personnages historiques en cire ; à la fin du récit, elle devient la concierge d'une église en ruines et se met à l'écoute des gardiens du cimetière. Enfin quand Nell entre dans sa

²⁹ Avec la somme volée, le vieillard parie également que la fille ignore le vol et, en fait, elle n'en parle pas.

³⁰ Il s'agit de la différence entre la déesse romaine Fortuna et la déesse grecque *τύχη*, Tychê ; elles décident du destin des individus mais, dans le monde romain, ce destin repose entièrement sur l'argent. En perdant au jeu, le grand-père exclut les valeurs vénales du destin de sa petite-fille et il reste fidèle au monde des valeurs inhérentes, propres à la collection. Le destin d'un individu, tout comme celui d'un objet collectionné, est tout à fait singulier et ne s'échange pas. Walter Benjamin voit le collectionneur comme un jouet de *τύχη*, non pas de Fortuna ; c'est une manière de protéger la sphère de l'histoire des échanges symboliques. Voir Walter Benjamin, « Gabriele Eckehard, *Das deutsche Buch im Zeitalter des Barock* », *Kritiken und Rezensionen* (1930), in *Gesammelte Schriften*, Band III, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1972, p. 237.

³¹ À la fin du roman, Kit se souvient de Nell et raconte ses souvenirs à ses enfants.

dernière demeure, qui ressemble au magasin de curiosités, elle la voit comme « 'A quiet, happy place — a place to live and learn to die in!' » (Dickens, p. 398), « [U]n endroit tranquille et heureux, un endroit fait pour y vivre et pour y apprendre à mourir³² ». Nell se met à contempler la mort, car elle doit aussi devenir un objet du passé.

La mort sauve Nell, non seulement des échanges symboliques, mais aussi d'une valorisation symbolique. Puisqu'elle meurt jeune, elle ne devient pas un symbole des objets du passé qui l'entourent. Le contraste entre sa jeunesse et la vieillesse des objets s'imprime dans la mémoire de tous les personnages. C'est ainsi que le maître Humphrey se souvient de la jeune fille chez lui, longtemps après l'avoir quittée.

We are so much in the habit of allowing impressions to be made upon us by external objects, which should be produced by reflection alone, but which, without such visual aids, often escape us, that I am not sure I should have been so thoroughly possessed by this one subject, but for the heaps of fantastic things I had seen huddled together in the curiosity-dealer's warehouse. These, crowding on my mind, in connection with the child, and gathering round her, as it were, brought her condition more palpably before me. I had her image, without any effort of imagination, surrounded and beset by everything that was foreign to its nature, and farthest removed from the sympathies of her sex and age. If these helps to my fancy had all been wanting, and I had been forced to imagine her in a common chamber with nothing unusual or uncouth in its appearance, it is very probably that I should have been less impressed with her strange and solitary state. As it was she seemed to exist in a kind of allegory ; and having these shapes about her, claimed my interest so strongly, that (as I have already remarked) I could not dismiss her from my recollection, do what I would. (Dickens, p. 15-16)

Nous avons coutume de laisser les objets extérieurs produire sur nous certaines impressions qui ne devraient nous venir que de l'esprit, mais qui, privées de ces auxiliaires visibles, nous

³² *Le Magasin d'antiquités*, p. 442.

échapperaient souvent ; aussi ne suis-je pas sûr que j'eusse été aussi totalement possédé de cet unique sujet sans les monceaux d'objets hétéroclites que j'avais vus pêle-mêle dans le magasin du marchand d'antiquités. Ces objets, associés à l'image de la petite fille et massés pour ainsi dire autour d'elle, en se pressant dans mon esprit me rendaient sa situation palpable. Sans aucun effort d'imagination, je la voyais investie et attaquée par tout ce qui était le plus étranger à sa nature et le plus éloigné des penchants de son sexe et de son âge. Si ces complices de ma fantaisie n'avaient pas existé, si j'avais dû me la figurer dans une chambre ordinaire, sans rien qui parût insolite ou inquiétant, il est fort probable que j'aurais été moins impressionné par l'étrange solitude où elle vivait. En fait, elle me semblait faire partie d'une sorte d'allégorie et, parce que ces formes l'entouraient, revendiquer si puissamment ma sympathie que, je le répète, je ne pouvais en dépit de tous mes efforts, la chasser de ma mémoire³³.

Grâce à sa jeunesse, à sa beauté et à sa bonté, Nell existe dans une allégorie libre de symboles statiques³⁴. Elle fait l'expérience des violences de l'industrialisation : elle voit une manifestation de chômeurs ; elle traverse les bidonvilles ; elle fait la connaissance d'un écolier au seuil de la mort et de gens qui vivent dans des conditions d'extrême pauvreté. Mais elle ne peut jamais devenir un symbole de ces expériences. Elle ne peut pas symboliser l'exploitation des travailleurs, car elle ne travaille pas. Sa beauté la différencie de la saleté des bidonvilles. Enfin, elle est beaucoup trop jeune pour devenir un symbole du passé ou de la mort.

Grâce à ces contrastes, Nell devient inoubliable. Elle se fait remarquer mais elle fait remarquer également tous les objets qui

³³ *Le Magasin d'antiquités*, p. 19.

³⁴ À cause de la prédominance de scènes allégoriques, Theodor Adorno soutient que le roman contient les traces du baroque. Il semble s'appuyer sur la définition « temporelle » de l'allégorie établie par Friedrich Creuzer et citée par Walter Benjamin dans son livre sur le drame baroque allemand. Voir Theodor W. Adorno, « Rede über den >Raritätenladen< von Charles Dickens », *Noten zur Literatur*, p. 515-522 ; ce texte n'est pas inclus dans la traduction française du livre ; voir également Walter Benjamin, « Allégorie et Trauerspiel », *Origine du drame baroque allemand*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris : Flammarion, 1985, p. 178.

l'entourent. L'allégorie est fondée sur ce qui est illisible ou silencieux mais elle garde la possibilité d'un récit qui rassemble des éléments hétérogènes. Contrairement au symbole, aucun des éléments ne peut représenter les autres³⁵. Mémoire active de la destruction et de la perte causées par l'ère industrielle, Nell donne la parole aux gens et aux objets qui sont voués à l'oubli ; elle ne les représente guère. Au musée de cire, elle anime les personnages historiques. Elle veille l'écolier qui est au seuil de la mort. Avec les gardiens, elle se souvient des gens qui sont enterrés au cimetière. La possibilité de l'oubli tourmente la jeune fille. Nell exploite sa beauté, sa jeunesse et sa bonté afin d'attirer l'attention sur les ruines, les morts et la perte³⁶. Elle les médiatise, sans en devenir un symbole.

Pour comprendre le geste de Nell, il faut reprendre sa conversation avec l'homme du fourneau. Cet homme anonyme rencontre Nell et son

³⁵ La différence entre l'allégorie et le symbole repose ici sur la distinction entre la collection — incomplète — et le marché. Dans la collection, aucun objet ne peut représenter ou remplacer les autres. De plus, puisque les objets collectionnés n'ont pas de prix, il n'existe aucun moyen de tous les comparer. L'absence de prix préserve leur hétérogénéité matérielle et leur singularité absolue. Le marché, grâce à l'universalité de l'argent, permet la comparaison et l'échange de tout objet ; il détruit ainsi leur hétérogénéité et leur singularité. Puisque aucun objet n'échappe au prix sur le marché, l'argent devient le symbole par excellence.

Walter Benjamin insiste sur la différence entre l'allégorie et le symbole dans son livre sur le drame baroque, cité plus haut. Nous nous attardons ici sur ses commentaires sur le collectionneur, rassemblés pour son projet inachevé sur les passages parisiens. Après avoir cité un passage sur l'allégorie, tiré des *Paradis artificiels* de Charles Baudelaire, Benjamin écrit, « Ce qui suit [dans le texte] montre sans aucun doute possible que Baudelaire songe à l'allégorie et non au symbole. » Pour Benjamin, « l'allégoricien forme pour ainsi dire le pôle opposé du collectionneur » mais, puisque leurs œuvres restent fragmentaires, « un allégoricien ne se cache pas moins dans chaque collectionneur, et un collectionneur dans chaque allégoricien ». Walter Benjamin, « H [Le collectionneur] », *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, texte établi sous la direction de Rolf Tiedemann, traduit par Jean Lacoste, Paris : Les Éditions du Cerf, 1989, p. 223, 228-229.

³⁶ Quilp n'offre pas la possibilité d'une lecture allégorique. Le nain peut symboliser la perte, la violence et la destruction autour de lui. Il bat les animaux tout comme les gens, il réduit sa femme au silence et il ferme le magasin de curiosités. Après la vente, tous les objets du magasin deviennent muets, perdus à jamais. C'est également la manière dont l'argent rend silencieux tous les échanges qu'il médiatise ; les équivalences établies grâce aux échanges symboliques détruisent la différence entre les objets et les gens. Il s'agit d'échanges qui produisent activement l'oubli.

grand-père dans un bidonville et il leur offre « a bed of warm ashes » (Dickens, p. 340), « un lit de cendres chaudes³⁷ ». Dans la nuit, Nell, malade et épuisée, se lève et fait parler cet homme qui contemple les flammes et les cendres en silence.

'[The fire is] like a book to me,' he said — 'the only book I ever learned to read ; and many an old story it tells me. It's music, for I should know its voice among a thousand, and there are other voices in its roar. It has its pictures, too. You don't know how many strange faces and different scenes I trace in the red-hot coals. It's my memory, that fire, and shows me all my life.' (Dickens, p. 343)

[Le feu] est pour moi comme un livre, poursuivit-il, le seul livre où j'aie jamais appris à lire, et il me raconte mainte vieille histoire. Il est une musique, car je reconnaîtrais sa voix entre mille et son rugissement est fait de multiples chants. Il se compose aussi d'images. Si vous saviez combien de visages étranges et de paysages différents je distingue dans les braises ardentes. C'est ma mémoire, ce feu, j'y vois défiler toute ma vie³⁸.

Le discours de l'homme du fourneau est remarquable quand on considère le pouvoir destructeur du feu. Les cendres, tout comme la poussière, sont une trace illisible du passé. Sa vie n'existe que dans la destruction continue de toute trace matérielle. Il ne dévoile pas tout ce qu'il voit et qu'il entend dans les flammes. Son discours témoigne d'une mémoire active devant les conditions de la destruction.

Nell se met à l'écoute de l'homme du fourneau et transmet l'histoire de cet homme au lecteur. Elle ne peut pas récupérer les récits cachés dans les flammes, tout comme elle ne peut pas préserver les objets du magasin de curiosité, ni animer les morts du cimetière. Ses discours

³⁷ *Le Magasin d'antiquités*, p. 378.

³⁸ *Le Magasin d'antiquités*, p. 380-381.

sur les personnages historiques dans le musée de cire ne sont pas livrés au lecteur. Contrairement à Pons, Nell s'avère être une historienne faible. Cependant, la fille n'est pas un collectionneur mais un objet de la collection. À titre de curiosité, elle peut uniquement témoigner du passé, elle est incapable de le préserver. Ses errances rendent manifeste la perte. Les traces du passé sont encore présentes mais elles sont sur le point de disparaître. Sans la présence de la jeune fille, ces traces passeront définitivement au silence et à l'oubli. Dans le sillage du marché, qui détruit la possibilité de la valeur inhérente, seule la perte est absolue.

Balzac et Dickens

Les deux romans représentent deux théories de la valeur face à l'emprise du discours économique. Balzac souligne la destruction des valeurs inhérentes ; Dickens tente de les sauver. La différence dans leurs tactiques se manifeste dans la mort des personnages principaux. La mort de Pons augmente le niveau de corruption de ceux qui cherchent à profiter de sa collection. La mort de Nell mène à un acte de préservation, à la mémoire. Cependant, les valeurs inhérentes ne sont pas les seules choses à être transformées dans les deux romans. Dans cette dernière section, je tenterai de répondre aux questions posées dans l'introduction : comment le discours économique transforme-t-il l'objet et comment ce discours s'impose-t-il dans la production littéraire des deux auteurs ? D'abord, je présenterai de façon générale comment les romans reflètent certaines caractéristiques du marché. Je décrirai ensuite le statut de l'objet dans chaque roman. Enfin, je démontrerai comment leurs théories respectives de la valeur sont déterminées par l'instance économique.

L'universalité du marché

Trois caractéristiques du marché sont importantes pour comprendre certains éléments littéraires dans les romans de Balzac et de Dickens. D'abord, comme on l'a souligné tout au long de ce chapitre, le marché crée la possibilité de tout réunir, les objets comme les gens. Le paradoxe entre l'eau et les diamants, soulevé par Adam Smith, annonce le pouvoir unificateur du marché : deux produits entièrement différents, n'ayant aucun rapport l'un avec l'autre, sont soumis à une comparaison qualitative et à une évaluation quantitative³⁹. Grâce aux prix, les diamants se comparent à l'eau ; grâce aux salaires, le travail du menuisier se compare facilement à celui du cuisinier⁴⁰. L'argent les réunit tous et les fait communiquer, sans se soucier de leurs différences : un diamant se traduit en bouteilles d'eau, en heures du menuisier, en plats préparés par le chef.

Les romans reflètent le pouvoir unificateur du marché, surtout sur le plan social. Balzac oppose les vœux d'une concierge aux buts d'une famille bourgeoise ; chez Dickens, le servant Kit partage les expériences avec « The Single Gentleman ». Chaque roman fait partie d'une œuvre plus vaste qui vise à rassembler tous les niveaux de la société⁴¹.

³⁹ Le paradoxe, prononcé au début d'une économie politique, est le suivant : les diamants sont chers mais inutiles ; l'eau ne coûte rien mais elle est très utile. Le discours économique moderne se concrétise dans la réplique fournie par David Ricardo : les diamants sont plus chers, puisqu'ils sont rares ; l'eau est peu chère, car on la trouve en abondance. Tout en exploitant l'universalité du marché, Smith méconnaît ses mécanismes. Les prix reflètent, non pas les valeurs inhérentes des produits (leur utilité), mais leurs quantités relatives. Voir Adam Smith, « Of the Origin and Use of Money », *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Book I, 1776 ; Oxford : Oxford University Press, 1993, p. 34-35 ; David Ricardo, « On Value », *On the Principles of Political Economy and Taxation in The Works and Correspondance of David Ricardo*, edited by Piero Sraffa, volume 1, London, 1817 ; Cambridge : Cambridge University Press, 1951, p. 11-12.

⁴⁰ McLuhan, « Money. The Poor Man's Credit Card », p. 127.

⁴¹ *Le Cousin Pons* n'est qu'une partie de la volumineuse *Comédie Humaine*, une étude des mœurs de l'humanité entière que Balzac croit retrouver sous les traits français. L'œuvre de Dickens offre une perspective aussi globalisante pour l'Angleterre. Chez les deux

L'abondance des contrastes atteste également de l'existence d'un espace universellement partagé. Comme l'économiste Smith, qui compare les diamants et l'eau, c'est-à-dire une rareté avec une chose commune, les deux auteurs peuplent leurs récits respectifs de personnages qui se définissent grâce aux oppositions. Chez Balzac, la laideur du cousin Pons contraste avec la beauté de ses objets⁴². Schmucke est innocent et sentimental ; la Cibot est calculatrice et corrompue. Chez Dickens, les contrastes par rapport à Nell mènent à une lecture allégorique. Par contre, le contraste entre Nell et Quilp, entre la beauté et le grotesque, entre le bien et le mal, sert à porter un jugement⁴³. Comme Smith, chaque auteur exploite les contrastes afin de mettre en scène une comparaison et une évaluation, non pas des objets, mais des individus⁴⁴.

La deuxième caractéristique du marché est l'importance accordée à la production. Comme on l'a mentionné dans l'introduction, la production est mise au centre des réflexions sur l'économie politique. À l'ère industrielle, la valeur est créée, non pas donnée, ni préordonnée. Les théories économiques de cette époque détournent les activités humaines

auteurs, le retour systématique des personnages et leur nombre témoignent d'une vision à la fois encyclopédique et unificatrice. Il existe plusieurs dictionnaires qui organisent les personnages et leurs liens. Pour Balzac, voir Hélène Altszyler, *La Génèse et le plan des caractères dans l'œuvre de Balzac*, Paris : Librairie Félix Alcan, 1928 ; Félicien Marceau, *Les personnages de la Comédie Humaine*, Paris : Gallimard, 1977. Pour Dickens, voir George Newlin, *Everyone in Dickens. Plots, People & Publishing Particulars in the Complete Works*, volumes I-III, London : Greenwood Press, 1995.

⁴² Ruth Amossy parle de la « laideur bouffonne » de Pons. Ruth Amossy, « L'esthétique du grotesque dans *Le Cousin Pons* », in Balzac et *Les parents pauvres*, p. 135-145.

⁴³ Selon Michael Hollington, le grotesque chez Dickens exprime toujours une critique de la société. Voir Michael Hollington, *Dickens and the Grotesque*, London : Croom Helm, 1984, ch. 1.

⁴⁴ Christopher Prendergast voit les contrastes en fonction du mélodrame ; ils facilitent les jugements moraux. « The dominant mode of melodrama appears, therefore, to be that of making available an uncomplicated moral reality of the universe, and of locating the subject in a secure world of moral representation, free from doubt, uncertainty, ambiguity. » Voir Christopher Prendergast, *Balzac. Fiction and Melodrama*, London : Edward Arnold, 1978, p. 8. La thématique du mélodrame sera reprise ci-dessous.

des discours eschatologiques centrés sur Dieu et la nature. Le travail devient la source de la valeur ; l'utilité est identifiée comme la finalité de la production⁴⁵. L'objet produit par l'être humain doit lui servir⁴⁶. Cette valorisation tend à brouiller la distinction entre les créations humaines et les créations divines et naturelles. L'importance de la machine à l'ère de l'industrialisation ne fait que rendre ces distinctions plus imprécises. Il n'est plus clair qui possède le pouvoir producteur : Dieu, la nature, l'être humain ou la machine ?

Les romans témoignent de cette confusion. Les objets sont transformés en personnages ; les personnages prennent des caractéristiques d'objets. Comme on l'a démontré dans l'analyse des romans, Schmucke et Nell deviennent les objets vivants de la collection ; Pons et le grand-père paraissent aussi vieux que leurs trouvailles. Mais la collection n'est pas la seule instance de l'animation et de la mécanisation⁴⁷. Dans leurs descriptions de personnages et d'objets, les deux romanciers emploient les éléments de la nature, bien que de manières différentes⁴⁸. Leurs comparaisons créent la possibilité d'un

⁴⁵ Voir la discussion de Michel Foucault, citée au début du chapitre, sur l'émergence de la production dans les théories économiques. Adam Smith accorde une place importante au travail dans ses analyses, surtout à la division du travail. Cependant, il reconnaît la production dans la nature quand il examine la rentabilité des terrains agricoles. Selon Foucault, David Ricardo est le premier économiste à isoler le travail comme source et standard de la valeur. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, p. 177-179 ; p. 265-275.

⁴⁶ Adam Smith, David Ricardo et Karl Marx proposent des visions radicalement différentes de l'économie politique ; cependant, ils mettent tous l'accent sur l'utilité des produits.

⁴⁷ Pour une discussion de ces thématiques, voir Pierre Abraham, *Créatures chez Balzac*, Paris : Gallimard, 1931 ; Stefanie Meier, *Animation and Mechanization in the Novels of Charles Dickens*, Bern : Francke Verlag, 1982.

⁴⁸ Chez Balzac, la nature reflète la société ; dans l'avant-propos de la *Comédie Humaine* (1842), l'humanité est comparée à l'animalité. Dickens compare les personnages aux animaux (Quilp est un chien et un singe) mais la nature est plutôt un lieu de refuge de la société, et non une partie intégrante de celle-ci. Nell quitte la ville pour la campagne. Ces visions différentes de la nature seront discutées ci-dessous, à propos du statut de l'objet dans les deux romans.

renversement entre un monde créé par la nature et un monde produit par les êtres humains. Par exemple, le spencer de Pons est animé par le corps du collectionneur ; en même temps, le vêtement mène à une comparaison entre Pons et une chaise Empire. Dans ce cas-ci, l'homme devient un meuble⁴⁹.

La troisième caractéristique du marché est la capacité absolue du prix à mesurer et à désigner la valeur. Sur le marché, rien n'échappe au prix, soit à une valorisation symbolique. De la même manière, tout devient signe chez Balzac et Dickens. Leurs œuvres sont exemplaires du réalisme littéraire. Rien n'échappe à la représentation littéraire. Chaque objet, chaque visage, chaque coin mérite une description méticuleuse⁵⁰. Dickens fait mention du bonnet de Sally Brass dans son récit ; Balzac s'attarde aux rideaux du docteur Poulain. L'étiquette réaliste ne découle pas uniquement de la vraisemblance des descriptions mais aussi de l'ubiquité du sens. Comme Peter Brooks l'a écrit à propos de Balzac, le monde ne peut pas ne pas signifier⁵¹. Le bonnet de Brass reflète sa disposition sévère ; les rideaux de Poulain démontrent qu'il n'arrive même pas à cacher sa pauvreté⁵².

⁴⁹ L'œuvre de Balzac a des caractéristiques communes avec celle de Grandville qui explore les liens entre les objets et les individus dans les illustrations et les caricatures. Voir Annie Renonciat, *La vie et l'œuvre de J. J. Grandville*, Paris : ACR/Vilo, 1985.

⁵⁰ Eric Auerbach parle d'un « réalisme atmosphérique » chez Balzac. Tout milieu constitue une atmosphère morale et physique qui pénètre les maisons, les meubles, les paysages, les vêtements, le physique, le caractère, les idées, les activités, les destins et ainsi de suite. Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris : Gallimard, 1968, p. 417.

⁵¹ Peter Brooks, « The Text of the City », *Oppositions* 8, 1977, p. 10. Cet article est cité par Christopher Rivers, *Face Value. Physiognomical Thought and the Legible Body in Marivaux, Lavater, Balzac, Gautier, and Zola*, Madison : University of Wisconsin Press, 1994, p. 114.

⁵² Juliette Grange note le principe de Balzac : un chapeau oublié résume son propriétaire. « L'harmonie est bien virtuellement lisible à partir de tous les détails de la réalité ; aucun en théorie ne lui échappe. » Juliette Grange, « L'inventaire. Le romancier, le collectionneur, l'antiquaire », p. 60.

Le statut de l'objet

Une différence dans le réalisme de Balzac et de Dickens tourne autour du statut de l'objet. Chez Balzac, l'objet est encore capable de médiatiser l'histoire. Le roman débute avec une description de Pons sur le chemin de la maison des Marville. Il porte l'éventail qu'il prévoit troquer avec la présidente mais c'est l'éventail qui porte le récit du collectionneur. L'objet nous fait découvrir toutes les méthodes secrètes de Pons. La présidente le montre à Brunner qui l'estime plus que Cécile. À la fin du récit, la présidente et sa fille se souviennent de leur cousin décédé grâce à l'éventail qui fait revivre le « mot charmant » de Pons : « Il est temps que ce qui a servi au Vice soit aux mains de la Vertu ! » (Balzac, p. 57, 278). L'éventail médiatise, non seulement le récit et les mots de Pons, mais aussi l'histoire de la France. L'objet précieux est passé entre les mains de Watteau, son créateur, et de madame de Pompadour, sa première propriétaire.

Chez Balzac, l'objet fait naître un récit au présent et permet une lecture du passé. La matière n'est ni muette, ni inerte. La collection, l'héroïne du récit, établit une continuité vivante entre le passé et le présent. D'abord, elle reste relativement intacte à la fin du roman (l'avocat Fraisier fait un inventaire), ensuite, elle passe de Pons à Cécile, du cousin à la cousine. La féminisation de la propriété sert à relier les objets aux pouvoirs producteurs du corps féminin. Le travail de l'homme est transformé en travail de la femme. Dans les deux testaments contestés, la collection est destinée d'abord au Louvre et, ensuite, à Schmucke⁵³. Mais

⁵³ Dans son premier testament, un leurre pour attrapper la Cibot, Pons lègue sa collection au musée. Seul ce faux testament est reproduit en entier dans le roman.

ces destinations, publique et privée, exclut la possibilité d'une transmission dictée par la nature⁵⁴. Quand Cécile est désignée comme héritière, tous les éléments réunis autour de la collection sont soumis aux cycles naturels. Chez Balzac, le capital est organique et l'histoire est naturelle⁵⁵. Même les tableaux vendus à Élie Magus sont naturalisés, puisque la maison forteresse du rival de Pons sert à protéger deux trésors : sa collection et sa fille unique.

Chez Dickens, l'objet n'est plus en mesure de médiatiser l'histoire, soit le récit de Nell, soit l'histoire d'Angleterre. Puisque le roman commence avec la vente des curiosités et la fermeture du magasin, les objets sont vidés du récit. Personne ne s'occupe du sort des curiosités. Le magasin est démoli et remplacé par « a fine broad road » (Dickens, p. 572), « une large et belle rue⁵⁶ ». La transformation reflète le destin de Nell. Même si ses errances font naître le récit, elles sont la mise en scène d'une faillite dans la lecture du passé. Nell attire l'attention sur les traces matérielles mais elle est incapable de les lire⁵⁷. Comme les récits de l'homme du fourneau, qui sont cachés dans les flammes, l'histoire des ruines de l'église de campagne n'est pas transmise au lecteur. La jeune fille valorise les objets à demi muets, situés au seuil du silence, non pas les objets capables de médiatiser l'histoire de l'Angleterre. Cependant, l'expulsion de l'objet est annoncée bien avant la fermeture du magasin. Il

⁵⁴ On se rappelle que Schmucke est célibataire et n'a pas d'enfants.

⁵⁵ Eric Auerbach note le mélange du « biologisme » et de l'histoire chez Balzac. Georg Lukacs parle d'une « synthèse originale réunissant organiquement l'universel et le particulier ». Selon lui, Balzac tente de créer une totalité mouvante et objective. Eric Auerbach, *Mimésis*, p. 419-424 ; Georg Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, trad. de l'allemand par Paul Laveau, Paris : Maspero, 1967, p. 9-10.

⁵⁶ Dickens, *Le Magasin d'antiquités*, p. 634.

⁵⁷ Selon James E. Marlow, Nell est incapable d'échapper au passé mais il semble ignorer que la jeune fille est tourmentée par la possibilité de l'oubli. James E. Marlow, *Charles Dickens. The Uses of Time*, London : Associated University Presses, 1994, p. 41-42.

faut remonter aux origines de *The Old Curiosity Shop*, soit dans les pages de *Master Humphrey's Clock*.

En rencontrant Nell, le maître Humphrey commence le récit de *The Old Curiosity Shop*. La fille est une trouvaille pour le vieillard qui est toujours à la recherche de contes. Une fois par semaine, de dix heures du soir jusqu'à deux heures du matin, il partage ses contes avec un cercle de conteurs. L'horloge du maître dicte le temps du récit et détient tous les manuscrits (ils sont rangés en-dessous du balancier). Parmi toutes les possessions du maître, l'horloge est la plus importante.

'It is associated with my earliest recollections. It stood upon the staircase at home (I call it home still mechanically), nigh sixty years ago. I like it for that ; but it is not on that account, nor because it is a quaint old thing in a huge oaken case curiously and richly carved, that I prize it as I do. I incline to it as if it were alive, and could understand and give me back the love I bear it⁵⁸.'

[Elle est associée à mes premiers souvenirs. Elle se tenait au-dessus de la cage d'escalier chez moi — je continue de dire chez moi par automatisme — il y a presque soixante ans. Pour cela, je l'aimais ; mais ce n'est pas pour cette raison, ni parce qu'elle est cette charmante vieille chose enfermée dans une énorme boîte de chêne aux riches et étranges gravures que je l'apprécie tant. Je l'aime comme si elle était vivante et qu'elle pouvait comprendre et me rendre l'amour que je lui porte⁵⁹.]

Comme l'éventail chez Balzac, l'horloge établit un lien vivant entre le passé et le présent. Elle évoque l'enfance du maître et participe de la vie quotidienne du vieil homme. Puisque les récits gardés dans l'horloge touchent à l'histoire de l'Angleterre et de Londres, l'objet rejoint la vie du maître avec la nation.

⁵⁸ Dickens, *Master Humphrey's Clock*, p. 352-353.

⁵⁹ Traduction par Véronique Dassas.

Dickens abandonne *Master Humphrey's Clock* pour des raisons de temps. L'intention de l'auteur était de présenter les récits à travers le maître Humphrey et son horloge. Une fois introduit, le maître devait simplement prendre un conte dans l'horloge et le lire chaque semaine. Le feuilleton dicte la parution hebdomadaire. Les premiers manuscrits sont les contes fantastiques. Dans « The Giant Chronicle », Gog et Magog, deux géants en pierre qui veillent sur Guildhall à Londres, prennent la relève du maître, proposent une chronique de la ville et présentent également un conte de chevalerie du seizième siècle. En annonçant la fin de la série, Dickens explique à ses lecteurs qu'il n'avait pas assez d'une semaine pour écrire un conte⁶⁰. Le temps éternel du conte n'était pas compatible avec le temps réglementaire et mécanique du feuilleton⁶¹.

Il y a un autre problème cité par Dickens, qui devient évident quand on lit *Master Humphrey's Clock*. Le maître et son cercle ne devaient pas devenir des personnages actifs ; ils devaient raconter et non pas créer les récits. À partir d'un certain moment, les conteurs et les contes se multiplient et se mêlent. Au lieu de lire les contes, Humphrey introduit ses confrères ; il établit une société ; Mr. Pickwick de *Pickwick Papers* devient un membre. Mais même la présence de l'honorable Mr. Pickwick ne peut pas sauver le maître. Ce dernier est pris par trop de temps : il participe à l'histoire de Mr. Pickwick, à la chronique et aux contes de Gog

⁶⁰ *Master Humphrey's Clock*, p. 342.

⁶¹ Dans son essai sur le narrateur, Walter Benjamin identifie l'ennui et le don de prêter l'oreille comme des éléments facilitant l'assimilation du conte. « Plus l'auditeur est oublieux de lui-même, plus ce qu'il entend s'imprime profondément en lui. » Le temps réglementaire du feuilleton rend l'auditeur conscient de la transmission du conte et le prive de cet état de rêve éveillé. La faillite de *Master Humphrey's Clock* découle également de l'incompatibilité entre le monde oral du conte et le monde écrit du roman-feuilleton. Voir Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français*, Paris : Gallimard, 1991, p. 213. La disparition du narrateur sera reprise dans le chapitre sur Stefan Zweig.

et Magog, aux autres contes dans l'horloge et à sa propre réalité. Le temps vécu du maître perd sa fondation. Comme l'écrit Dickens, les figures brillantes sont très vite devenues les espaces vides⁶². Au lieu de donner l'accès aux contes et aux chroniques du passé, l'horloge est envahie par le présent.

Le maître meurt et son horloge est arrêtée pour toujours. Il se peut bien que l'horloge soit vendue comme curiosité dans le vieux magasin du grand-père. Dickens abandonne les contes et les chroniques du passé afin de suivre des personnages qui vivent exclusivement au présent. Le récit de Nell est né quand « Master Humphrey's Clock has stopped forever »⁶³, quand l'horloge du maître Humphrey s'est arrêtée pour toujours. À partir de ce moment, le récit est libéré de toute médiation à travers l'horloge et le maître. En détachant le récit de cet objet et de ce sujet, Dickens détruit l'unité d'expérience. L'horloge est synchronisée avec le présent mais elle contient tout le passé et donne accès à lui. Le maître Humphrey est un maître-conteur qui renouvelle les chroniques et les contes pour ses contemporains. Ensemble, ils transmettent le passé au présent et assurent la continuité de l'expérience. Quand le maître et l'horloge disparaissent, ce passé est rendu inaccessible et perdu à jamais.

Le réalisme de Dickens s'allie à une rupture violente et irréparable avec le passé dans lequel se situent les objets et les contes. La temporalité du présent que Dickens déploie et décrit dans *The Old Curiosity Shop* est assez imposante pour générer plusieurs intrigues, mais elle ne peut inclure, ni les objets, ni les narrateurs. Le réalisme de Balzac ne connaît pas une telle rupture. Pons devient démodé mais il n'est en aucun cas une

⁶² Dickens, *Master Humphrey's Clock*, p. 339.

⁶³ *Master Humphrey's Clock*, p. 498.

trace illisible du passé. *Le Cousin Pons* dépend des objets de la collection ; chaque personnage reconnaît la valeur des objets. *The Old Curiosity Shop* dépend de leur absence. Le récit est entouré de silences, y compris Nell. Puisque Nell meurt jeune, elle n'aura pas d'enfants : la jeune fille meurt sans avoir eu de passé et sans avoir créé de futur. Contrairement à Balzac, Dickens ne perçoit aucune dimension naturelle dans les transformations effectuées par l'industrialisation. Le capital est plutôt inhumain ; l'histoire est radicalement coupée de la nature.

La mort du réalisme

La perception du pouvoir transformateur du capital peut expliquer la différence dans les tactiques déployées par chaque auteur face à l'emprise de l'économie. Balzac peut se permettre de souligner la destruction, puisque la nature assure la continuité entre le passé et le présent⁶⁴. La mort ne représente pas une perte mais plutôt l'affirmation de cette continuité. En dehors des principes éthiques, tout est préservé dans son récit⁶⁵. Dickens, qui commence son récit à partir d'une rupture, ne peut qu'aller vers le sauvetage. Dans son roman, il n'y a aucune continuité, à part la mémoire. Tout est perdu dans son récit, sauf le souvenir de Nell. En dépit de leurs différences, chaque auteur arrive à écrire un récit grâce au mouvement entre les valeurs inhérentes et les valeurs vénales⁶⁶. La

⁶⁴ William W. Stone identifie la dévalorisation du langage et des valeurs comme une thématique du dernier cycle de romans réalistes de Balzac, un cycle qui commence en 1847 avec la terminaison de *Les parents pauvres*. Voir William W. Stone, « Late Balzacian Realism : *La Cousine Bette* », *Balzac, James and the Realistic Novel*, p. 101-102.

⁶⁵ À cet égard, l'inventaire de Fraisier s'avère important ainsi que l'identification de la collection comme étant l'héroïne du récit.

⁶⁶ Adorno voit la perte des objets dans le magasin comme une condition du récit de Dickens. « Dickens a perçu que ce monde d'objets, rejeté et perdu, renferme la possibilité de la transition et du sauvetage dialectique ». Ce texte est cité par Walter Benjamin ; la traduction du texte d'Adorno est de Jean Lacoste. Voir Walter Benjamin, « H [Le collectionneur] », p. 226. Bien que le roman de Dickens dépende d'une dialectique, la

destruction et le sauvetage ne sont que deux pôles d'une dialectique qui produit toujours de l'histoire.

En voulant décrire la transformation des valeurs inhérentes en valeurs vénales, les deux auteurs n'ont fait qu'aggraver la situation, car ils monnaient les valeurs inhérentes pour leurs fictions. Le roman-feuilleton transforme toute représentation littéraire en capital dont les retours se laissent mesurer avec chaque épisode. La collection de Pons et la curiosité de Nell constituent un capital littéraire pour les auteurs. Plus elles échappent à l'échange dans le roman, plus elles perpétuent le récit. Les spéculations autour d'elles attirent les nouveaux lecteurs et assurent la fidélité des anciens. Le feuilleton transforme la bonté de Nell en cachets hebdomadaires ; il ne fallait pas qu'advienne la trahison du grand-père. La collection de Pons, divisée et réunie dans les différentes éditions, est monnayée par l'industrie littéraire⁶⁷. Même la mort, qui sert à mettre les personnages principaux définitivement au-delà de l'achat, est réinscrite dans la sphère des échanges symboliques. En fin de compte, les deux théories de la valeur n'échappent pas à une détermination économique.

Cette complicité avec le marché mène à la mort du réalisme. C'est une mort symbolique qui prend la forme d'une dévaluation des créations des deux auteurs. À cause des éléments mélodramatiques de leurs œuvres, certaines critiques tendent à les décrire comme les tenants d'une littérature sentimentale ; Balzac est accusé de « bas-romantisme⁶⁸ ».

prédominance de traces illisibles annonce une limite de la dialectique, au moins dans sa capacité de tout préserver. Adorno semble reconnaître cette limite vers la fin de son discours sur le roman. Selon lui, puisque Nell est toujours en fuite, elle ne réalise jamais une transition dialectique. Voir Adorno, « Rede über den >Raritätenladen< von Charles Dickens », *Noten zur Literatur*, p. 515-522.

⁶⁷ Pour une historique des éditions, voir la notice et l'appendice dans Balzac, « Le Cousin Pons », in *Œuvres complètes de Balzac*, tome 11, p. 11-16 ; p. 769-772

⁶⁸ Christopher Prendergast fait un survol des critiques acerbes faites à Balzac. Christopher Prendergast, *Balzac. Fiction and Melodrama*, p. 13-14. Paul Schlicke fait un

Comme le proposent Christopher Prendergast et Peter Brooks, l'excès mélodramatique n'est pas nécessairement la marque d'un écrivain faible mais témoigne d'une croyance à la représentabilité et à l'intelligibilité de la réalité⁶⁹. La sentimentalité de Schmucke et de Nell, qui tendent à pleurer, démontre à quel point les auteurs croient à l'intégrité des individus et des objets, soit à une correspondance entre leur apparence physique matérielle et leurs valeurs inhérentes. Pour Balzac, l'homme bijou établit le standard éthique. Pour Dickens, une jeune fille belle et bonne est la bonté⁷⁰. Schmucke et Nell ne peuvent pas être partiellement bons, car une telle relativisation remettrait en cause l'intelligibilité des hommes bijou et des jeunes filles belles et bonnes⁷¹.

En monnayant la réalité pour leurs fictions, Balzac et Dickens la vident de toute valeur inhérente et détruisent ainsi l'intelligibilité des signes. À cause de la nature absolue de leur bonté, Nell et Schmucke sont passifs et donc peu crédibles. Leurs larmes sentimentales reflètent leur

survol des critiques de *The Old Curiosity Shop*, de sa parution jusqu'à aujourd'hui. Voir Paul Schlicke, « Dickens and his Critics », in Charles Dickens, *The Old Curiosity Shop*, London : J.M. Dent, 1995, p. 610-624.

⁶⁹ Christopher Prendergast, *Balzac. Fiction and Melodrama* ; Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven : Yale University Press, 1976. Bien que son étude se limite à Balzac, Prendergast se réfère également à l'œuvre de Dickens comme à un autre exemple d'une littérature influencée par le mélodrame.

⁷⁰ Ce qui est esquissé, surtout chez Balzac, est une physiognomonie, soit la science qui a pour but la connaissance du caractère d'une personne d'après sa physionomie. Chez les deux auteurs, cette lecture du corps s'étend aux possessions. On se rappelle du principe balzacien, cité ci-dessus : un chapeau oublié résume son propriétaire. Balzac s'est inspiré du travail de Johann Caspar Lavater sur la physiognomonie (1775-1778 ; trad. fr. 1781-1803), qu'il s'est procuré en 1822. Christopher Rivers, *Face Value*, p. 104. Eric Auerbach compare la *Comédie Humaine* aux *Caractères* de La Bruyère, deux études de mœurs. Chez Balzac, les types génériques ne découlent pas des grecs mais de la société contemporaine et historique, par exemple, la portière et l'homme Empire. Voir Eric Auerbach, *Mimésis*, p. 422.

⁷¹ Gérard Genette voit le mélodrame comme « tout un domaine en quelque sorte ethnologique de la littérature. » L'ethnologie est une version modérée de la physiognomonie. Le mélodrame facilite les jugements à travers l'intelligibilité des personnages ; leur apparence révèle leur caractère. Voir Gérard Genette, *Figures I*, Paris : Éditions du Seuil, 1966, p. 159. La référence est citée par Christopher Prendergast, *Balzac. Fiction and Melodrama*, p. 90.

incapacité de réagir face aux conflits. Toute action de leur part rendrait leur bonté relative, car il faut juger du bien et du mal pour prendre une décision. Seuls les personnages corrompus par la vénalité réagissent dans les deux récits. Leur vision relativisée du monde des valeurs leur permet de faire les calculs nécessaires à l'action. L'intégrité totale de Schmucke et de Nell — qui sont totalement bons, de leurs corps jusqu'à leurs cœurs — les rendent mièvres. Au lieu d'incarner la bonté, Schmucke et Nell représentent un mensonge. En fait, les personnages corrompus, tourmentés par les désirs conflictuels, sont plus crédibles.

Nell fournit le meilleur exemple de la dévalorisation. En 1841, après la mort de ce personnage, les lecteurs du feuilleton en voulaient à Dickens d'avoir « tué » la bonne fille innocente⁷². Quelques trente ans plus tard, après la mort de l'auteur, les lecteurs en voulaient à Nell, car elle avait perdu toute sa crédibilité⁷³. Vers la fin du dix-neuvième siècle, certains critiques considéraient le roman uniquement comme un livre pour enfant, car, à leurs yeux, seul un enfant était capable de croire à une telle fiction⁷⁴. Mais qui aurait cru que Nell serait capable de détruire la crédibilité des jeunes filles belles et bonnes ? Qu'elle susciterait le mépris et la haine ? Certainement pas Dickens. Pour Dickens tout comme pour Balzac, il était toujours possible de faire le deuil de la destruction des valeurs inhérentes par les valeurs vénales. Ils semblent avoir ignoré que leurs propres fictions participent à ce processus de destruction. En restant fidèles à la réalité, ils l'ont privée de son intelligibilité. Qui écoute Nell ?

⁷² Paul Schlicke, « Dickens and his Critics », p. 619.

⁷³ Schlicke, p. 619-620.

⁷⁴ Schlicke, p. 620. La création du genre littéraire « livre pour enfant », vers la fin du dix-neuvième siècle, témoigne d'une perte dans l'intelligibilité des signes, ou de cette correspondance entre l'apparence et le caractère des personnages. Comme le démontre la collection des frères Grimm, les contes de fée n'étaient pas forcément pour les enfants. Or, ils ont connu le même destin que le récit de Nell.

Qui pleure la mort de Pons avec Schmucke ? Au lieu de faire le deuil de ces passages, Balzac et Dickens ont créé un monde dans lequel les valeurs inhérentes suscitent le mépris et seules les valeurs vénales sont crédibles.

CHAPITRE III

Effacer

Avec la nouvelle *Die unsichtbare Sammlung*, ou *La Collection invisible*, Stefan Zweig annonce une autre forme de récit autour de la collection¹. Sous-titrée *Eine Episode aus der deutschen Inflation*, ou *Un épisode de l'inflation en Allemagne*, la nouvelle, publiée en 1925, soumet le récit de la collection aux événements historiques. La collection n'est plus le lieu d'une histoire en soi mais apparaît de façon secondaire, épisodique. C'est un récit qui ne prend son sens que dans une vision plus large de l'histoire. Le titre indique un échec de la part du collectionneur dans sa tentative de faire sa propre version de l'histoire, car son nom reste absent. La nouvelle dépasse le collectionneur aussi bien que le lecteur. *Die unsichtbare Sammlung* n'est pas un épisode parmi d'autres. Contrairement aux romans-feuilletons du dix-neuvième siècle, la nouvelle est un fragment qui n'aura pas de suite. Le titre annonce la vision momentanée d'un événement que personne n'arrivera à voir dans sa totalité.

L'absence du nom du collectionneur dans le titre et l'impossibilité du lecteur de connaître la totalité de l'histoire signalent une certaine fragilité du corps devant les événements historiques auxquels il est soumis, ici l'inflation allemande de 1923. Walter Benjamin, dans son essai

¹ Stefan Zweig, « Die unsichtbare Sammlung. Eine Episode aus der deutschen Inflation », *Buchmendel. Erzählungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1990, p. 230-247. Toutes les citations sont tirées de cette édition ; les références de pages paraissent dans le chapitre après le nom de l'auteur.

sur le narrateur, décrit cette fragilité du corps en fonction d'une perte dans la capacité de partager certaines expériences². Ce processus se laisse apercevoir dans la suite de la Première Guerre mondiale et est aggravé, entre autres, par l'inflation. Les survivants de la Première Guerre « revenaient muets du front [...] non pas enrichis mais appauvris en expérience communicable. Et quoi d'étonnant à cela ? Jamais expérience n'a été aussi foncièrement démentie que les expériences stratégiques par la guerre de position, matérielles par l'inflation, morales par les gouvernants. Une génération qui avait encore pris le tramway à chevaux pour aller à l'école se trouvait en plein air, dans un paysage où rien n'était demeuré inchangé sinon les nuages ; et, dans le champ d'action de courants mortels et d'explosions délétères, miniscule, le frêle corps humain³. »

En tant qu'épisode de l'inflation allemande, le récit de Zweig se laisse lire comme la mise en scène littéraire des réflexions de Benjamin. Au lieu de tracer la dévaluation de l'expérience, Zweig met de l'avant la disparition de l'objet. Au lieu de suivre l'incapacité des gens à échanger leurs expériences, Zweig met de l'avant leur incapacité à transmettre leurs possessions. Cet échec touche à l'intégrité de l'objet. Tout comme les soldats bombardés sur le champ de bataille, les objets livrés au marché marqué par l'inflation ressortent frappés de mutisme et ne peuvent plus fournir un aperçu du pouvoir d'achat. Dans une période d'inflation, ce ne sont pas uniquement les prix qui changent sans arrêt mais aussi les propriétaires. La situation touche le collectionneur, car, comme le récit le démontre, ce dernier n'arrive plus à posséder l'objet. Si l'objet est en

² Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français*, Paris : Gallimard, 1991, p. 205-229.

³ Benjamin, « Le narrateur », p. 206.

constante circulation, il échappe au discours de la collection. L'impossibilité d'accumuler des expériences chez Benjamin, devient chez Zweig l'impossibilité de posséder des objets.

Dans la nouvelle, un antiquaire berlinois, espérant se procurer des gravures de qualité, rend visite à un vieux client en province. En relisant les commandes de ce client, qui vont du milieu du dix-neuvième siècle jusqu'à 1914, l'antiquaire se rend compte que ce collectionneur, s'il est toujours vivant, possède une collection singulière. L'antiquaire le retrouve mais découvre qu'il est complètement aveugle. Le collectionneur invite l'antiquaire à regarder ses gravures mais sa femme insiste pour qu'ils remettent la visite à l'après-midi. Plus tard, la fille du collectionneur vient chercher l'antiquaire et lui explique qu'elle a été obligée de vendre la collection de son père pour faire vivre la famille, étant donnée la dévaluation de sa pension. Elle l'implore de faire comme si la collection était toujours complète. L'antiquaire cède et assiste à l'inspection d'une centaine de gravures que le collectionneur connaît de mémoire, mais qui ont été remplacées par des feuilles blanches. Heureux d'avoir partagé ses trésors avec un vrai connaisseur, le vieil homme demande à l'antiquaire de vendre sa collection à sa mort et d'établir l'ordre final de ses possessions, c'est-à-dire le catalogue. Les hommes se quittent, l'un rajeuni, et l'autre à la fois honteux d'avoir menti et heureux d'avoir vu un enthousiasme devenu de plus en plus rare dans le monde des beaux-arts.

L'inflation fait donc naître une nouvelle forme de la collection, au-delà de la propriété, la collection fantôme, dépourvue d'objet. Le collectionneur se voit deux fois déshérité par l'histoire. L'inflation le prive de ses possessions et les rend singulières. Le vieil homme est le seul

collectionneur à avoir une collection invisible. Contrairement à Balzac et à Dickens, Zweig ne représente pas la perte de la collection, ni la mort du collectionneur. La dépossession sert plutôt à augmenter la singularité du collectionneur ; c'est ainsi que Zweig valorise les gestes et les pratiques de ce type. L'invisibilité de la collection met en évidence le rapport que le collectionneur entretient avec ses objets, et surtout comment il arrive à transmettre le passé à travers eux. Le récit dépend de leur absence.

Dans l'analyse de la nouvelle, je prendrai en considération les différentes expressions d'absence et les processus d'effacement. D'abord, je tracerai tous les signes de la dépossession ainsi que l'impact de celle-ci sur l'objet et sur le corps du collectionneur. Ensuite, la présentation de la nouvelle sera discutée, surtout par rapport aux commentaires de Benjamin sur le narrateur. Enfin, la mise en scène de l'absence dans la nouvelle soulève la question de la représentation. Avec la collection invisible, Zweig ne propose, ni un discours sur l'objet, comme la science ou l'esthétique, ni une histoire autour de l'objet, qui, elle, est née d'une valorisation vénale de la collection. Les déterminants économiques vident la collection bien avant le début du récit. Dépourvue d'objets, la collection existe uniquement au niveau du langage ; les enjeux de la transformation, de l'objet vers le langage, seront esquissés à la fin du chapitre.

La collection dépossédée

La collection invisible n'est pas le seul signe de l'impossibilité de la possession dans le récit. En faisant l'éloge d'un de ses Dürer, « Das große Pferd », « Le grand cheval », le collectionneur s'attarde sur les détails qui

montrent le prestige de l'estampe : les marques apposées au dos de l'œuvre par les propriétaires antérieurs.

„Da' — und er wandte das Blatt um und zeigte mit dem Fingernagel auf der Rückseite haargenau auf einzelne Stellen des leeren Blattes, so daß ich unwillkürlich hinsah, ob die Zeichen nicht doch noch da waren —, „da haben Sie den Stempel der Sammlung Nagler, hier den von Remy und Esdaile ; die haben auch nicht geahnt, diese illustren Vorbesitzer, daß ihr Blatt einmal hierher in die kleine Stube käme.“ (Zweig, p. 242)

« Voyez ici... » Il retourna la feuille et m'indiqua de l'ongle certains endroits si précis au verso que malgré moi, je regardai si les marques n'y étaient pas encore. « Ici vous avez le timbre de la collection Nagler, là, celui de Rémy et Esdaile. Ils n'ont pas pensé, mes illustres prédécesseurs, que leur estampe viendrait un jour dans un petit appartement comme celui-ci⁴. »

Pour le vieil homme, les cachets des collectionneurs antérieurs démontrent la singularité de l'œuvre et sont une caractéristique aussi importante que la clarté des détails dans l'image. Les noms de Nagler, von Remy et Esdaile rejoignent celui de Dürer et font ainsi partie de la signature de l'œuvre.

Dans la nouvelle, la possession est une forme d'artisanat qui marque un objet et participe à son histoire ainsi qu'à son destin. Car, tout comme le génie artistique, la possession est singulière ; il n'y a qu'un collectionneur qui peut posséder l'objet et le vieil homme se réjouit du fait que la gravure lui ait été destinée. Quand il la tient dans ses mains, il renouvelle son passé, car il répète le geste de l'artiste et de tous les propriétaires qui l'ont tenue dans leurs mains. Quand son doigt passe d'un

⁴ Stefan Zweig, « La Collection invisible. Un épisode de l'inflation en Allemagne », trad. révisée par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, *Romans et Nouvelles*, traductions d'Alzir Hella, Olivier Bournac et Manfred Schenker, édition établie par Brigitte Vergne-Cain, Paris : Librairie Générale Française/Le Livre de Poche/La Pochothèque, 1991, p. 568.

cachet à l'autre, il réaffirme la transmissibilité de l'histoire, d'une main à l'autre. Cependant ce sont des gestes vides. L'absence de cachets indique l'impossibilité de la possession et de la transmission future, car la gravure a déjà été vendue sans que le vieil homme ait pu laisser sa propre empreinte. Par son geste futile, qui consiste à indiquer les propriétaires antérieurs, il ne fait que se révéler dans sa propre impuissance à être reconnu comme propriétaire dans le futur.

L'absence du cachet du collectionneur démontre que la possession ne joue désormais aucun rôle dans l'histoire d'un objet. Le corps se voit ainsi éliminé du processus de transmission de l'objet. Non seulement la possession, mais aussi toutes les formes d'échange autour de la collection — la vente, l'héritage, le don — sont marquées par l'effacement du corps dans le récit. Privé de sa collection, le collectionneur est évidemment privé du droit de la transmettre à quelqu'un d'autre. Il arrive dans le futur les mains vides, sans aucun héritage et donc sans aucune possibilité de léguer. Puisque la vente a déjà eu lieu sans que le collectionneur ait pu connaître les intermédiaires, sa promesse de donner à l'antiquaire le droit de vendre sa collection ne sera pas tenue. La collection ne passera pas non plus entre les mains de l'antiquaire. Toutes les gravures ont été vendues en secret, sans l'accord de leur propriétaire, donc sous le signe de l'anonymat.

La nature secrète et anonyme de la vente s'oppose à la manière dont le collectionneur a acquis et voulait léguer sa collection. Jusqu'à 1914, il avait été un client fidèle du magasin de l'antiquaire, ayant acheté des œuvres à son grand-père et à son père. Chaque fois que le collectionneur a acquis une gravure, il a écrit une lettre détaillant sa commande et la transaction. C'est après avoir lu cette correspondance, documentant

environ soixante ans d'achats judicieux, que l'antiquaire se rend compte de la qualité de la collection et prend la décision de rendre visite au collectionneur. Ces lettres sont marquées par les traces du corps du vieil homme ; elles dévoilent non seulement ses possessions mais aussi son caractère⁵. L'antiquaire reconnaît l'avarice du vieil homme à son écriture méticuleuse, tout comme à son choix de papier et d'enveloppes.

Si l'objet est marqué par les traces du corps de celui qui le possède, l'échange d'objets — l'achat ou la vente — n'est pas une simple transaction qui s'annule à l'instant même où le prix et l'objet trouvent leur équivalence. Cet échange est plutôt de l'ordre d'un événement qui s'ajoute à l'histoire de l'objet. Ce qui est troublant dans le récit, c'est que l'on ne connaît pas le destin des gravures. Elles ont été vendues sans laisser aucune trace et ce silence contraste avec les lettres « parlantes » du collectionneur. La nature muette de la vente s'oppose également au caractère cérémonial de la promesse du collectionneur, car il demande à sa femme d'être témoin devant l'antiquaire. Pourtant ces corps ne témoignent que de leur exclusion dans la transmission de l'histoire.

Le récit de l'antiquaire démontre que même l'héritage, le moyen le plus sûr d'acquérir des choses, est en péril. La fidélité du collectionneur au magasin à travers trois générations de propriétaires reflète la constance de chaque héritier du magasin, qui se sent responsable de transmettre son bien. Mais au lieu de parler du futur du magasin, qui semble toutefois précaire, l'antiquaire décrit la transformation de son métier dans le sillage de l'inflation. Pensant à son grand-père et à son père, il a honte de la

⁵ Zweig possédait lui-même une grande collection d'autographes, surtout d'auteurs. Il croyait que la créativité se dévoilait dans l'écriture à la main. Pour un catalogue partiel de sa collection, voir Oskar Paush, *Geheimnis der Schöpfung : die Autographensammlung Stefan Zweigs im Österreichischen Theater Museum*, Wien : Böhlau, 1995.

qualité des objets qu'il vend et de la manière dont il est obligé de les vendre. Il ne se reconnaît plus dans ses objets, car il ne reconnaît plus sa clientèle. Ses anciens clients ont fait faillite ou ils sont morts. Ses nouveaux clients, les nouveaux riches, achètent selon la mode et sont prêts à acheter n'importe quoi à n'importe qui. L'antiquaire s'excuse lorsqu'il se réfère à des objets d'art comme à de simples marchandises à vendre. Mais les objets, tout comme les clients, sont devenus des points d'échanges muets et anonymes. Dans la mesure où les objets s'échangent tellement vite, ils ne peuvent plus porter l'histoire, ni la leur, ni celle de leurs propriétaires.

La collection sans objets, les objets sans propriétaires, les échanges désincarnés sont tous des expressions de la fin de la possession. Dans le récit, la possession est remplacée par la mode. Cette transformation de l'acquisition permet de voir comment le collectionneur est déshérité par l'histoire. La mode est un phénomène de masse, tandis que le goût du collectionneur se veut toujours singulier. À cet égard, il faut reprendre les commentaires de La Bruyère sur la singularité du goût chez le curieux de pruniers.

Parlez-lui de figues et de melons, dites que les poiriers rompent de fruits cette année, que les pêcheurs ont donné avec l'abondance ; c'est pour lui un idiome inconnu : il s'attache aux seuls pruniers : il n'a de l'amour que pour une certaine espèce, toute autre que vous lui nommez le fait sourire et se moquer. Il vous mène à l'arbre, cueille artistement cette prune exquise ; il l'ouvre, vous en donne une moitié, et prend l'autre : « Quelle chair ! dit-il ; goûtez-vous cela ? cela est-il divin ? voilà ce que vous ne trouverez pas ailleurs⁶. »

⁶ Jean de La Bruyère, *Les caractères de Théophraste traduits du grec avec Les caractères, ou les Mœurs de ce siècle*, Paris : Garnier, 1962, p. 394.

C'est la mise en scène de l'élection de l'objet. Même devant l'abondance de la nature, le collectionneur, sous la guise du curieux, est capable d'en faire une chose singulière, car il choisit l'objet dans la mesure où cet objet — et non pas un autre — correspond à ses goûts. Seule une prune est cueillie de l'arbre.

Dans la nouvelle de Zweig, l'antiquaire a du mal à suivre les demandes de sa nouvelle clientèle, puisqu'il n'a pas l'habitude de répondre à une collectivité. Ses nouveaux clients achètent, non pas selon leurs propres goûts individuels, mais selon le goût de tout le monde. Anonyme et en constante transformation, la mode contraste avec le goût du vieux collectionneur qui n'a fait qu'acquérir des gravures à travers trois générations. Si la collection devient un phénomène de mode, elle ne peut plus être la mise en scène d'une vision singulière de l'histoire. Car on n'a plus affaire à la collection d'une personne, mais à des choses que l'on a collectionnées dans une période de l'histoire quelconque. Le geste du collectionneur perd ainsi sa spécificité.

Il y a une autre façon de voir le phénomène de la mode dans le récit de Zweig. Il faut admettre que la collection soit toujours soumise à la mode. La Bruyère reconnaît le geste singulier du curieux ; néanmoins l'auteur classe cette passion dans la mode. La curiosité, selon La Bruyère, est une passion « pour une certaine chose, qui est rare, et pourtant à la mode »⁷. Vouloir une chose rare qui est pourtant à la mode semble être une contradiction. Cependant, cette contradiction se résoud dans la collection. Le collectionneur veut son objet et veut également que tout le monde veuille son objet. Le désir de l'autre est un facteur indispensable de la construction de l'exclusivité de l'objet collectionné. C'est pourquoi le

⁷ La Bruyère, *Les caractères*, p. 393.

partage avec l'autre est toujours au cœur de la collection : chez Zweig, le collectionneur de gravures cherche l'éloge de l'antiquaire ; chez La Bruyère, le curieux de pruniers est même prêt à se défaire d'un morceau de son trésor pour avoir la reconnaissance de son interlocuteur. Le collectionneur cherche toujours la reconnaissance de l'autre, car elle affirme et augmente la singularité de ses possessions.

Comment peut-on comprendre la différence entre La Bruyère, pour qui la mode est un élément intégral de la curiosité, et Zweig, pour qui la mode semble avoir détruit la possibilité de la collection ? Tout d'abord, il existe une différence, non seulement qualitative, mais aussi quantitative, entre la mode du dix-septième siècle et la mode du vingtième siècle. La Bruyère décrit une société exclusive, où la mode est suivie par relativement peu de gens. Le simple fait d'accéder à la mode révèle la position privilégiée d'une élite. Chez Zweig, par contre, la mode est un phénomène de masse ; ses transformations sont à la fois plus impersonnelles et ont plus d'impact sur le marché. La mode d'élite est exclusive ; la mode de masse, accessible. Accéder à la mode de masse, ce n'est pas de l'ordre d'un privilège, c'est un droit.

La raison la plus importante de la différence entre le rôle de la mode chez La Bruyère et chez Zweig, c'est l'inflation. Dans une période d'inflation, les gens cherchent à transformer leur argent en biens. Tout le monde veut acquérir des biens, puisque l'argent n'a simplement plus de valeur. Cette situation est éclairée par le discours de l'antiquaire.

„Die neuen Reichen haben plötzlich ihr Herz entdeckt für gotische Madonnen und Inkunabeln und alte Stiche und Bilder ; man kann ihnen gar nicht genug herzaubern, ja wehren muß man sich sogar, daß einem nicht Haus und Stube kahl ausgeräumt wird. Am liebsten kauften sie einem noch den Manschettenknopf von Ärmel weg und die Lampe vom

Schreibtisch. Da wird es nun eine immer härtere Not, stets neue Ware herbeizuschaffen — verzeihen Sie, daß ich für diese Dinge, die unsereinem sonst etwas Ehrfürchtiges bedeuteten, plötzlich Ware sage —, aber diese üble Rasse hat einen ja selbst daran gewöhnt, einen wunderbaren Venezianer Wiegendruck nur als Überzug von soundso viel Dollars zu betrachten und eine Handzeichnung des Guercino als Inkarnation von ein paar Hundertfrankenscheinen. Gegen die penetrante Eindringlichkeit dieser plötzlich Kaufwütigen hilft kein Widerstand.“ (Zweig, p. 230-231)

« Les nouveaux riches se sont découvert tout à coup un faible pour les madones gothiques, les incunables, les vieilles estampes et les tableaux. Ils nous en demandent plus que nous ne pouvons leur en procurer. Nous devons même être sur nos gardes afin de les empêcher de nous dévaliser de la cave au grenier. Si nous les laissons faire, ils nous enlèveraient les boutons de nos manchettes et la lampe de notre secrétaire. Aussi est-ce un vrai casse-tête que de leur trouver toujours de nouvelles marchandises. Excusez-moi d'employer le terme brutal de « marchandise » pour des objets que nous autres, d'ordinaire, nous vénérons. Mais cette engeance a fini par nous habituer à considérer un magnifique incunable vénitien comme l'équivalent de tant et tant dollars, et un dessin de Guercino comme la somme de quelques billets de banque. Inutile de vouloir résister à l'importunité de ces soudains acheteurs enragés⁸. »

L'antiquaire décrit l'urgence avec laquelle ses nouveaux clients achètent des objets ; désespérés, ils sont prêts à acheter des objets toujours utilisés par leurs propriétaires, « les boutons de nos manchettes et la lampe de notre secrétaire ». Zweig ne décrit pas des collectionneurs influencés par la mode, mais par une situation de crise économique, où les gens se tournent vers l'antiquaire, car ils cherchent simplement un moyen quelconque de dépenser leur argent et le plus rapidement possible.

Dans ce cas-ci, la mode devient destructrice, car les nouveaux clients de l'antiquaire ne sont pas forcément des collectionneurs ; ils ne cherchent

⁸ Zweig, « La Collection invisible », p. 559-560.

pas des objets spécifiques mais des objets quelconques qui auront une valeur future ; ils n'achètent pas avec l'intention de posséder les objets, mais dans la perspective de les vendre. La catégorie du futur remplace celle du passé dans l'objet acquis. Pour le collectionneur, la possession — en dehors de toute possibilité d'échange futur — est une manière de maintenir un rapport entre le présent et le passé, de voir l'objet qu'il tient dans ses mains uniquement par rapport au passé. Ceux qui acquièrent les objets dans la perspective de les vendre dans le futur détruisent la mémoire de l'objet mise en scène et vécue par le collectionneur. Le passé de l'objet est sans importance aucune.

Chez Zweig, la mode n'exprime pas la possibilité de captiver le désir de l'autre, une chance d'acquérir un objet qui sera convoité par tout le monde, comme chez La Bruyère. Effectivement, La Bruyère démontre que l'unique dimension future de la collection n'est pas un échange d'objets, mais plutôt un échange avec les gens. Chez les nouveaux riches décrits par Zweig, la mode représente une tentative de comprendre, sinon d'anticiper, les déterminants futurs de la valeur. Zweig ne décrit pas des collectionneurs mais des investisseurs qui ne s'intéressent pas à captiver le désir de l'autre mais à obtenir un bon rapport. Si l'argent n'est plus le lieu d'un consensus sur la valeur, le marché est privé d'un langage universel, capable de communiquer la valeur de n'importe quel objet par rapport à un autre. C'est à l'objet même de devenir le moyen d'échange.

La crise de l'objet

Dans une économie marquée par l'inflation, le temps joue un rôle primordial. Quand l'antiquaire se réfère aux « nouveaux riches », on pourrait prendre cette expression au pied de la lettre, car il ne parle pas

d'une nouvelle génération de familles riches qui ont fait leur argent en développant de nouveaux produits. Les nouveaux riches naissent du jour au lendemain ; s'ils gardent leur argent trop longtemps, ils risquent de devenir les nouveaux pauvres. Avec dix dollars, ils peuvent acheter, par exemple, du pain ; mais le lendemain il se peut que ces dix dollars n'en valent plus que cinq, ou deux, ou ne valent plus rien. Il est plus sûr de dépenser même la plus infime quantité d'argent, puisque le taux et la vitesse de sa dévaluation ne sont pas connus.

Cette situation est documentée dans le récit de Zweig, quand la fille du collectionneur décrit à l'antiquaire la vente de la première gravure de la collection.

„Es war ein sehr kostbares Stück, das wir verkauften, eine Rembrandt-Radierung. Der Händler bot uns viele, viele tausend Mark dafür, und wir hofften, damit auf Jahre versorgt zu sein. Aber Sie wissen ja, wie das Geld einschmilzt... Wir hatten den ganzen Rest auf die Bank gelegt, doch nach zwei Monaten war alles weg. So mußten wir noch ein Stück verkaufen und noch eins, und der Händler sandte das Geld immer so spät, daß es schon entwertet war. Dann versuchten wir es bei Auktionen, aber auch da betrog man uns trotz den Millionenpreisen... Bis die Millionen zu uns kamen, waren sie immer schon wertloses Papier.“ (Zweig, p. 239)

« C'était une œuvre très précieuse que nous avons vendue, une eau-forte de Rembrandt. Le marchand nous en offrit des milliers de marks. Nous espérions être à l'abri de soucis pendant des années. Mais vous savez comment l'argent fond... Nous l'avions déposé à la banque, mais deux mois après, il n'en restait déjà plus rien. Nous avons dû vendre une deuxième estampe, puis encore une. Et le marchand envoyait toujours l'argent si tard qu'il avait déjà perdu une partie de sa valeur. Puis nous avons essayé les ventes aux enchères. Mais là également, on nous a trompées, malgré les grosses sommes offertes. Quand les millions arrivaient, ce n'était plus que des chiffons de papier⁹. »

⁹ Zweig, « La Collection invisible », p. 565-566.

Devant un tel taux de dévaluation — la famille a dépensé en deux mois un montant qui aurait dû suffire à vivre pendant des années —, on peut comprendre l'urgence avec laquelle les clients achètent chez l'antiquaire. Ils ne cherchent pas à dépenser leur argent ; ils veulent s'en débarrasser. La fille du collectionneur n'a pas saisi la gravité de la situation, car elle a mis l'argent à la banque au lieu de le dépenser pour vivre ou pour acheter des choses qu'elle aurait pu revendre plus tard. Elle a toujours cru — et toujours trop tard — à la capacité de l'argent de posséder une valeur.

Quand la fille du collectionneur parle de la transformation de l'argent en papier — « ‚Bis die Millionen zu uns kamen, waren sie immer schon wertloses Papier.‘ » ou « Quand les millions arrivaient, ce n'était plus que des chiffons de papier. » —, on constate que la dévaluation de l'unité monétaire mène à la réification de l'argent. Au fur et à mesure, les billets perdent l'invisibilité et la légèreté propres à un moyen d'échange et revêtent leurs caractéristiques physiques. La monnaie ne symbolise plus la promesse d'achats ; elle devient une simple chose, ou, comme le dit la fille du collectionneur, du papier sans aucune valeur. Effectivement, l'inflation en Allemagne en 1923 fut un cas extrême de ce qui se produisit dans les années vingt en Europe ; au cours de l'année, l'unité monétaire fut réduite à un million de millionième de sa valeur de 1913¹⁰. À ce taux, la monnaie allemande n'avait pratiquement aucune valeur, ou elle avait plus de valeur en tant que papier. Les billets dévalués furent échangés comme du « Stampfpapier », du vieux papier usagé.

L'objectification de la monnaie va de pair avec une monétarisation de l'objet. L'antiquaire fait allusion à cette transformation quand il parle

¹⁰ Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes. A Short History of the Twentieth Century*, New York : Penguin, 1995, p. 89.

de clients qui voient dans certains objets des montants d'argent. Ils estiment un incunable vénitien « comme l'équivalent de tant et tant de dollars » et puis un dessin de Guercino « comme la somme de quelques billets de banque »¹¹. Amassant des objets, les nouveaux clients de l'antiquaire ressemblent aux collectionneurs, pourtant ils « encaissent » leur argent en achetant chez l'antiquaire, car l'objet a remplacé la monnaie comme moyen d'échange. Ce qui est esquissé dans le récit, c'est une économie de troc. Dans les romans du dix-neuvième siècle, chez Balzac et chez Dickens, les collectionneurs exploitent le troc pour résister aux échanges symboliques. Mais une économie de troc — soit une économie entièrement dépourvue de monnaie — rend toute résistance obsolète, car elle vide l'espace même de la collection.

L'économie de troc détruit la possibilité de la possession d'objets, le but ultime du collectionneur. Les clients de l'antiquaire achètent avec l'intention d'échanger leurs acquisitions pour d'autres objets. Plus d'objets, plus de pouvoir d'achat ; c'est l'accumulation au nom de la circulation et non pas au nom de la possession. De plus, tout objet est échangé dans la perspective de l'utilité. La fille du collectionneur a vendu les gravures pour faire vivre la famille ; l'antiquaire parle de gens qui ont été obligés de vendre leurs meubles pour acheter du pain. Ainsi, les objets collectionnés deviennent utiles, ce qui bouleverse les règles du collectionneur, qui, lui, n'utilise pas ses possessions. Dans une économie de troc, l'utilité détermine le pouvoir d'achat d'une chose ; la valeur ne réside plus dans des objets solides mais dans l'objet éphémère, surtout dans la nourriture. Mais, comme le gourmand Pons le démontre, on ne possède pas la

¹¹ Zweig, « La Collection invisible », p. 559-560.

nourriture, car elle est vouée soit à la consommation, soit à la décomposition. Les objets valorisés sont ceux qui résistent à la collection.

Il est possible de reprendre la comparaison entre La Bruyère et Zweig sur la mode et la rareté. Chez La Bruyère, la mode est rare à cause de sa nouveauté et de sa courte vie ; le geste du curieux vient s'y ajouter parce qu'il peut faire d'un objet commun et courant une chose rare. Chez Zweig, la mode se lie à la rareté d'une manière néfaste pour l'objet, parce qu'elle fait naître un manque d'objets. L'objet devient rare, car il n'y en a simplement plus. Le curieux qui cueille une prune de l'arbre évoque une image d'abondance ; il la sélectionne parmi toutes les prunes de l'arbre et tous les fruits possibles de la nature. L'image contraste avec la description que fait l'antiquaire de son magasin, vidé de marchandises par les nouveaux riches, du jour au lendemain.

„Und so war ich über Nacht wieder einmal ganz ausgepowert und hätte am liebsten die Rolladen heruntergelassen, so schämte ich mich, in unserem alten Geschäft, das schon mein Vater vom Großvater übernommen, nur noch erbärmlichen Schund herumkümmeln zu sehen, den früher kein Straßentrödler im Norden sich auf den Karren gelegt hätte.“
(Zweig, p. 231)

« C'est ainsi qu'une fois de plus, je me retrouvai du jour au lendemain complètement dévalisé par eux, et il ne me restait plus qu'à baisser les rideaux de ma devanture. Dans notre vieux magasin que mon père déjà hérita de mon grand-père, j'avais honte de ne voir traîner que quelques rossignols, qu'aucun camelot jadis, dans le Nord, n'aurait osé charger sur sa carriole.¹² »

Le collectionneur, chez Zweig, connaît la rareté de l'objet puisqu'il est confronté à des étalages vidés de tous les objets de qualité. À la recherche

¹² Zweig, « La Collection invisible », p. 560.

d'un moyen de dépenser leur argent, les nouveaux riches ont fait pratiquement disparaître le marché fréquenté par les collectionneurs. Son magasin ayant été dépouillé, l'antiquaire rend visite au vieux collectionneur dans l'espoir de trouver des objets de qualité. Il n'estime plus sa marchandise ; son magasin ressemble plutôt à un dépôt.

Zweig construit sa nouvelle autour de l'absence de l'objet dans les lieux où il devrait être : le magasin de l'antiquaire, la collection du vieil homme, les échanges qui n'auront pas lieu et ceux qui se sont passés dans l'anonymat. En soulignant un réseau d'expériences dépendantes de l'objet, Zweig démontre que l'objet n'est pas un élément inerte dans la transmission de l'histoire. Ainsi, chez Zweig, la collection n'a pas besoin d'être animée pour atteindre le statut d'un personnage¹³. La fille comprend ce statut quand elle décrit la relation de son père aux gravures.

, [...] er ist glücklich, jeden Nachmittag drei Stunden seine Mappen durchblättern zu dürfen, mit jedem Stück wie mit einem Mensch zu sprechen.' (Zweig, p. 240)

« [...] il est heureux de pouvoir, chaque après-midi, feuilleter pendant trois heures ses porte-feuilles, et s'entretenir avec chacune de ses estampes comme avec un ami¹⁴. »

Mais le collectionneur ne parle qu'avec des morts ; l'antiquaire a des frissons en écoutant ses descriptions précises de pages blanches, de cartons vides. Étant donné que les personnages ne peuvent pas ouvertement constater l'absence des gravures dans le récit, la collection prend l'allure d'un spectre. Tandis que les romans du dix-neuvième siècle mettent en

¹³ Contrairement à Balzac et à Dickens, Zweig ne substitue pas les objets de la collection aux personnages proches au collectionneur. Il n'y a pas d'équivalents de Schmucke ou Nell dans le récit de Zweig.

¹⁴ Zweig, « La Collection invisible », p. 566.

scène la mort du collectionneur, la nouvelle de Zweig tourne autour de la mort de l'objet. À travers la présence du collectionneur, on se rend compte du rôle de l'objet dans la vie quotidienne et dans la transmission de l'histoire. On a toujours pris la présence d'objets pour acquise, dans la littérature, tout comme dans la vie quotidienne. Zweig semble dire que cet épisode de l'inflation nous a irrémédiablement coupés de l'objet¹⁵. Les pages du catalogue qui devra être dressé à la mort du collectionneur seront aussi vides que les cahiers de gravures. L'objet ne jouera aucun rôle dans l'écriture de l'histoire.

Le corps de 1914

Dans une histoire privée d'objets, le corps devient le support matériel de l'histoire, le lieu de l'inscription des événements. Le corps du collectionneur de Zweig est la seule trace matérielle du passé dans le récit. Il représente les valeurs du dix-neuvième siècle et l'incompatibilité de cette époque avec le monde du vingtième siècle dans lequel il doit vivre. Né en 1838, le collectionneur a travaillé à titre de conseiller en foresterie et économie. Ce métier vise la nature et non pas la technologie comme moyen de l'exploitation économique ; les expertises du retraité ne

¹⁵ Comme le soutient Christopher Asendorf, la transformation du statut de l'objet s'exprime dans la réévaluation de l'œuvre d'art, entre autres, chez Heidegger. Dans l'essai sur l'art de 1935-1936, l'existence de l'objet devient problématique et Heidegger tente de le restaurer dans l'œuvre d'art. Voir Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris : Gallimard, 1962, p. 13-98. Christopher Asendorf, *Batteries of Life. On the History of Things and Their Perception in Modernity*, trans. from the German by Don Reneau, Berkeley : University of California Press, 1993, p. 112-113.

Giorgio Agamben note la même thématique dans les écrits de Rainer Maria Rilke, un correspondant et ami de Zweig. Dans une lettre de 1925 à Witold von Hulewicz, Rilke écrit, « Les objets animés, vécus, complices, se raréfient et ne peuvent plus être remplacés. Peut-être sommes-nous les derniers à avoir connu de telles choses... ». Voir Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris : Éditions Payot et Bibliothèque Rivages, 1994, p. 72-73.

correspondent plus à la situation actuelle de l'économie. Malgré son expertise en économie, sa fille dirige les finances, car il ne comprend ni les prix, ni la gravité des difficultés financières de sa famille. Son expérience et son savoir sont complètement démodés. L'âge ne correspond plus à la sagesse, dans la nouvelle, mais à un processus d'aliénation par rapport au présent.

1914 coupe définitivement et radicalement le présent du passé dans la nouvelle ; c'est la date d'expiration du dix-neuvième siècle. La correspondance du vieil homme, une documentation de ses acquisitions qui datent du milieu du dix-neuvième siècle, s'arrête en 1914. Après le début de la Première Guerre mondiale, il n'achète plus chez l'antiquaire. La fille explique à l'antiquaire que son père a eu une crise au début de la guerre. En vétéran de la guerre franco-prussienne, il voulait aller au front et rejoindre le combat en dépit de ses soixante-seize ans. Alors l'armée n'avancait pas au même rythme qu'en 1870, le collectionneur eut une crise qui affecta gravement ses yeux. Sa vue avait toujours été faible mais, après cette crise, il devint aveugle. Afin d'éviter ses crises, la fille ne lui lit plus les nouvelles, à l'exception des reportages sur les prix des ventes aux enchères. Le collectionneur ne sait pas que sa patrie a perdu la Première Guerre mondiale ; il ne sait pas que la France a regagné l'Alsace et la Lorraine ; il ne sait pas que sa pension ne vaut que deux jours de nourriture.

Le collectionneur participe du dix-neuvième siècle à cause de son âge, de son métier et de ses expériences de guerre. Mais il devient prisonnier du passé à cause de son incapacité à vivre au vingtième. 1914 signale la fin de ses acquisitions et de sa vue ; 1914 est également la limite absolue de ses connaissances historiques. À partir du début de la Première

Guerre mondiale, il est coupé de l'expérience du présent¹⁶. Il ne connaît pas l'histoire au-delà de 1914, à part celle qui touche à sa collection. Même les difficultés de la vie quotidienne de sa famille lui restent inconnues. Il ne peut ni les voir, ni les entendre. Son corps semble ne pas pouvoir supporter la nouveauté ; il est donc voué à la répétition du même. L'inspection quotidienne de ses gravures, qu'il connaît de mémoire, est sa seule activité.

L'aveuglement du collectionneur n'a pas du tout amoindri sa capacité à « voir » sa collection et à avoir du plaisir avec ses gravures ; son corps, surtout son visage, garde l'empreinte de sa collection. L'antiquaire décrit sa manière de « regarder » son Dürer.

„Er sah es an, minutenlang, ohne doch wirklich zu sehen, aber er hielt ekstatisch das leere Blatt mit ausgespreizter Hand in Augenhöhe, sein ganzes Gesicht drückte magisch die angespannte Geste eines Schauenden aus. Und in seine Augen, die starren mit ihren toten Sternen, kam mit einmal — schuf dies der Reflex des Papiers oder ein Glanz von innen her? — eine spiegelnde Helligkeit, ein wissendes Licht.“ (Zweig, p. 242)

« Il le contempla plusieurs minutes avec enthousiasme ; bien qu'il ne vît rien en tenant à bout de bras devant ses yeux la feuille vide, tout son visage exprimait l'extase magique de l'admiration. Tout à coup, était-ce le reflet du papier ou une lumière intérieure, ses pupilles figées et mortes s'éclairèrent d'une lueur divinatrice¹⁷. »

Le collectionneur peut indiquer la position des cachets des collectionneurs antérieurs ; il fait remarquer la clarté des détails, l'exactitude de l'estampe et même la qualité de l'encre, ou « ,diese Frische, dieser körnige, warme

¹⁶ Pons de Balzac devient démodé mais il n'est pas coupé de l'expérience quotidienne. La description méticuleuse de l'homme Empire, qui se promène à travers les rues de Paris au début du roman, intègre le vieil avare dans la vie quotidienne.

¹⁷ Zweig, « La Collection invisible », p. 567.

Ton' » (Zweig, p. 243), « « cette fraîcheur, ce ton chaud et ce grain¹⁸ » ». Le collectionneur commente plus de cent gravures avec l'antiquaire et ce n'est que la moitié de sa collection. Sa capacité à voir les gravures a survécu à sa crise de 1914, bien que les gravures, elles, n'aient pas survécu à la crise économique. Il voit un passé qui n'est plus présent, mais dont la mémoire réside dans son corps.

Le collectionneur est lui-même présenté comme un objet du passé, coupé du présent et indifférent au passage du temps. Quand l'antiquaire se rend compte que le collectionneur est aveugle, il se sent mal à l'aise, car, tout comme un objet, l'aveugle ne peut pas réagir à son regard. Mais le visage du vieillard est l'unique trace de la collection et l'antiquaire est obligé de l'observer afin de déterminer ses réponses. Quand le collectionneur ne reconnaît pas une des gravures, son visage se trouble. L'antiquaire prend la page blanche et décrit l'œuvre qui lui est connue. Le collectionneur croit au mensonge et son visage retrouve la tranquillité. Après la visite de la collection, l'antiquaire pense à son échange avec le collectionneur.

„ [...] es war grauenhaft und doch gleichzeitig rührend für mich, denn in all den Jahren des Krieges hatte ich nicht einem so vollkommenen, so reinen Ausdruck von Seligkeit auf einem deutschen Gesichte gesehen.“ (Zweig, p. 244)

« Spectacle effarant et touchant pour moi, car pendant toutes ces années de guerre, je n'avais jamais vu un visage allemand s'éclairer d'une félicité si pure et si parfaite¹⁹. »

Progressivement dans le récit, le corps du collectionneur revêt toutes les caractéristiques d'une gravure. Son visage porte l'empreinte, non

¹⁸ Zweig, « La Collection invisible », p. 568.

¹⁹ « La Collection invisible », p. 569.

seulement de chacune de ses gravures manquantes, mais aussi de ses émotions. Pour l'antiquaire, les expressions du collectionneur deviennent aussi parfaites et aussi rares que les chefs-d'œuvres qu'il est en train de décrire.

On se serait attendu à ce que le collectionneur demande à l'antiquaire de décrire encore les images d'une collection que lui ne peut plus voir. À la fin de la nouvelle, l'antiquaire s'identifie à l'ange d'un conte de fées qui rend la vue à un homme aveugle. Mais, au contraire, c'est le collectionneur qui rend la vue à l'antiquaire. Les descriptions de l'aveugle sont tellement convaincantes que l'antiquaire commence à croire que les gravures sont vraiment devant lui. Et l'extase du collectionneur pour les gravures est singulière : l'intensité de son regard, la lumière dans ses yeux, l'éclat de fierté sur son visage. La façon dont le collectionneur regarde les œuvres d'art fait partie du passé.

„Ich hatte wieder einmal reine Begeisterung lebendig spüren dürfen in dumpfer, freudloser Zeit, eine Art geistig durchleuchteter, ganz auf die Kunst gewandter Ekstase, wie sie unsere Menschen längst verlernt zu haben scheinen.“ (Zweig, p. 247)

« Il m'avait été donné, encore une fois, de sentir vibrer un enthousiasme pur, une sorte d'extase illuminée par l'esprit et entièrement vouée à l'art, comme nos contemporains semblent ne plus en connaître depuis longtemps²⁰. »

L'antiquaire croyait pouvoir obtenir du collectionneur des marchandises exceptionnelles pour son magasin. Il repart non pas avec des œuvres rares, mais avec une expérience rare. Pour lui, le collectionneur aveugle est une trouvaille. Il qualifie la rencontre comme étant l'épisode le plus

²⁰ Zweig, « La Collection invisible », p. 571.

particulier, le plus curieux de tous les événements qui ont jonché ses trente-sept ans de métier.

À la fin de la nouvelle, la rareté du collectionneur devient plus frappante que celle des gravures de sa collection disparue. Chez Zweig, le collectionneur ne meurt pas ; il est transformé en objet et prend la relève de la collection. Cette transformation n'est pas une autre façon de mourir ; le corps du collectionneur devient un document du passé, bien qu'il ne s'ossifie pas. L'antiquaire décrit comment le vieil homme est rajeuni de trente ans par l'échange ; par moments, il a l'air d'un jeune garçon. C'est la vitalité du collectionneur qui le rend complètement singulier. Son amour pour les gravures est étranger au monde des beaux-arts. Quand il dit au revoir à l'antiquaire de sa fenêtre, son visage heureux contraste avec les visages sombres des gens de la rue. Zweig démontre que la collection est le lieu d'un processus de renouvellement, qui touche au collectionneur tout comme aux objets. En prenant un objet dans ses mains, le collectionneur remonte dans le passé de l'objet et remonte dans son propre passé. Tous les deux sont rajeunis par l'échange. Dans la nouvelle, ce processus de renouvellement touche à la collection invisible, au collectionneur aveugle et à l'antiquaire, qui a une dernière chance de revivre un rapport à l'objet d'art propre au dix-neuvième siècle.

Avec le vieux collectionneur, Zweig évoque la possibilité qu'un corps puisse porter les traces de l'histoire ou devenir le lieu principal de l'inscription d'événements historiques par la somatisation²¹. La crise du collectionneur en 1914 ressemble à une crise d'hystérie, car c'est son état d'excitation et non pas une blessure physique, qui a mené à son

²¹ Contrairement au collectionneur aveugle, Pons de Balzac est identifié au passé à cause de ses vêtements. Zweig arrive à mettre le collectionneur aveugle dans le passé, sans se référer aux vêtements de celui-ci.

aveuglement total. L'aveuglement du collectionneur ressemble au « shell shock », une psychose traumatique à la suite d'éclatements d'obus. Bien que le vieil homme ne soit pas allé au front, le début de la Première Guerre mondiale précipite sa crise. Quand il a entendu dire que l'armée allemande s'était arrêtée à la Marne, il est tombé dans un état d'excitation. Son incapacité à aller au front reflète l'incapacité de l'armée allemande à avancer d'avantage en territoire français. Sa faiblesse corporelle fait également pendant à la faiblesse des soldats livrés pour la première fois à une guerre de positions. Et son aveuglement reproduit la perspective des soldats au front qui ne peuvent pas voir l'ennemi²². Puisque le collectionneur est un vétéran de la guerre franco-prussienne, il se représente une guerre de stratégie selon l'ancien code de la bataille, où la force de l'armée est toujours liée au corps des soldats et la confrontation se fait au corps à corps, entre ennemis visibles l'un à l'autre. La Grande Guerre fut la première guerre de masse, où la force primaire fut mécanique et non pas corporelle, bien que les corps ne soient pas devenus superflus dans cette guerre. 150 000 soldats sont morts dans la guerre franco-prussienne de 1870-71 ; l'unique tentative de briser le front à Verdun en 1916 a coûté un million de soldats à l'armée allemande ; 60 000 soldats sont morts après la première journée de l'offensive britannique dans la Somme²³.

Comme Benjamin le décrit dans son essai sur le narrateur, les soldats qui ont survécu à la Première Guerre mondiale ne pouvaient ni exprimer, ni échanger leurs expériences des champs de bataille. Ce que

²² À partir des commentaires de Benjamin sur le narrateur, Johanne Villeneuve explore les implications de l'invisibilité de l'ennemi dans le contexte de la guerre froide, surtout dans les « souvenirs de guerre » de Philip K. Dick. Voir Johanne Villeneuve, « La réalité du menacé dans la fiction de la menace », *Surfaces*, vol. IV, 204, 1994, p. 1-24.

²³ Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes*, p. 24-25.

Benjamin ne décrit pas c'est la suite, l'histoire médicale de ces soldats, qui souffrirent de divers symptômes physiques. Certains ne purent plus parler ou marcher, hantés par des cauchemars, des odeurs ou des images de champs de bataille. Il n'existait pas de cause physiologique à ces maladies ; la cause en était psychologique. Les soldats n'arrivaient pas à exprimer leurs expériences traumatiques ; par la suite, ces expériences se sont imprimées sur leurs corps. Le collectionneur n'a pas participé à la guerre de 14. Pourtant, son aveuglement a les caractéristiques d'une attaque hystérique masculine ou du « shell shock ». Ce que Zweig semble souligner avec la réification du corps du collectionneur, c'est la possibilité d'une transposition des lieux de l'histoire, de l'objet (y compris les vêtements) sur le corps. Quand il n'est plus possible de créer un investissement affectif avec le monde extérieur, les événements semblent faire implosion dans le corps. Les expériences traumatiques font passer la matérialisation de l'histoire, du monde extérieur à l'intérieur du corps.

Évidemment, dans un monde où la possession d'objets est rendue impossible, la meilleure chose que puisse faire un collectionneur, est de devenir aveugle. Ici l'histoire s'écrit sur la surface du corps du collectionneur, surtout dans son visage et ses yeux. Elle se laisse lire dans l'âge du vieil homme, son ancien métier, ses expériences de guerre, son incapacité à comprendre le présent et, bien sûr, ses symptômes. Les objets sont absents ; c'est le corps qui parle du passé et qui se renouvelle dans la répétition de comportements symptomatiques. Contrairement aux soldats, le collectionneur prend plaisir à ses symptômes, puisque ceux-ci le protègent du choc du présent et lui permettent de rester dans un passé qui lui est familier. La fille implore l'antiquaire de ne pas le priver de cette dernière illusion. Mais il se peut que la joie du collectionneur, tellement

commentée par l'antiquaire, soit décevante. La transposition du lieu de l'histoire, du monde extérieur matériel à la matière du corps, interrompt le processus de transmission de l'histoire si cher au collectionneur. Son corps prend la relève de l'objet et devient la rareté, mais il ne peut pas transmettre son corps à quelqu'un d'autre. Et il n'est pas certain qu'il puisse transmettre ses symptômes.

Le vieil homme semble être en train de réfléchir à cette possibilité, car il ne peut pas mourir. En 1923, il doit avoir 85 ans et il n'a pas du tout l'air d'un octogenaire au seuil de la mort. Zweig met de l'avant, à travers l'antiquaire, la jeunesse du collectionneur. On doit se demander si son énergie n'est pas une manière de résister à une histoire dans laquelle il ne peut plus léguer. Dans la nouvelle, il déclare avec fermeté que la collection ne partira pas de la maison tant qu'il sera vivant, ce qui est pourtant déjà accompli.

„Doch solange ich lebe, kommt kein einziges Blatt aus dem Haus — erst müssen sie mich hinaustragen, dann erst meine Sammlung.“ (Zweig, p. 244)

« En attendant, tant que je vivrai, pas une feuille ne quittera la maison. On m'emportera moi d'abord et ma collection ensuite²⁴. »

Le vieil homme ne fait que répéter l'axiome de la collection : la collection meurt toujours avec son collectionneur. Si la collection est déjà morte, si elle est devenue un spectre, le collectionneur aura des difficultés à mourir. Dans la nouvelle, la vitalité du collectionneur est aussi symptomatique que son aveuglement. C'est la façon dont il refuse d'être bouleversé par les événements historiques qui le dépassent et le privent de tout legs. 1914

²⁴ Zweig, « La Collection invisible », p. 569.

aurait dû être la « date d'expiration » du collectionneur, mais il refuse d'utiliser sa mort pour entrer dans l'histoire. Il veut avoir du renom à cause de ses possessions et non pas à cause de sa mort ; le catalogue de vente de la collection devra fournir son tombeau. Cependant, après les gravures, la seule chose matérielle qu'il possède c'est son corps.

La dernière nouvelle

Il est possible de lire Zweig en fonction du déclin du conte, tel que le décrit Benjamin dans son essai sur le narrateur, cité au début de ce chapitre. *Die unsichtbare Sammlung* participe à la tradition du conte et en même temps s'éloigne de cette tradition. Tout d'abord *Die unsichtbare Sammlung* est présentée, selon les éditions, soit comme une nouvelle, soit comme un conte, « Nouvelle » ou « Erzählung »²⁵. On aurait tendance à classer le récit sous la rubrique du conte à cause de sa longueur. Mais, comme Benjamin le démontre, le conte ne se définit pas par sa longueur, mais par les éléments qui lui sont propres.

Die unsichtbare Sammlung possède les caractéristiques d'un conte, car le texte porte l'empreinte du conteur. Comme Benjamin le décrit, le conteur tend à ouvrir son récit par une présentation des circonstances dans lesquelles il l'a appris²⁶. En général, le conte commence avec la mise en scène de l'échange du récit, qui assure sa transmission future. Tout comme *Déception* de Nicolai Leskov, *Die unsichtbare Sammlung* débute avec la description d'un voyage en train.

²⁵ L'édition citée dans ce chapitre, de S. Fischer Verlag, identifie le texte comme une « Erzählung ». Dans une autre collection, publiée en 1956 par la même maison d'édition, *Die unsichtbare Sammlung* est identifiée comme une « Nouvelle ». Stefan Zweig, « Die unsichtbare Sammlung », *Amok. Novellen einer Leidenschaft*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1956.

²⁶ Benjamin, « Le narrateur », p. 213.

Zwei Stationen hinter Dresden stieg ein älterer Herr in unser Abteil, grüßte höflich und nickte mir dann, aufblickend, noch einmal ausdrücklich zu wie einem guten Bekannten. (Zweig, p. 230)

À la seconde station après Dresde, un homme d'un certain âge entra dans notre compartiment, salua poliment ; puis, il s'assit, leva les yeux vers moi et me fit un signe de la tête comme à une vieille connaissance²⁷.

Le conteur, qui nous reste inconnu, reconnaît l'antiquaire dans le nouveau passager ; jadis il a acheté dans son magasin à Berlin. Ensuite, l'antiquaire lui raconte l'histoire de la collection invisible. Le récit prend ainsi la forme d'un reportage qui sert à transmettre ce que les autres ont dit. Le conteur se met en évidence en prenant le rôle d'un témoin.

Selon Benjamin, raconter, c'est toujours l'art de répéter les contes²⁸. Le conteur laisse ses traces, mais avec l'intention de créer une place pour les conteurs futurs ; n'importe qui aurait pu entendre le récit. À cet égard, l'anonymat des personnages s'avère important. On ne connaît pas le nom du conteur, ni celui de l'antiquaire ; bien que l'antiquaire le dise, le conteur ne le divulgue pas au lecteur. On apprend le prénom de la fille et du collectionneur, mais pas leur nom de famille. L'histoire n'appartient à personne, mais à tout le monde. L'absence de noms transforme le récit en une propriété commune et permet également aux conteurs futurs d'en changer certains éléments. Il est aussi important que l'antiquaire commence à raconter d'un coup, sans aucune invitation de la part de son interlocuteur, « Plötzlich sagte er unvermittelt: » (Zweig, p. 230), ou « Soudain, il me dit : ²⁹ ». À partir de là, le récit commence. Le conteur

²⁷ Zweig, « La Collection invisible », p. 559.

²⁸ Benjamin, « Le narrateur », p. 213.

²⁹ Zweig, « La Collection invisible », p. 559.

laisse ses traces dans l'histoire, mais celle-ci ne tourne pas autour de lui ; elle est racontée sans aucune intervention de sa part. Le conteur est un moyen de transmission du conte. L'image de l'empreinte digitale du potier sur ses œuvres, évoquée par Benjamin³⁰, est une image juste pour le conteur qui laisse ses empreintes, mais pas sa signature. Son but est de donner à l'autre, non seulement une histoire, mais aussi la possibilité de la raconter.

En même temps, *Die unsichtbare Sammlung* possède des éléments qui la font distinguer nettement de la forme du conte. L'anonymat des personnages, qui crée une dimension mythique et éternelle, contraste avec la prédominance des dates dans le récit. Les personnages sont anonymes, mais le temps dans lequel ils vivent ne l'est pas. Le sous-titre identifie *Die unsichtbare Sammlung* avec une période spécifique de l'histoire, l'inflation allemande, ou l'année 1923. Par ailleurs, Zweig cite des chiffres et des dates à plusieurs reprises : l'antiquaire a travaillé trente-sept ans dans son métier ; le collectionneur a acheté dans le magasin pendant presque soixante ans ; en 1914, à l'âge de soixante-seize ans, il voulait aller au front. Les guerres sont également identifiées par des dates, 1870 et 1914, et non pas par leurs noms. La prédominance de chiffres et de dates évoque le passage du temps, mais d'une manière toute autre que celle employée par le narrateur. Benjamin prend l'exemple de *Unverhofftes Wiedersehen*, ou *Rencontre inespérée des amants*, un conte de Johann Peter Hebel dans lequel le passage du temps est représenté par une liste d'événements historiques, de guerres et de morts, une liste entièrement dépourvue de dates³¹. Pour évoquer le passage du temps, Zweig n'emploie

³⁰ Benjamin, « Le narrateur », p. 213.

³¹ « Le narrateur », p. 216.

pas la mort mais l'écriture, ou les quelques soixante années de correspondance du collectionneur avec le magasin. Quand l'antiquaire décrit comment il a lu toutes les commandes-lettres du vieil homme, il fait revivre toutes les années qui se sont écoulées.

La spécificité historique de *Die unsichtbare Sammlung* la prive d'une dimension mythique ou atemporelle. Le début de la Première Guerre mondiale, un point de repère dans le récit, n'est pas le début de n'importe quelle guerre ; bien qu'elle ne soit pas la dernière guerre de masse du vingtième siècle, c'est toujours la Grande Guerre. Sa singularité sert encore à ancrer le récit dans une période spécifique de l'histoire. Le fait que les événements historiques jouent un rôle décisif exclut la possibilité du conseil. Selon Benjamin, le conte est marqué par un élément d'apprentissage ; il a un côté pratique, qui prend la forme d'une morale, d'un conseil ou d'une maxime³². Zweig termine son récit par une citation de Goethe — les collectionneurs sont des gens heureux — mais cette citation est plus ironique que pédagogique. Seuls les collectionneurs aveugles sont heureux. Étant donné la pesanteur de l'histoire, surtout à cause de l'inflation, la possibilité d'apprentissage se voit entièrement exclue du récit. Les personnages vivent des événements exceptionnels et extraordinaires, qui touchent pourtant tout le monde. L'individu ne peut pas espérer maîtriser cette situation singulière. L'inflation signale plutôt la présence du fantastique dans la vie quotidienne.

La forme double de *Die unsichtbare Sammlung* s'annonce dès son titre. *Die unsichtbare Sammlung* met la nouvelle du côté du conte ; *Eine Episode aus der deutschen Inflation* la met du côté de l'histoire. On pourrait imaginer le récit sans l'inflation : une famille est forcée de vendre

³² Benjamin, « Le narrateur », p. 208-209.

la collection à cause de la pauvreté, en dehors de l'inflation ; les gravures sont détruites par un innocent, ignorant de leur valeur. On pourrait raconter ce récit indépendamment de l'inflation allemande. Mais Zweig ne le fait pas. La dépendance de la nouvelle à l'histoire, son ancrage dans l'année 1923 et l'expérience, quoiqu'insaisissable, de l'inflation, limitent la transmissibilité future du récit. En effet, le cadre de cet épisode est la vie des gens qui ont survécu à la période de l'inflation allemande. La nouvelle est un conte uniquement pour ceux qui ont connu l'inflation ; il peut circuler parmi cette génération. Mais la nouvelle en tant que conte a une date d'expiration définitive. Car, après la mort de cette génération, la nouvelle devient une simple histoire. À ceux qui n'ont pas vécu les années vingt, il faut expliquer l'inflation et son impact sur la vie quotidienne.

Selon Benjamin, un conte doit rester libre d'explications³³. S'il faut expliquer l'impact de l'inflation, un élément d'information vient s'ajouter au récit. L'information est l'antithèse, sinon la mort, du conte, car elle meurt dans l'instant où elle est produite. On ne « raconte » pas de l'information ; une fois vérifiée, elle devient démodée et ne peut pas être transmise à quelqu'un d'autre. Le fait que Zweig donne une spécificité au récit le prive de sa qualité éternelle, de sa capacité à être répété aux autres³⁴. On pense à l'histoire du roi Psammenit, écrite par Hérodote et citée par Benjamin³⁵. Même si cette histoire est liée à une période

³³ Benjamin, « Le narrateur », p. 210-211, 212.

³⁴ Bengt Algot Sørensen identifie le mélange des temps historique et ahistorique comme un élément caractéristique des récits de Zweig. Le mélange témoigne d'une tentative de surmonter une division entre les formes littéraires traditionnelles et l'expérience historique contemporaine. Voir Bengt Algot Sørensen, « Zeitgefühl und Zeitgestaltung in Stefan Zweigs Erzählungen », in *Stefan Zweig heute*, hrsg. v. Mark H. Gelber, New York : Peter Lang, 1987, p. 65-78.

³⁵ Battu par le roi Cambyse, Psammenit d'Égypte devient prisonnier des Perses. Voyant sa famille suppliciée dans le cortège triomphal, le roi reste muet et indifférent.

spécifique, elle peut être racontée au-delà de la période de temps dans laquelle elle s'est passée, sans aucune explication³⁶. L'histoire de la collection invisible, même si elle est aussi singulière que l'histoire du roi Psammenit, n'a pas la même qualité éternelle. S'il faut commencer avec une explication des faits, on n'est plus dans le domaine du conte.

L'impossibilité de la transmission future du récit est annoncée dans la nouvelle. Quand les doigts du collectionneur passent par-dessus les cachets invisibles des propriétaires antérieurs, cela marque l'exclusion du propriétaire de l'histoire de la gravure. Le vieil homme annonce également la disparition de sa propre histoire et du conteur de cette histoire. En rencontrant le collectionneur, l'antiquaire se dit mal à l'aise par rapport à sa cécité. Ce n'est que vers la fin de l'histoire qu'il se rend compte des tentatives de l'aveugle de lui communiquer son bonheur. Mais plus il ressent le regard du vieil homme, plus il est voué à la disparition, car le collectionneur ne répond qu'aux choses du passé ; son regard ne touche que des choses depuis longtemps disparues, qui ne peuvent plus exister au présent. Quand l'antiquaire quitte la maison, le vieil homme lui dit au revoir de sa fenêtre mais il ne le voit pas. En essayant de le voir, il ne fait qu'annoncer la non-existence de l'antiquaire, de celui qui raconte son histoire. Tout comme la collection, le récit de la collection est voué à la disparition³⁷.

Mais il est affligé lorsqu'il reconnaît un vieux servent parmi les prisonniers. Benjamin, « Le narrateur », p. 211-212.

³⁶ Ainsi Benjamin offre ses réflexions sur l'histoire du roi Psammenit et celles de Montaigne.

³⁷ Zweig semble avoir connu le destin prédit pour son narrateur, au moins dans l'histoire littéraire. Selon Jean-Paul Bier, l'auteur mérite plus d'attention des critiques littéraires, étant donné sa popularité parmi les lecteurs. La divergence entre les lecteurs et les critiques peut témoigner de l'incompatibilité des formes orales, comme le conte, avec l'appareil critique des études littéraires. Les biographies sur Zweig sont plus nombreuses que les études critiques. Voir Jean-Paul Bier, « Der Erzähler als Chronist : 'Kleine Chronik' in ihrem literarischen Kontext », in *Stefan Zweig heute*, p. 79-80.

L'absence de la mort du collectionneur, chez Zweig, est remarquable à plusieurs égards. Pour Benjamin, la mort sanctionne le conte ; tout comme la collection, la vie d'une personne devient transmissible au-delà de sa mort³⁸. Même le pauvre lègue l'histoire de sa vie. Quand le conteur fait circuler un récit, il assume l'autorité de la mort. Dans ce sens, tout conte reflète l'histoire naturelle, car, sans la mort des gens, le conteur n'aurait rien à raconter. La mort fait naître le récit. L'absence de la mort, dans la nouvelle de Zweig, coupe le récit de l'histoire naturelle. La vitalité du collectionneur aveugle semble déplacée, sinon étrangère, au récit de la collection du dix-neuvième siècle. Dans la nouvelle, la mort des objets, et non pas celle du collectionneur, autorise le récit de la collection. Pourtant les objets sont inorganiques ; ils ne peuvent pas mourir. Le récit de Zweig se met ainsi du côté de l'histoire non naturelle.

L'absence de la mort, dans la nouvelle, met en doute l'autorité du conteur. D'une certaine manière, sans la mort du collectionneur, l'antiquaire ne serait pas autorisé à raconter l'histoire du vieil homme. Il le trahit, dans la mesure où il va à l'encontre de son désir d'obtenir un renom grâce à ses possessions. D'après le récit de l'antiquaire, le collectionneur n'a de renom que pour ce qu'il ne possède plus. Toute l'histoire remet en question l'autorité de l'antiquaire, et ainsi du conte, puisque l'antiquaire est obligé de trahir son expérience, de mentir au vieil homme, de faire comme si les gravures étaient toujours dans leurs cahiers. Autrement dit, c'est le mensonge, et non pas la mort, qui fait naître le récit. Le conteur de Zweig devient un simple « raconteur », un raconteur d'histoires, qui épuise l'autorité de ses mots à chacune de ses phrases. Après tout, le récit démontre qu'il est capable de mentir ; il n'est

³⁸ Benjamin, « Le narrateur », p. 215-216.

pas un témoin fiable. *Die unsichtbare Sammlung* gagne sa validité, non pas à cause du fait qu'elle soit racontée par un conteur, mais à cause de notre connaissance de l'histoire. Étant donné les circonstances de l'inflation allemande, l'histoire racontée par l'antiquaire aurait pu avoir lieu. L'autorité du récit passe ainsi du conteur à l'histoire. Son corps, comme celui du collectionneur, se voit exclu de la transmission du passé.

Bien que le conteur soit transformé en raconteur, il reste fidèle à son art, car il arrive à transmettre le récit de la collection invisible. Il faut reconnaître que le conteur de Zweig est placé dans une position impossible. Dire la vérité au vieil homme (il n'y a pas de gravures), c'est perdre un conte. Lui mentir (il y a des gravures), c'est perdre son autorité. Le conteur choisit le conte. Par ce choix, Zweig arrive à représenter non seulement la dissolution de l'autorité du conteur, mais aussi la force de destruction du conte qui est à l'œuvre, c'est-à-dire l'information. Pour reprendre les réflexions de Benjamin, la différence entre conte et information c'est avant tout la distance.

[C]e n'est plus le message du lointain, mais l'information fournissant à nos préoccupations immédiates un point de repère, qui trouve le plus grand nombre d'auditeurs. Le message du lointain, soit qu'il vienne de pays étrangers ou bien d'une vieille tradition, dispose d'une autorité qui lui donne cours même si elle demeure incontrôlable. L'information au contraire a la prétention de faire face au contrôle³⁹.

Ce que l'on peut soumettre à un contrôle immédiat est le fait que les gravures ne soient plus dans leurs cahiers. La réalité proche détruit le conte. Encore, si l'antiquaire disait au vieil homme que la collection a été vendue, il aurait reproduit une histoire toute autre, une histoire qui serait

³⁹ Benjamin, « Le narrateur », p. 210-211.

marquée par la destruction du passé et non pas par la transmission de celui-ci, car l'antiquaire n'aurait jamais eu la chance de connaître la manière dont le collectionneur « voit » ses gravures. Grâce au mensonge, il arrive à nous transmettre, non seulement un bon conte, mais aussi une manière d'apprécier l'art qui a disparu. Dévoiler la vérité, c'est rendre l'absence de la collection visible et perdre à jamais ce passé.

D'une certaine manière, Zweig reproduit la cécité du collectionneur chez le conteur : pour protéger la transmission du passé, il est obligé de ne pas voir les faits qui se présentent devant lui. Par la mise en absence de cette réalité proche, Zweig construit un espace-temps qui échappe au conteur. En divisant le présent entre le visible et l'invisible, Zweig crée un scisson irréparable dans le domaine de l'expérience du conteur. Il ne peut pas *tout* raconter, au moins, pas à tout le monde. Une division se reproduit ainsi parmi ses interlocuteurs, une division qui limite la transmissibilité de l'histoire. Comme le collectionneur, le conteur se voit coupé d'un présent destructeur et il prend l'allure d'un objet du passé. Le conte, tout comme la collection, est présenté par Zweig au seuil de son extinction.

La représentation de l'absence

La nouvelle témoigne de l'incompatibilité de deux mondes. L'un des deux doit devenir invisible, car ils ne peuvent coexister⁴⁰. Les collectionneurs et

⁴⁰ Comme le démontre Giorgio Agamben, c'est le programme de Rilke qui écrit, « La terre n'a pas d'autre issue que de devenir invisible ». Agamben parle d'une nostalgie pour la valeur d'usage chez le poète. Mais il est clair que Rilke fait l'éloge de l'intelligibilité des signes, non pas de l'utilité de ceux-ci. « À l'époque dont je m'occupe (le XIV^e siècle), la monnaie était encore or, métal, une chose belle et la plus maniable, la plus intelligible de toutes ». La phrase est citée par Agamben mais il ignore que la monnaie n'a pas de valeur d'usage. C'est pourquoi Rilke l'analyse en tant que signe. Le poète cherche une correspondance entre l'apparence et le sens de la matière, une correspondance prise pour acquis par Balzac et Dickens. Voir Giorgio Agamben, *Stanze*, p. 76.

les narrateurs, qui transmettent le passé à travers les objets et les contes, font partie du monde voué à la disparition. Il est remplacé par un présent qui se coupe radicalement de ses propres origines en expulsant tous les moyens de transmission du passé. Seul le langage est capable de surmonter le clivage entre le passé et le présent, de faire coexister les deux mondes devenus incompatibles. En fusionnant l'invisible et le visible, le langage est coupé du référent⁴¹. Les mots de l'antiquaire décrivent les gravures mais réfèrent aux pages blanches. Grâce à la présence de témoins, ce vide est transformé en spectacle.

„Neben ihm standen die Frauen, geheimnisvoll ähnlich den weiblichen Gestalten auf jener Radierung des deutschen Meisters, die, gekommen, um das Grab des Heilands zu besuchen, vor dem erbrochenen, leeren Gewölbe mit einem Ausdruck fürchtigen Schreckens und zugleich gläubiger, wunderfreudiger Ekstase stehen.“ (Zweig, p. 244)

« Les deux femmes se tenaient à ses côtés, mystérieuses comme ces figures féminines sur cette gravure du Maître allemand, qui venues voir le Tombeau du Sauveur, restent là debout devant la voûte brisée et vide, avec une expression mêlée de profond effroi et d'extase mystique, joyeuses du miracle⁴². »

En comparant les femmes avec les témoins au tombeau du Christ, Zweig met la collection invisible en rapport avec le corps manquant du Christ, un moment sublime qui rappelle l'interdiction de la représentation de

⁴¹ L'inflation allemande résulte, entre autres, de la libération de la monnaie du référent-or. Selon Jean Baudrillard, cette émancipation mène à la relativité totale du signe, ou le référent est remplacé par le jeu structural indéfini des signes. Voir Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard, 1976, p. 42. L'absence de la mort du conteur et du collectionneur chez Zweig, qui explore les mêmes thématiques que Dickens dans *Master Humphrey's Clock* et *The Old Curiosity Shop*, coupe définitivement la nouvelle du réalisme littéraire. La mort ne coïncide plus avec l'événement d'un corps mais avec « la perte d'une détermination du sujet et de la valeur », pour reprendre Baudrillard. Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, p. 12 n. 2.

⁴² Zweig, « La Collection invisible », p. 569.

Dieu dans la Bible⁴³. C'est aussi le moment d'un clivage dans lequel le sujet est forcé de vivre deux réalités contradictoires. À cause de la collection, dans la nouvelle, tous les personnages sont aliénés du présent. En fin de compte, chacun est privé de sa possession la plus chère : sa capacité de vivre pleinement son expérience.

Cette dépossession est au cœur de la psychanalyse⁴⁴. D'une certaine manière, Zweig se dirige vers une lecture psychanalytique de la collection, sans jamais l'exploiter⁴⁵. Le collectionneur n'est pas guéri, mais il se situe au seuil d'une interprétation psychanalytique. D'abord, le langage est le seul moyen d'avoir accès au passé du collectionneur et de remonter dans l'histoire de la collection. Ensuite, le rapport que le collectionneur entretient avec ses objets est plus important que les possessions elles-mêmes. Zweig souligne la rareté du collectionneur et non pas celle des gravures. Malgré l'absence des objets, Zweig ramène le sens de la

⁴³ « Tu ne feras point d'image taillée. » Dans la troisième *Critique*, Kant identifie cette phrase comme le passage le plus sublime dans l'Ancien Testament. Chez Kant, le sublime n'est pas l'absence de la représentation mais la transformation de cette absence en spectacle. Emmanuel Kant, « § 29. De la modalité du jugement sur le sublime de la nature », *Critique de la faculté de juger*, traduction par A. Philonenko, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1979, p. 110.

⁴⁴ La psychanalyse divise le sujet en trois parties : le Moi, le Surmoi et le Ça. Le clivage du Moi (« Ichspaltung »), documenté dans la nouvelle, rend possible l'interaction entre les trois parties. Selon Giorgio Agamben, la psychanalyse est symptomatique de la dévalorisation de l'expérience, telle que décrite par Walter Benjamin dans « Le Narrateur », car il n'y a aucune incarnation capable de représenter le sujet. L'inconscient n'est pas Dieu mais une chose, c'est-à-dire le Ça. Le moment sublime, où Zweig compare la collection au Christ, reflète l'impossibilité de représenter l'inconscient, car le Ça n'épuise pas tout l'inconscient. Voir Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. La destruction de l'expérience et la naissance de l'histoire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris : Payot, 1989.

⁴⁵ Zweig fut un correspondant de Freud et un partisan enthousiaste de la psychanalyse. Pour une collection de lettres et d'essais sur Freud, voir Stefan Zweig, *Über Sigmund Freud*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1991. Pour une exploration des liens littéraires entre Freud et Zweig, voir Peter T. Hoffer, « Stefan Zweig, Freud and the Literary Transference », *Literature and Psychology*, vol. 40, nos. 1 & 2, 1994, p. 10-23 ; Joseph P. Strelka, « Psychoanalytische Ideen in Stefan Zweigs Novellen », *Literatur und Kritik*, Heft 169-170, 1982, p. 42-52. En dépit du titre prometteur de son essai, Strelka déclare que *Die unsichtbare Sammlung* a peu de caractéristiques communes avec la psychanalyse.

collection au collectionneur. Cependant, en ignorant les gravures, il soulève la possibilité que la collection puisse désigner autre chose, en dehors des objets. Cette possibilité fournit le point de départ de la psychanalyse. L'analyste ne s'intéresse pas à l'objet collectionné mais au rapport du sujet à l'objet⁴⁶. La lecture psychanalytique s'avère néfaste pour le collectionneur, car toutes les qualités matérielles de l'objet sont effacées.

Le meilleur exemple que l'on puisse donner est le fétichisme. Certains auteurs considèrent la collection comme une version modérée de la perversion sexuelle, puisque le fétichiste tend à amasser ses objets préférés⁴⁷. Le fétichiste et le collectionneur voient dans les objets quelque chose qui reste imperceptible à d'autres⁴⁸. Mais Freud réinscrit toutes les caractéristiques de l'objet du côté du sujet. Selon lui, il y a un processus de substitution dans le fétichisme, car le fétiche est un succédané du pénis de la mère. Dans l'objet, le fils croit avoir retrouvé le pénis « perdu » de la mère ; en dotant la mère d'un pénis, il se protège de la possibilité de sa propre castration⁴⁹. Dans son article de 1927, Freud déclare que tout cas de

⁴⁶ Les cas de collectionneurs étudiés par Freud sont identifiés comme les comportements obsessionnels des névrosés. Par exemple, une jeune femme qui amasse les papiers après avoir écrit une lettre exprime le doute de ne pas avoir avoué son amour pour son correspondant. Le papier n'est pas un objet en soi mais permet de comprendre le comportement de la femme, soit sa peur que son amour inavoué sera découvert. Voir Sigmund Freud, « Obs. X Folie de doute, crainte de papiers. Obsessions et phobies. Leur mécanisme psychique et leur étiologie », *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer et alii, Band I, London : Imago Publishing Co. Ltd., 1952, p. 350.

⁴⁷ Voir Jean Baudrillard, « II. Le système marginal : la collection », *Le système des objets. La consommation des signes*, Paris : Gallimard, 1968, p. 122 ; et Giorgio Agamben, « Freud ou l'objet absent », *Stanze*, p. 65, 71. Agamben cite l'étude de R. von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, 1899 ; Paris : Payot, 1963.

⁴⁸ Giorgio Agamben, « Freud ou l'objet absent », p. 71. Selon Agamben, la plupart des individus voit les objets dans la perspective de les posséder et de les utiliser.

⁴⁹ « Ce premier pénis perdu de la mère joue un grand rôle ; et le fétichisme du pied dont nous avons pu déceler l'origine dans la répression de certaines pulsions coprophiliques doit aussi être lié à une recherche et à un heureux recouvrement de ce pénis perdu de la mère. Dans le fétichisme du pied ou de la chaussure, le fils dote aussi la mère de son propre pénis, en quelque sorte ; il projette sur l'objet ce qu'il possède lui-même ». Dans cet exposé de 1914, Freud livre son diagnostic sur le fétichisme. La référence est fournie par Paul-Laurent Assoun, *Le fétichisme*, Paris : Presses Universitaires de la France, 1994, p. 71.

fétichisme se réduit à cette même explication⁵⁰. Pour le collectionneur, ce confrère modéré du fétichiste, cette univocité détruit l'hétérogénéité de la collection. Tout objet est un « ersatz phallique » : il désigne autre chose, sans jamais le devenir⁵¹.

Zweig dévoile la caractéristique fétichiste du langage. Dans la collection, les gravures sont remplacées par les mots qui, comme le fétiche, désignent la présence d'une absence. Tous les personnages, confrontés à deux réalités contradictoires, ressemblent au fétichiste, qui, lui, croit simultanément à la présence et à l'absence du pénis de la mère. Comme chez Freud, les mots qui remplacent les gravures absentes dans la nouvelle de Zweig signifient tous la même chose : une façon d'apprécier l'art qui fait partie du passé. En remplaçant la collection par du langage, Zweig soulève la possibilité, non seulement que les mots puissent remplacer les objets, mais aussi qu'ils puissent être considérés comme des objets. Le langage, une fois détourné de son référent, devient une matière première pour le travail de l'inconscient⁵². Zweig ne réduit pas la nouvelle à une interprétation de l'inconscient d'un particulier, le

⁵⁰ Freud, « Fetischismus », *Gesammelte Werke*, Band XIV, p. 312.

⁵¹ Même pour Freud, grand collectionneur d'antiquités, les objets désignent autre chose. Freud était déçu de son portrait qui paraît dans un livre de Zweig sur la psychanalyse, car la description donne l'impression que Freud est un petit-bourgeois avare. Dans une lettre à Zweig, Freud déclare qu'il a sacrifié beaucoup de temps et d'argent pour sa collection ; celle-ci devient ainsi un signe de son extravagance. Voir John Forrester, « 'Mille et tre' : Freud and Collecting », in *The Cultures of Collecting*, edited by John Elsner and Roger Cardinal, Cambridge : Harvard University Press, 1994, p. 228-229 ; et Stefan Zweig, *Über Sigmund Freud*, p. 153-155. Pour une traduction française du livre de Zweig, voir Stefan Zweig, *Freud. La guérison par l'esprit*, trad. de l'allemand par A. Hella et J. Pary, Paris : Stock Plus, 1932, 1978. Pour une excellente étude sur les liens entre la collection de Freud et la psychanalyse, voir *Excavations and Their Objects. Freud's Collection of Antiquity*, edited by Stephen Barker, Albany : State University of New York, 1996.

⁵² Jean Baudrillard voit les débuts d'une théorie matérialiste du langage, entre autres, dans les interprétations de rêves chez Freud. Selon Baudrillard, cette théorie s'avère toujours un échec, car elle restaure l'objectivité dont l'absence fournit le point de départ de l'interprétation. Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, p. 336-339.

collectionneur ou le narrateur⁵³. Les « mots collectionnés » sont plutôt symptomatiques de l'échec d'une collectivité, sa rupture avec son propre passé et son incapacité de vivre sans lui. « Les collectionneurs sont des gens heureux ». Zweig conclut son récit avec « cette parole ancienne et si vraie — de Goethe, je crois⁵⁴ ». Les mots proviennent du passé mais leur origine est incertaine et leur énonciation, équivoque.

⁵³ Un bon exemple d'une telle interprétation est l'essai de Naomi Schor sur le discours du bibliomane de Walter Benjamin. Elle réduit le discours à des traits psychologiques propres à Benjamin ; la vente aux enchères devient une instance de rivalité homosociale. Dans le sillage d'une telle lecture psychanalytique, le texte de Benjamin est transformé en document personnel et privé de sa dimension collective. Naomi Schor, « Collecting Paris », in *The Cultures of Collecting*, p. 252-254.

⁵⁴ Zweig, « La collection invisible », p. 571.

CHAPITRE IV

Disparaître

Étudier la collection chez Walter Benjamin, c'est participer à une histoire de la dépossession. Lui-même grand collectionneur de livres, Benjamin a des difficultés à garder la collection, dans ses écrits tout comme dans sa vie. Chez lui, la collection est en état constant de disparition. Dans la nouvelle de Zweig, on est confronté à une collection déjà vendue et donc invisible. Mais, chez Benjamin, la disparition de la collection est un processus très lent, marqué par des ventes occasionnelles, plusieurs pertes et des périodes de séparation de sa bibliothèque. En effet, Benjamin possède une « collection invisible » à plusieurs moments de sa vie, surtout lors de ses années d'exil, qui commencent en 1933 avec son départ de Berlin et qui prennent fin en 1940 avec sa mort à Port Bou, une ville espagnole de la frontière française.

Malgré des pertes et des séparations, Benjamin n'est jamais atteint de cécité, comme le collectionneur de la nouvelle de Zweig. Au contraire, Benjamin a une vue perçante et reste un de nos témoins les plus perspicaces des transformations occasionnées par le développement du capitalisme au dix-neuvième siècle et au début du vingtième. C'est grâce à Benjamin que l'on peut aujourd'hui étudier les figures depuis longtemps disparues, comme le narrateur et le flâneur, ainsi que certains moments éphémères de l'histoire, comme le Paris de Baudelaire et une enfance berlinoise vers 1900. Ses analyses transmettent non seulement le sens de ces figures et de ces moments mais aussi le sens de leur disparition. Le

collectionneur compte parmi les éléments que Benjamin sauve de l'oubli. Alors que la perte du collectionneur est également la sienne, Benjamin ne s'enferme jamais dans une nostalgie personnelle. Ses écrits sur le collectionneur sont aussi complexes que ses analyses du narrateur.

En même temps, Benjamin n'est pas indifférent à la perte de la figure du collectionneur. Étant donné l'importance de la collection dans sa vie, la disparition du collectionneur se laisse lire de façon toute autre que la disparition du narrateur ou même du flâneur. Chez Zweig, la perte de la collection produit les symptômes du collectionneur — les crises dont sa fille parle — et peut-être même sa cécité. Chez Benjamin, l'invisibilité de la collection ne mène pas à des symptômes ; elle se laisse plutôt lire comme une tension entre le désir d'écrire sur la collection et l'impossibilité de la posséder. Tout en témoignant de la perte de la collection, Benjamin n'est jamais prêt à renoncer à elle ; par conséquent, dans ses écrits et ses lettres, la collection est toujours en train de se déplacer et de se transformer. La tension entre son désir de collection et l'impossibilité d'en avoir une n'est jamais résolue, ni dans sa vie, ni dans son travail. Cette tension entraîne des décisions déchirantes, des voyages de toute sorte, des frais de tout genre, des confrontations personnelles, des débats théoriques. Elle mène enfin à l'affirmation poignante de l'extinction d'une manière de vivre à travers et avec le livre.

Dans ce chapitre, cette tension fait naître cinq récits par lesquels on peut ordonner et lire la collection chez Benjamin. Le premier récit, construit à partir de sa correspondance, documente la lente dissolution de sa bibliothèque. Le deuxième suit les diverses incarnations de la collection dans ses écrits, certains articles publiés dans les années vingt jusqu'à son projet immense et inachevé sur Paris, *Das Passagen-Werk*, ou *Le Livre des*

*Passages*¹. Le rapport entre la collection et le marxisme sera considéré dans le troisième récit, surtout par rapport aux commentaires critiques de Marx sur le collectionneur. À partir d'une analyse du *Capital*, je tenterai de démontrer que la collection cache une dimension économique, propre au matérialisme historique. Ensuite, j'adopterai l'approche matérialiste, telle que définie par Benjamin, dans l'analyse du *Livre des Passages*. Les conditions de production seront considérées dans le quatrième récit, et les conditions de réception, y compris la construction du livre après la mort de Benjamin, constituent le cinquième et dernier récit.

I.

La contradiction évidente entre la bibliomanie et les déplacements continuels est un aspect peu commenté de la vie de Benjamin. Quiconque possède une collection de livres, petite ou grande, sait que leur poids est un inconvénient majeur aux déplacements. Pour le bibliomane, chaque départ entraîne une décision pénible : ou bien se séparer de ses livres, ou bien les emporter avec lui. Il peut se permettre de voyager sans sa bibliothèque, puisque les nouvelles villes qu'il visitera offrent la possibilité de nouvelles acquisitions, mais il se trouve devant des choix difficiles ; son amour pour ses livres pèse le poids de ses bagages. Les longues séparations sont tolérées quand le bibliomane peut être sûr de retrouver avec bonheur ses possessions à la fin du séjour. Ainsi, l'exil, la déportation et la fuite n'ont que des conséquences désastreuses pour lui. Le plus souvent, ils lui imposent d'être définitivement séparé de sa collection.

¹ Toutes les références aux œuvres citées dans ce paragraphe seront fournies ci-dessous, lors de la discussion de chacune.

Tout au long de sa vie, Benjamin semble avoir tenté de faire l'impossible : mener une vie d'errance et, en même temps, avoir à sa disposition une bibliothèque toujours plus importante et donc de plus en plus difficile à déplacer. Sa correspondance garde toutes les traces de cette double passion, aussi intense que conflictuelle². Plus souvent qu'autrement, ses lettres sont composées lors de voyages, volontaires ou imposés, avant son départ ou peu après son arrivée quelque part en Europe : Berlin, Munich, Bern, Moscou, Paris, Marseille, Naples, Capri, Ibiza, San Remo, Svendborg, Lourdes. Benjamin semble avoir gardé toutes ses observations de ces lieux pour ses publications³, car, dans ses lettres, les descriptions de paysages sont moins nombreuses que les références à l'écrit. Benjamin parle des livres qu'il est en train de lire et qu'il espère lire. Il se réfère aux livres qu'il vient d'envoyer tout comme à ceux qu'il vient de recevoir. On retrouve des descriptions de ses acquisitions, de la trouvaille à l'achat du livre cher. Bien sûr, partout dans ses lettres, il y a des références à ses propres projets — les dissertations, les livres, les études, les essais, les comptes rendus —, aux projets qu'il est en train de terminer et à ceux qu'il prévoit ou qu'il doit écrire. À travers sa correspondance, Benjamin maintient toujours le contact avec le livre, même s'il se trouve loin de sa bibliothèque.

² Walter Benjamin, *Briefe*, hrsg. v. Theodor Adorno und Gerschom Scholem, Band I-II, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1966. La collection des écrits inclut également les lettres. Voir Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Band I-VII, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1972-1985. Toutes les références à la correspondance et aux écrits paraissent entre parenthèses dans le corps du texte. Au lieu de citer le titre en entier pour les écrits, j'utilise l'abréviation GS, suivie du numéro de tome et du numéro de page.

³ Voir Walter Benjamin, *Städtebilder*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1992. Ce livre inclut les descriptions de Moscou (1927), de Weimar (1928), de Marseille (1929), de San Gimignano (1929), de la Mer du Nord (1930) et de Berlin vers 1900. Pour une traduction française, voir Walter Benjamin, « Paysages urbains », *Sens unique*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Maurice Nadeau, 1978, 1988, p. 231-309.

Le livre est le paysage propre de la correspondance de Benjamin, tout comme celui de sa pensée. Cependant, en lisant ses lettres, on est tenté de conclure qu'il s'agit d'un paysage qui s'éloigne lentement de la personne qui est en train de le décrire. Les livres de la collection de Benjamin paraissent souvent sous le signe de la perte, de l'absence ou du manque⁴. En 1930, avant son exil, Benjamin se plaint d'avoir été séparé de sa bibliothèque pendant presque un an (*Briefe*, p. 513). En 1931, il craint qu'un sous-locataire de son appartement berlinois lui ait volé des livres (*Briefe*, p. 553). Pendant des vacances en Italie en 1932, il déclare qu'il a épuisé depuis longtemps la petite bibliothèque qu'il avait emportée avec lui (*Briefe*, p. 557). En 1934, lors de son exil, il explique qu'il ne peut pas préparer un article, car il n'a plus accès à ses livres (*Briefe*, p. 608).

L'état d'une collection reflète le bien-être de son collectionneur, et Benjamin n'est pas une exception. Son incapacité à garder sa bibliothèque est un signe de ses difficultés sur le plan personnel, politique et économique. Il faut préciser l'impact des difficultés financières sur sa bibliomanie. L'inflation de 1923 ralentit le taux de ses acquisitions mais, en même temps, l'idée de la modération rend son désir pour les livres d'autant plus intense. Confronté aux restrictions budgétaires, Benjamin fait parfois des achats spectaculaires (*Briefe*, p. 328, 374). Suite à l'inflation, ses finances sont tellement réduites qu'il doit choisir entre ses deux passions principales : le voyage ou le livre. Déjà en mars 1924, Benjamin prévoit vendre des livres afin de financer un séjour en France (*Briefe*, p. 340). Mais au lieu de mettre son argent de côté pour le voyage, il achète de nouveau des livres pour soulager la douleur causée par l'éventualité

⁴ Pour une version plus abrégée de la dissolution de la bibliothèque de Benjamin, voir Pierre Missac, « Homo Scriptor. II. Collecter », *Passage de Walter Benjamin*, Paris : Éditions du Seuil, 1987, p. 55-56.

de ventes futures. En dépit de ces difficultés financières pendant les années vingt, la collection de Benjamin s'accroît régulièrement. Dans une lettre à son ami Gerschom Scholem, écrite à Berlin en 1931, Benjamin déclare que sa bibliothèque a augmenté de 1 200 à 2 000 livres (*Briefe*, p. 544). En dehors des livres, sa collection compte aussi des manuscrits, des lettres et des archives touchant à diverses thématiques, par exemple, les mouvements politiques de jeunesse.

Les difficultés financières ne guérissent pas Benjamin de sa bibliomanie, mais les pertes ont un impact beaucoup plus profond. La première perte fut celle de sa collection de livres pour enfants, emportée par sa femme Dora en 1930 après leur divorce. Benjamin travaille longtemps sur cette partie de sa bibliothèque. En 1918, dans une lettre écrite à Ernst Schoen, il annonce la découverte de ce nouveau domaine de spécialisation à la hauteur d'un vrai collectionneur de livres, un domaine qu'il établit à partir de vols dans la bibliothèque de sa mère (*Briefe*, p. 198). En 1924, dans une lettre à Scholem, il parle de la parution d'une étude sur les vieux livres pour enfants et ajoute que le directeur de la maison d'édition, ayant vu la qualité de la collection de Benjamin, regrette de ne pas lui avoir donné le contrat pour l'étude (*Briefe*, p. 359). Une lettre de 1926 à Scholem annonce une révision générale de la bibliothèque ainsi qu'une réduction des domaines de spécialisation à cinq : littérature allemande, littérature française, religion, contes de fées et livres pour enfants (*Briefe*, p. 434). Dans la même année, Benjamin publie l'article intitulé « Aussicht ins Kinderbuch », un survol des livres pour enfants, dans « Die literarische Welt » à partir de sa collection (*GS*, IV. 2, p. 609-615).

La perte des livres pour enfants est dramatique. En 1929, dans une lettre écrite à Scholem, Dora Benjamin explique qu'elle a donné à son mari ses livres mais, le lendemain, il revient pour prendre également la collection de livres pour enfants⁵. Benjamin demande à Olga Parem, une amie de Franz Hessel, d'intervenir dans le processus juridique afin de sauver les livres pour enfants⁶. Mais, en fin de compte, le processus s'avère être un échec et Benjamin ne réussit pas à récupérer ses livres. Il n'y a aucun doute sur la qualité de cette collection, qui compte au moins deux cents livres pour enfants européens datant du dix-huitième au vingtième siècle et qui met l'accent sur l'histoire des illustrations en couleur⁷. Même après son divorce, Benjamin est incapable de renoncer à cette collection, car, en 1932, il propose à une maison d'édition à Heidelberg une étude à partir de ces livres. Dans sa lettre au directeur de la maison d'édition, Benjamin déclare que ce dernier doit être au courant du fait qu'il possède une des collections les plus importantes de livres pour enfants allemands (GS, IV. 2, p. 1049). Ce projet n'est jamais réalisé.

La deuxième perte suit l'accession au pouvoir de Hitler en janvier 1933. Gretel Adorno convainc Benjamin des dangers du nouveau régime politique et, au mois de mars, il quitte définitivement l'Allemagne pour Paris. Avant de s'installer à Paris, Benjamin passe l'été à Ibiza, à se reposer et à repenser sa situation. Évidemment sa bibliothèque reste à Berlin.

⁵ Pour une copie de cette lettre, voir *Benjaminiana. Eine biografische Recherche*, hrsg. v. Hans Puttnies und Gary Smith, Giessen : Anabas Verlag, 1991, p. 146.

⁶ *Benjaminiana*, p. 151.

⁷ Pour une évaluation et une description de la collection, voir Margarethe Gerber, « Die Kinderbuchsammlung Walter Benjamins », in *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin, Theoretiker der Moderne*, Berlin : Anabas Verlag, 1990, p. 84-90 ; Margarethe Gerber, « Walter Benjamin, collectionneur », in *Walter Benjamin. Le passant, la trace*, publié sous la direction d'Emmanuèle Payan, Paris : BPI/Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, p. 34-35 ; et Klaus Doderer, « Walter Benjamin als Sammler von Kinderbüchern », in *Die Kinderbuchsammlung Walter Benjamins*, Frankfurt am Main : Institut für Jugendbuchforschung, 1987, p. 9-16.

Après son retour à Paris en automne 1933, Benjamin envoie une lettre à Scholem dans laquelle il l'informe de l'état des collections laissées dans son appartement de Berlin.

Mein Archiv ist, wenigstens was den handschriftlichen Teil betrifft, zum überwiegenden Teil durch Freunde hierher gebracht worden. Von den handschriftlichen Dingen fehlt im wesentlichen nur der Nachlaß der Heinles. Was die Sicherung meiner Bibliothek angeht, so ist das vor allem eine Geldfrage. (*Briefe*, p. 593)

Mes archives, la partie manuscrite tout au moins, ont été transportées ici principalement par des amis. Il ne manque d'essentiel aux textes manuscrits que le fond des Heinle. La mise en sécurité de ma bibliothèque est, elle, surtout une question d'argent⁸.

Gretel Adorno est une parmi les amis qui font parvenir des livres ainsi que des documents de Berlin (*Briefe*, p. 781). Un cousin de Benjamin, Egon Wissing, qui partage la même passion (*Briefe*, p. 718), est chargé de faire envoyer la bibliothèque. Cependant, la question de l'argent et de la destination n'est pas encore réglée au début de l'automne 1933. Les frais de transport sont acquittés par Max Horkheimer, pour l'Institut für Sozialforschung (*Briefe*, p. 626). Lors du séjour de Bertolt Brecht à Paris en automne 1933, Benjamin lui demande de garder sa bibliothèque, n'ayant pas encore lui-même d'adresse fixe à Paris. Dans une lettre datée du 22 décembre 1933, Brecht lui envoie l'adresse de son nouveau domicile en exil, Skovbostrand per Svendborg au Danemark⁹.

⁸ Walter Benjamin, *Correspondance*, tome II, 1929-1940, publié sous la direction de Gerschom Scholem et Theodor Adorno, traduit de l'allemand par Guy Petitdemange, Paris : Aubier-Montaigne, 1979, p. 103-104.

⁹ Brecht-Archiv, Signatur 2171-05. Cette lettre est reproduite dans « Briefwechsel zwischen Walter Benjamin und Bertolt Brecht », in *Zur Aktualität Walter Benjamins*, hrsg. v. Siegfried Unseld, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1972.

Au début de 1934, Benjamin n'a pas encore des nouvelles de Wissing. Dans une carte postale à Brecht, il soulève la possibilité d'un séjour de Grete Steffin, l'assistante de Brecht, pour régler les problèmes du transport¹⁰. Mais, enfin, Wissing réussit à faire envoyer des livres de Berlin. Le 5 mars 1934, Benjamin écrit à Brecht pour lui annoncer le départ de la moitié de sa bibliothèque, selon lui, « die wichtigere Hälfte » (*Briefe*, p. 602), « la moitié la plus importante¹¹ ». Dix jours plus tard, à Svendborg, Steffin rédige un accusé de réception pour six caisses, en tout, 469 kilogrammes¹². Un an après Benjamin, sa bibliothèque commence ses années d'exil. On ne peut pas parler d'une perte mais plutôt d'une séparation ; les livres sont restés chez Brecht pendant quatre ans, de 1934 à 1938. Presque tous les deux ans, en 1934, en 1936 et en 1938, Benjamin vient à Svendborg pour rendre visite à la famille Brecht, pour économiser de l'argent et, bien sûr, pour travailler avec ses livres. De temps en temps, Steffin lui envoie à Paris les titres dont il a besoin¹³.

À partir de janvier 1938, Benjamin a un domicile fixe à Paris, rue Dombasle, et donc un lieu pour ranger sa bibliothèque, bien que sa situation ne soit pas bien stable. Dans une lettre à Adorno écrite chez Brecht en octobre 1938, Benjamin annonce l'emballage de sa bibliothèque et l'incertitude quant à son sort et au sort de ses livres.

Gestern habe ich die mehreren Hundert hier befindlichen Bücher für den Transport nach Paris klar gemacht. Ich habe nun

¹⁰ Brecht-Archiv, Signatur 478-19, 20. Voir également « Briefwechsel zwischen Walter Benjamin und Bertolt Brecht ».

¹¹ Benjamin, *Correspondance*, tome II, p. 111.

¹² Brecht-Archiv, Signatur 2173-92, 93. La correspondance entre Grete Steffin et Walter Benjamin n'est pas encore publiée et sera intéressante, puisque Steffin agit d'intermédiaire, transmettant des messages de Brecht à Benjamin. Les lettres écrites par Brecht à Benjamin, qui sont publiées, ne révèlent pas l'ampleur de leurs échanges et de leurs projets.

¹³ Brecht-Archiv, Signatur 2173-127, 128.

aber mehr und mehr das Gefühl, daß dieser Bestimmungsort für sie wie für mich zu einer Umladestation wird werden müssen. (*Briefe*, p. 777)

Hier j'ai préparé le transport à Paris des quelques centaines de livres qui se trouvent ici. Mais à présent j'ai de plus en plus le sentiment que cette destination devra n'être pour eux comme pour moi qu'un lieu de transit¹⁴.

Brecht a très bien compris l'importance de la bibliothèque pour Benjamin. Quand Steffin commence à organiser le transport, Brecht a peur de ne plus voir Benjamin après le départ des livres¹⁵. Au mois d'avril 1939, la famille Brecht quitte le Danemark pour la Suède. Benjamin reçoit des invitations de la femme de Brecht, mais il ne se rendra jamais en Suède¹⁶. Effectivement, quand Benjamin emballe ses livres en octobre 1938, il s'agit de son dernier séjour chez Brecht.

En automne 1938, Benjamin retrouve sa bibliothèque, ou plutôt les restes de sa bibliothèque. Au mois de novembre, il reçoit une confirmation finale des pertes qu'il a subies alors qu'il fait un dernier effort encore pour faire sortir des documents de sa bibliothèque berlinoise. Les collections suivantes sont détruites : tous les manuscrits des frères C.F. Heinle et Wolf Heinle ; ses travaux de jeunesse ; et ses archives sur l'histoire des mouvements de jeunesse de gauche (*Briefe*, p. 781). En 1940, dans une lettre qu'il écrit à Adrienne Monnier à propos du livre *Le Regard* de Georges Salles, Benjamin explique l'impact des pertes et des séparations :

Pourquoi enfin, ne pas avouer que j'ai une raison intime pour aimer ce livre [de Salles]. J'ai connu une suite d'années où les

¹⁴ Benjamin, *Correspondance*, tome II, p. 262.

¹⁵ Brecht-Archiv, Signatur 2173-53, 54.

¹⁶ Brecht-Archiv, Signatur 2171-20.

transports les plus doux m'ont été inspirés par les pièces d'une collection que j'avais rassemblées avec une patience ardente. 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. Ou bien vers ce mystérieux genre d'homme, qui, avec Léon Deubel, peut dire : « Je crois... à mon âme : la Chose. » (GS, III, p. 594)

Malgré l'arrivée de la bibliothèque berlinoise à Paris, la collection semble avoir perdu quelque chose pour Benjamin. Les sept ans dont il parle correspondent aux années de son exil, de 1933 à 1940. Selon la lettre à Monnier, les séparations et les pertes semblent avoir guéri Benjamin de sa passion, non pas pour la collection, mais pour les livres en tant qu'objets. Le dépouillement de sa bibliothèque fait naître une recherche abstraite sur la collection.

Le lieu de cette recherche est la Bibliothèque nationale à Paris. Déjà en 1924, Benjamin se procure un catalogue de l'Enfer de la Bibliothèque nationale, dressé par, entre autres, Guillaume Apollinaire en 1914 (*Briefe*, p. 340). En 1935, il sollicite la permission du directeur général pour avoir accès à l'Enfer pour son étude sur les passages parisiens (GS, V. 2, p. 1124-25). Pour ce projet, commencé en 1927, la collection de la Bibliothèque nationale s'avère indispensable. Benjamin puise dans les livres pour ses citations et dans le cabinet d'estampes pour ses illustrations. À partir de 1935, Benjamin fait souvent référence dans ses lettres à la bibliothèque et souligne l'importance de cette collection publique pour ses recherches

(*Briefe*, p. 653, 657-58, 667, 668-89, 683, 706, 711, 835, 839, 842)¹⁷. En décembre 1939, après avoir été libéré du camp des travailleurs volontaires à Nièvres, Benjamin écrit à Max Horkheimer que « Rien au monde [...] ne pourrait remplacer la Bibliothèque nationale » (*Briefe*, p. 839). La bibliothèque semble avoir pris la place de sa propre collection, lui fournissant des livres pour ses recherches ainsi que pour son loisir, comme les romans policiers (*Briefe*, p. 711). Pour un ami, Stephan Lackner, de passage à Paris, Benjamin dévoile tous les secrets de la Bibliothèque nationale, y compris l'Enfer et un bordel situé à deux pas de la sortie pour les habitués¹⁸.

En 1940, après la capitulation de la France devant l'armée allemande, l'exil de Benjamin s'est transformé en fuite à une rapidité imprévue. Il est obligé de quitter Paris de toute urgence peu avant le 14 juin, date de l'arrivée des forces allemandes dans la ville. C'est également la date du dernier et du plus grand dépouillement de la bibliothèque benjaminienne. Dans une lettre à Gretel Adorno, écrite vers la fin du mois de juillet à Lourdes, Benjamin raconte que les circonstances de son départ furent telles qu'il n'a pu prendre que son « masque à gaz et [ses] effets de toilettes » (*GS*, V. 2, p. 1182). Les manuscrits pour le projet sur les passages parisiens sont confiés à Georges Bataille, qui les cache parmi ses papiers à la Bibliothèque nationale. Au mois de juin 1940, Benjamin écrit à Max Horkheimer, « Aux réflexions multiples qui m'obscurcissent s'ajoute l'inquiétude au sujet de mes manuscrits que j'ai été forcé de laisser à Paris — ainsi que tous mes effets » (*Briefe*, p. 858). Benjamin

¹⁷ Dans son petit historique de la collection benjaminienne, Pierre Missac souligne cet attachement aux bibliothèques nationales à Berlin et à Paris. Benjamin consacre des passages aux tables vitrifiées de la Staatsbibliothek et aux plafonds de la Bibliothèque nationale dans *Le Livre des Passages*. Voir *GS*, V. 2, p. 1024 ; *GS*, V. 2, 571, p. 1024. Pierre Missac, « Homo Scriptor. II. Collecter », p. 56-57, 88 note 16.

¹⁸ *Benjaminiana*, p. 192.

semble avoir sauvé au moins un livre de sa collection, car, dans une lettre à Hannah Arendt, une lettre écrite de Lourdes au début du mois de juillet 1940, Benjamin conclut avec une citation.

Je serais plongé dans un cafard plus noir encore que celui qui me tient à présent, si, tout dépourvu que je suis de livres, je n'avais pas trouvé dans mon seul [livre] la devise qui s'applique le plus magnifiquement à ma condition actuelle : « Sa paresse l'a soutenu avec gloire, durant plusieurs années, dans l'obscurité d'une vie errante et cachée. » (La Rochefoucauld en parlant de Retz) (*Briefe*, p. 860).

Les errances de Benjamin prennent fin le 26 septembre à Port Bou, où on lui refuse le passage de la France vers l'Espagne. Lors de son dernier voyage, une tentative de quitter la France illégalement à pieds à travers les Pyrénées, Benjamin n'a plus qu'un porte-document (*GS*, V. 2, p. 1183-1205). Après sa mort, à la demande de Max Horkheimer, un agent de la douane espagnole dresse un catalogue du contenu du porte-document : une montre-bracelet, une pipe, six photos, une radiographie, une paire de lunettes, diverses lettres, des périodiques, quelques autres petits papiers dont le contenu est inconnu et 273 pesetas, tout l'argent qu'il reste, une fois que les factures pour l'hôtel, le médecin et l'enterrement aient été acquittées (*GS*, V. 2, p. 1197-98).

II.

Comment écrire sur les livres d'une collection que l'on est en train de perdre ? Dans sa lettre à Adrienne Monnier, Benjamin parle de la perte de sa bibliothèque et d'un transfert de sa passion du livre vers une recherche abstraite autour de l'essence de la collection et du collectionneur. L'histoire de la dissolution de la bibliothèque de Benjamin se révèle dans ses écrits sur la collection. Cependant, ces écrits font également preuve de la recréation de la collection sous une autre forme, justement une forme à la fois plus abstraite et essentielle. Alors que les livres disparaissent, le collectionneur se tourne vers les nouveaux objets. Avec ce deuxième récit, on s'éloigne des faits de la vie de Benjamin pour pouvoir passer à la description des diverses incarnations du collectionneur et de la collection dans ses écrits. Puisque je me limite à la description, tous les arguments présentés dans chaque article de Benjamin ne seront pas élaborés dans cette section.

Le Livre

Vers la fin des années vingt, Benjamin écrit une série d'articles sur des livres tirés de sa bibliothèque ainsi que des comptes rendus de livres publiés par d'autres collectionneurs¹⁹. L'enfance revient souvent comme

¹⁹ Les articles sont regroupés dans le quatrième volume des œuvres choisies de Benjamin, sous le titre « Illustrierte Aufsätze », les articles illustrés. Voir « Aussicht ins Kinderbuch » (1926), « Bücher von Geisteskranken aus meiner Sammlung » (1928), « ABC-Bücher vor Hundert Jahren » (1928), « Dienstmädchenromane des vorigen Jahrhunderts » (c. 1928), « Worüber sich unsere Grosseltern den Kopf zerbrachen » (1929), « Russische Spielsachen » (1927), *GS*, IV. 2, p. 607-625.

Les comptes-rendus vont jusqu'à 1930 et sont reproduits dans « Kritiken und Rezensionen », *GS*, III. Voir « Alte vergessene Kinderbücher » (1924), *GS*, III, p. 14-22 ; « Kulturgeschichte des Spielzeugs » (1928), *GS*, III, p. 113-117 ; « Spielzeug und Spielen. Randbemerkungen zu einem Monumentalwerk » (1928), *GS*, III, p. 127-132 ; « Lob der Puppe. Kritische Glossen zu Max v. Boehns »Puppen und Puppenspiele« » (1930), *GS*, III, p. 213-218 ; « Gabriele Eckehard, *Das deutsche Buch im Zeitalter des Barock* » (1930), *GS*, III, p. 236-237.

thématique dans ces courtes publications écrites selon la perspective, tantôt d'un critique, tantôt d'un collectionneur. Chez Benjamin, l'enfance revient sous toutes ses formes matérielles : les jouets, les poupées et, bien sûr, les livres. Ces articles constituent une étude des objets de l'enfance et valorisent les enfants en tant que lecteurs. On retrouve cette même reconnaissance pour certains lecteurs — et auteurs — marginaux dans ses articles sur le livre pathologique, les rébus et les livres préférés des domestiques. Bien que la collection benjaminienne compte des livres rares de renom, Benjamin dédie ses monographies à la découverte des étagères peu fréquentées du monde des livres.

Dans ces articles, l'objet fournit le point de départ de l'écrit. Dans ses descriptions des livres pour enfants, Benjamin s'attarde à l'histoire racontée dans le livre et par le livre. Le livre est à la fois un document de la culture et un document des moyens de production de cette culture. Pour Benjamin, un livre pour enfants offre un récit et un aperçu de l'impact des techniques de coloration sur le récit²⁰. Un jouet, pour prendre un autre exemple, démontre les figures reprises en miniature dans le monde des enfants et il dévoile en même temps la division des matériaux — l'étain, le bois, l'argile — opérée par l'organisation du travail en guildes²¹. Même dans son article sur la section « pathologique » de sa bibliothèque, Benjamin pose la question du comment par rapport à ce genre de livre : l'histoire de sa publication, croit-il, doit s'avérer aussi bizarre que son contenu²². Étant donné les difficultés éprouvées par les auteurs névrosés de son temps, Benjamin soulève la possibilité d'une

²⁰ « Aussicht ins Kinderbuch », *GS*, IV. 2, p. 607-615.

²¹ « Russische Spielsachen », *GS*, IV. 2, p. 623-625.

²² « Bücher von Geisteskranken aus meiner Sammlung », *GS*, IV. 2, p. 615-619.

transformation dans la forme de parution, du livre au pamphlet²³. Ces articles sont illustrés ; on peut voir les jouets russes, les livres pour enfants, les images dédiées à l'apprentissage de l'alphabet, les héroïnes des romans préférés par les domestiques et les divers tableaux et schémas des névrosés. Dans les écrits des années vingt, la collection existe et apparaît sous la forme de l'objet.

Le collectionneur

Pendant les années trente, l'objet est éclipsé par le collectionneur et l'acte de collectionner. Le livre n'est plus un document de la culture et des moyens de production de cette culture mais un document qui fait preuve de l'existence de la collection. Le rétrécissement de l'objet est annoncé dans deux articles, datant de 1931, « Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln » et « Für arme Sammler »²⁴. Tous deux sont écrits par le collectionneur de livres, comme certains articles des années vingt. Cependant, Benjamin offre un auto-portrait d'un bibliomane au lieu de présenter un aperçu d'une section de sa bibliothèque, comme d'ailleurs il l'écrit dans le discours sur la bibliomanie, « Ich packe meine Bibliothek aus ».

[A]m Herzen liegt mir, Ihnen einen Einblick in das Verhältnis eines Sammlers zu seinen Beständen, einen Einblick ins Sammeln viel mehr als in eine Sammlung zu geben. (GS, IV. 1, p. 388)

²³ « Bücher von Geisteskranken aus meiner Sammlung », GS, IV. 2, p. 615-616.

²⁴ « Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln », GS, IV. 1, p. 388-396. Pour une traduction française, voir Walter Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque. Discours sur la bibliomanie », trad. de l'allemand par Marc B. de Launay, *Esprit* 61, janvier 1982, p. 2-10. « Für arme Sammler », GS, IV. 1, p. 598-601. Il n'y a pas de traduction de ce texte « pour des collectionneurs pauvres ».

Il m'importe davantage de vous rendre sensible le rapport qui lie un bibliophile à ses acquisitions, de vous ménager un regard, moins sur une collection, que sur l'activité même du collectionneur²⁵.

Les considérations sur l'histoire, en tant que récit, et sur le livre lui-même, en tant que cristallisation des rapports de production, sont mises à l'ombre des souvenirs du bibliomane. Moitié confession, moitié mémoire, ces deux articles se laissent parfois lire comme des extraits des carnets de travail de l'auteur. Ils donnent au lecteur une idée de la vie quotidienne d'un bibliomane, de sa passion tout comme de ses pratiques. Par exemple, pour le collectionneur pauvre, Benjamin suggère des titres de livres moins connus, et donc moins chers, comme les premiers efforts d'auteurs tardivement établis.

Dans les articles des années vingt, les livres sortent de la collection, ou bien sous la forme de publications d'autres collectionneurs, ou bien sous la forme de descriptions de sélections faites à partir de la bibliothèque benjaminienne. Les livres pathologiques proviennent « aus meiner Sammlung²⁶ », « de ma collection ». La collection existe dans un lieu, bien que ses dimensions et son ordre ne soient pas connus. Dans les deux articles datant de 1931, la collection n'a plus de lieu ; elle est plutôt en train d'avoir lieu. Les livres sortent, non pas des étagères de la collection, mais de la mise en scène de celle-ci. Ce sont des circonstances extérieures — les boîtes d'emballage et les prix des livres d'occasion — qui dictent l'ordre de la collection. Le hasard entourant chaque acquisition menace l'existence même du collectionneur. Ce dernier parle de moins en moins des livres en soi, puisqu'il n'a plus de lieu pour les ranger, les voir, les ordonner, les

²⁵ Walter Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque », p. 3.

²⁶ « Bücher von Geisteskranken aus meiner Sammlung », *GS*, IV. 2, p. 615.

sélectionner. Le rétrécissement de l'objet dans les écrits de 1931 est également une dissolution du lieu de la collection.

Les difficultés qu'éprouve le collectionneur peuvent expliquer le ton presque apocalyptique vis-à-vis du monde de la collection, surtout à la fin de « Ich packe meine Bibliothek aus » et, dans une certaine mesure, de « Für arme Sammler ». Le collectionneur est tout à fait conscient que son existence est devenue précaire. Le discours sur la bibliomanie annonce l'extinction imminente du collectionneur et, avec à propos, l'article conclut sur la disparition du bibliomane parmi ses livres. « Für arme Sammler » démontre que la collection même est devenue un produit de consommation, car les livres qui normalement sont recherchés par les collectionneurs sont devenus trop chers²⁷. Les bouquinistes connaissent la valeur possible de tout livre d'occasion dans le cadre d'une collection et augmentent leurs prix en conséquence. Avec sa liste de livres obscurs, Benjamin fait une dernière tentative, un peu désespérée, de sauver la possibilité de la trouvaille.

Ces deux articles attestent de la naissance d'une conscience historique chez le collectionneur, car, de deux manières différentes, ils déplacent ce dernier du présent vers une autre temporalité. Dans « Ich packe meine Bibliothek aus », on remonte, non plus dans le passé des livres, mais dans le passé de Benjamin. L'histoire des livres joue un rôle secondaire par rapport à l'histoire de la rencontre avec chaque livre. Le bibliomane, comblé par des images heureuses d'un destin partagé, retrace ses moyens d'acquisition, les lieux occupés par ses livres ainsi que ses

²⁷ Werner Spies lit dans cet article un aveu de défaite de Benjamin collectionneur, car il démontre que la collection n'est plus financièrement réalisable. Voir Werner Spies, *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln : Verlag M. DuMont Schauberg, 1974, p. 43.

achats les plus mémorables. « Ich packe meine Bibliothek aus » souligne le passé commun du collectionneur et du livre ; « Für arme Sammler » les pousse vers un futur précaire, où leur rencontre n'est pas assurée. Avec la liste d'achats possibles, la dimension du passé est remplacée par une prise en compte des valeurs futures du marché des livres. Le collectionneur ne s'occupe plus du passé de ses possessions, car il doit sélectionner un genre de livre qu'il pourra s'offrir dans l'avenir afin d'agrandir sa collection. Son regard quitte ses étagères pour se braquer sur les conditions historiques de son existence.

Le collectionneur en histoire

Avec l'étude historique sur Fuchs que Benjamin commence en 1934 et ne termine qu'en 1937, le collectionneur semble être définitivement exclu du présent²⁸. Benjamin abandonne la voix du collectionneur tout comme son discours sur les objets de sa collection. Le collectionneur devient quelqu'un d'autre et le désir de l'auteur pour le monde des objets ne se laisse pas déceler. Fuchs prend la relève de Benjamin, mais sa voix est réduite à des citations tirées de ses publications. Le collectionneur fait partie du passé, car il n'est plus en mesure de raconter sa propre histoire. Le bilan de la vie de Fuchs, présenté par Benjamin, commence avec sa date de naissance en 1870 et suit l'évolution de sa conscience politique et de sa critique des théories sur l'art. La critique prend la forme d'une collection dont les sections principales sont les caricatures, l'art érotique et les illustrations sur les mœurs. Les activités de Fuchs, à titre de collectionneur, sont mises en rapport avec son interprétation du

²⁸ « Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker », *GS*, II, 2, p. 465-505. Pour une traduction française de cette étude, voir Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », traduit par Philippe Ivernel, *Macula* 3/4, 1978, p. 38-59.

matérialisme historique et des débats théoriques marxistes. Pour Benjamin, « [s]es collections représentent la réponse du praticien aux apories de la théorie²⁹ ».

En abandonnant tout discours autobiographique, Benjamin quitte également l'espace privé propre au collectionneur. On suit Fuchs dans plusieurs situations : lors de ses premières activités politiques ; à l'administration de la « Münchener Post » ; à la direction du « Postillon », dans un journal consacré à la satire politique ; en prison pour une période de dix mois ; et, enfin, dans l'édition de ses volumineuses publications — une histoire de la caricature, une histoire de l'art érotique, une histoire illustrée des mœurs et des études sur Daumier, Gavarni et des pierres tombales chinoises³⁰. Le collectionneur est mis en rapport avec ses contemporains proches, comme Franz Mehring, historien de littérature, et Heinrich Wölfflin, historien de l'art, avec les figures de l'histoire, notamment Marx et Engels ainsi qu'avec les grands débats de sa génération de marxistes, publiés dans les pages de « Die Neue Zeit », à la charnière de deux époques, entre la fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième. Les activités de Fuchs sont en rapport entre autres avec les débats sur le rôle de l'art dans la politique marxiste, la critique du génie et de la beauté, la réception de l'art de masse. Fuchs est décrit comme un être à la double nationalité : la France représente le collectionneur en lui, et l'Allemagne, l'historien. Benjamin l'imagine dans une galerie de portraits de savants bourgeois et il le compare aux frères Goncourt et au cousin

²⁹ « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », p. 43. « Seine Sammlungen sind die Antwort des Praktikers auf die Aporien der Theorie ». « Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker », *GS*, II, 2, p. 469.

³⁰ Pour une liste des œuvres principales de Fuchs, voir « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », p. 56 note 6 ; « Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker », *GS*, II, 2, p. 471.

Pons de Balzac. Autrement dit, Fuchs est montré partout, sauf dans sa collection. Le collectionneur n'est plus décrit chez lui, occupé à se souvenir de ses rencontres avec chacun de ses trésors, il tient plutôt une position dans l'histoire. Les faits de sa vie ne sont donc pas évoqués au moment où il prend un objet de sa collection, mais ils s'organisent par rapport aux événements et aux figures historiques. L'image de Fuchs dans une galerie de portraits historiques montre que le collectionneur fait partie d'une histoire collective.

Tout comme le collectionneur, la collection subit un déplacement de l'espace privé à l'espace public. Dans ce passage de l'intérieur vers l'extérieur, elle perd toutes ses dimensions physiques. La collection de Fuchs, comme celles qui sont évoquées dans les deux articles de 1931, n'occupe pas de lieu ; l'emplacement et l'apparence des archives de Fuchs restent une énigme³¹. Cependant, contrairement à la collection de « Ich packe meine Bibliothek aus », qui est en plein désordre, et contrairement à la collection de « Für arme Sammler », qui est en voie de constitution, la collection de l'étude sur Fuchs revêt son ordre final dans la publication. Une fois transformée en livre, la collection fuchsienne sort définitivement des mains de Fuchs et devient un document historique et public. Elle pourrait se retrouver, non pas dans une galerie de portraits historiques, mais dans une bibliothèque.

Avec la transformation du collectionneur et de la collection en objets possibles d'une collection publique, la tension entre les deux est

³¹ Pendant l'été de 1933, les collections de Fuchs qui se trouvaient dans sa maison berlinoise furent confisquées par la police ; toutes ses publications furent interdites en Allemagne et les exemplaires existants, détruits. Dans une lettre du 19 juillet 1933, Max Horkheimer, faisant le bilan de la censure en Allemagne, explique à Benjamin qu'il peut uniquement lui prêter l'œuvre de Fuchs pour l'essai que Benjamin entend écrire, car celle-ci est devenue rare. Cette lettre est reproduite dans *Benjaminiana*, p. 127-129. Fuchs, exilé à Paris à partir de 1933, meurt en 1940.

résolue. Sous la forme d'objets, ils prennent une forme finale qui exclut la possibilité d'une rencontre tendue et chaotique, telle que décrite dans le discours sur la bibliomanie. L'échange tout à fait singulier qui caractérise le rapport entre le collectionneur et chacun de ses objets est remplacé par des échanges multiples avec les personnes et les événements historiques. Dans « Ich packe meine Bibliothek aus », la rencontre avec un objet est marquée par un haut degré de singularité, augmenté par les aléas du hasard ; c'est pourquoi les collectionneurs se font interprètes du destin, « Schicksalsdeuter³² ». Le rapport entre Fuchs et ses possessions est mis en commun et devient la propriété de l'histoire collective. Dans l'étude sur Fuchs, les éléments chaotiques ne découlent pas de ses souvenirs mais des thématiques multiples soulevées par sa collection, de la définition du grotesque jusqu'au rôle de la technologie dans la critique marxiste.

Le processus de réification du collectionneur s'achève vers la fin de l'étude avec la comparaison de Fuchs à l'un des Daumier de sa collection. Selon Benjamin, « Fast könnte man sagen, an ihr [die Gestalt Daumiers] sei Fuchs zum Dialektiker geworden³³ », « On pourrait presque dire que Fuchs devint dialecticien à son contact [celui de la figure de Daumier]³⁴ ». Benjamin parle d'une synthèse dialectique, qui résoud les différences entre deux éléments polarisés, car le collectionneur et la collection sont interchangeable. En regard de l'histoire, Fuchs est une caricature d'un collectionneur de caricatures. Avec sa collection, il valorise l'art de masse et reconnaît le rôle de la technologie dans la production de l'art. Avec ses livres, par contre, il exploite cette technologie pour revendre aux masses

³² « Ich packe meine Bibliothek aus », *GS*, IV. 1, p. 389 ; « Je déballe ma bibliothèque », p. 4.

³³ « Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker », *GS*, II. 2, p. 500.

³⁴ « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », p. 54.

leurs propres images sous la forme d'histoires. Cependant le mot « presque » dans la phrase de Benjamin s'avère important. Au lieu de faire l'éloge des possessions d'un collectionneur d'art populaire, le premier et peut-être le plus grand collectionneur de cet art, Benjamin montre toutes les tensions qui existent autour des activités de Fuchs. D'après lui, Fuchs est collectionneur *et* historien, ce qui implique un rapport conflictuel au passé. Le collectionneur vit dans le chaos, car il est confronté à l'hétérogénéité matérielle des objets, tandis que l'historien, en soulignant l'unicité parmi les objets, leur impose une valeur immatérielle qui prend la forme d'une histoire idéale.

Ce « presque » est le seul indice par lequel Benjamin dévoile qu'il est lui-même collectionneur. Benjamin donne des signes de collectionneur, mais pas de signature, car une critique de Fuchs faite par un spécialiste se réduirait à différents points de vue particuliers sur une même histoire. Avec la signature d'un collectionneur, Benjamin aurait simplement donné l'avis d'un collectionneur contre celui d'un autre, par exemple, sur la définition du grotesque. La critique que fait Benjamin s'opère au niveau de l'écrit et c'est là qu'il se révèle en tant que collectionneur. L'unique commentaire ouvertement négatif que Benjamin fait sur Fuchs est à l'effet qu'il n'écrit pas bien. C'est peut-être une autre manière de dire que Fuchs est incapable de transposer les tensions de la collection à l'écriture. Grâce à l'écriture — la sélection des livres, des images de Fuchs et des débats multiples cités dans l'étude —, Benjamin restaure toutes les tensions dans la collection fuchsienne et la sauve d'une histoire, à la fois idéale et immatérielle.

Le livre de la collection

Avec *Das Passagen-Werk* ou *Le Livre des Passages*, sur lequel Benjamin travaille à partir de 1927 jusqu'à sa mort, le collectionneur passe à l'histoire, sans médiation³⁵. Dans l'étude sur Fuchs, on rencontre un collectionneur historique ; Benjamin fait de Fuchs une figure caricaturale, et, comme toute caricature, celle-ci est fondée sur les traits d'une personne spécifique. Dans le *Passagen-Werk*, par contre, le collectionneur est présenté comme un type dans l'histoire, une figure anonyme qui habite Paris au dix-neuvième siècle. Son nom apparaît à l'entête d'un « Konvolut », la section « H », d'où il règne, non pas sur des objets, mais sur une quarantaine de citations, tirées des œuvres de divers auteurs, plus les notes et les commentaires écrits par Benjamin :

Il faut passer en revue *Les Fleurs du mal* pour voir comment les choses sont élevées au rang d'allégorie, en observant notamment l'emploi des majuscules. [H 1a, 4]

« La plupart des amateurs composent leur collection en se laissant guider par la fortune, comme les bibliophiles en bouquinant. ... M. Thiers a procédé autrement : avant de réunir sa collection, il l'avait formée tout entière dans sa tête ; il en avait dressé un plan, et ce plan, il a passé trente ans à l'exécuter [...] » Charles Blanc, *Le Cabinet de M. Thiers*, Paris 1871, p. 16-18. [H 3, 1]

Animaux (oiseaux, fourmis), enfants et vieillards comme collectionneurs. [H 3a, 9]³⁶

³⁵ « *Das Passagen-Werk* », *GS*, V. 1-2. Pour une traduction française, voir Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, édité par Rolf Tiedemann, traduit par Jean Lacoste, Paris : Les Éditions du Cerf, 1989. Il faut noter que le *Passagen-Werk* fut publié dans son état d'inachèvement ; l'histoire de la construction du texte sera élaborée ci-dessous, dans la cinquième section.

³⁶ Ces textes sont tous cités à partir de la version française du livre. « H [Le collectionneur] », *Paris, capitale du XIXe siècle*, 223, 226, 229. Voir également « H [Der Sammler] », *GS*, V. 1, p. 269-280.

Le collectionneur n'a aucune spécificité ; on ne connaît, ni ses choix, ni ses désirs, ni ses souvenirs. Sa voix est remplacée par celles de Léon Deubel, Charles Baudelaire, Jules Claretie, August Strindberg, Rémy de Gourmont, Max von Boehn, Paul Morand, Charles Dickens, Theodor Adorno, Charles Blanc, Karl Marx, Norbert Guterman, Henri Lefebvre, Hugo Fischer, Johan Huizinga, Marcel Proust et Walter Benjamin. Le chaos de la collection ne découle plus des souvenirs du bibliomane mais de la cacophonie de ses « objets parlants », les citations.

Malgré son apparence chaotique, la collection que constitue le *Passagen-Werk* ne tombe jamais dans l'arbitraire. Dans le discours sur la bibliomanie, Benjamin déclare que « l'existence du collectionneur est sous-tendue par une dialectique opposant les deux pôles de l'ordre et du désordre³⁷ », c'est-à-dire entre le catalogue et la collection.

In der Tat, gibt es ein Gegenstück zur Regellosigkeit einer Bibliothek, so ist es die Regelrechtheit ihres Verzeichnisses. (GS, IV. 1, p. 389)

En fait, il existe, dans la constitution d'une bibliothèque, un contrepoids à l'absence de règle, et c'est la rigueur de son catalogue raisonné³⁸.

Le *Passagen-Werk* représente une synthèse des différences matérielles entre le catalogue et la collection. Toutes les citations sont regroupées par thématiques et celles-ci sont présentées en ordre alphabétique. Aucun besoin d'aller chercher les objets de la collection dans leurs étagères ; il faut simplement tourner les pages. À l'intérieur de la section « H » sur le

³⁷ « Je déballe ma bibliothèque », p. 4. « So ist das Dasein des Sammlers dialektisch gespannt zwischen den Polen der Unordnung und der Ordnung ». « Ich packe meine Bibliothek aus », GS, IV. 1, p. 389.

³⁸ « Je déballe ma bibliothèque », p. 4.

collectionneur, on trouve des renvois à d'autres sections — « Z » [Poupées], « M » [Flâneur], « R » [Miroir] — toutes situées à l'intérieur du livre. L'ordre alphabétique neutralise le chaos des commentaires et des citations tirées d'environ 850 livres. Le tout est à la fois un catalogue et une collection.

On peut voir le *Passagen-Werk* comme une synthèse également par rapport aux écrits de Benjamin sur la collection. Cette dernière existe sous la forme de l'objet dans les publications des années vingt qui présentent les livres de la bibliothèque benjaminienne. Dans les articles de 1931, « Ich packe meine Bibliothek aus » et « Für arme Sammler », le collectionneur parle de l'acte de collectionner au lieu de commenter les livres dans sa collection. Avec l'étude sur Fuchs, un collectionneur et une collection spécifiques sont considérés au niveau de l'histoire et par rapport à la théorie et à la critique marxistes. Enfin, dans le *Passagen-Werk*, le collectionneur devient une figure anonyme du dix-neuvième siècle, et la collection, elle, se réduit à l'échelle du livre. L'objet de la collection passe donc du livre à la citation, la collection passe de l'espace de la bibliothèque à l'intérieur du livre et la voix du collectionneur est remplacée par des voix multiples. Benjamin semble se conformer à l'image décrite dans « Ich packe meine Bibliothek aus », qui conclut sur la disparition du collectionneur au milieu de ses livres³⁹, mais, cette fois-ci, le collectionneur disparaît dans une grande encyclopédie du dix-neuvième siècle.

³⁹ « So habe ich eines seiner Gehäuse, dessen Bausteine Bücher sind, vor Ihnen aufgeführt und nun verschwindet er drinnen... ». « Ich packe meine Bibliothek aus », *GS*, IV. 1, p. 396 ; « Voilà, je vous ai montré la demeure d'un collectionneur, dont les pierres sont des livres ; et le bibliomane vous quitte maintenant pour y retrouver... » « Je déballe ma bibliothèque », p. 10.

Benjamin abandonne l'objet dans ses écrits sur la collection mais il reste fidèle à la matière et aux tensions qui découlent des différences matérielles à l'intérieur d'une collection. On peut voir le *Passagen-Werk* comme le résultat de sa « recherche abstraite, vers l'essence de la Collection elle-même », dont il parle à Adrienne Monnier dans sa lettre de 1940 sur le livre de Georges Salles⁴⁰. Mais l'essence de la collection ne prend pas une forme idéale chez Benjamin. Déjà, dans l'étude sur Fuchs, il fait passer les activités du collectionneur au niveau de l'écriture. Avec le *Passagen-Werk*, il les transmet à l'écriture et à la lecture. La disparition des objets et la dissolution de la voix du collectionneur créent une place pour le lecteur, transformant celui-ci en collectionneur. Après tout, le livre est une bibliothèque en miniature, 850 livres rassemblés dans les pages d'un seul, une collection, un catalogue portatifs.

La forme double du *Passagen-Werk* exige un nouveau mode de lecture, fondé sur la discontinuité⁴¹. Il est possible de lire toutes les sections, de A à Z, mais il est beaucoup plus facile de les feuilleter. Feuilleter un catalogue est l'équivalent de flâner dans une capitale⁴². Le

⁴⁰ « Une Lettre de Walter Benjamin au sujet de *Le Regard* de Georges Salles <Zweite Fassung> », « Kritiken und Rezensionen 1940 », GS, III, p. 594.

⁴¹ Michel Espagne et Michael Werner parlent de « la répugnance de Benjamin à rédiger un texte continu » ; dans les manuscrits parisiens, Benjamin identifie « das Zitat als Prinzip der Diskontinuität », la citation comme principe de la discontinuité. Voir Michel Espagne et Michael Werner, « Les manuscrits parisiens de Walter Benjamin et le *Passagen-Werk* », in *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, édité par Heinz Wisman, Paris : Éditions du Cerf, 1986, p. 881.

Plusieurs critiques ont remarqué la ressemblance entre l'expérience de l'architecture des passages parisiens et l'expérience de la lecture du livre de Benjamin. Sur la transformation de la perspective, voir Fabrizio Desideri, « Remarques sur l'optique et la dialectique dans le *Passagen-Werk* de Walter Benjamin », in *Walter Benjamin et Paris*, p. 201-215. Selon Dolf Oehler, « le *Passagen-Werk* relève d'une science de la lecture, science pratiquée comme de la poésie ». Dolf Oehler, « Science et poésie de la citation dans le *Passagen-Werk* », in *Walter Benjamin et Paris*, p. 839.

⁴² Pour Benjamin, le flâneur est une figure importante dans le paysage du dix-neuvième siècle ; un chapitre du livre sur Baudelaire lui est consacré et les matériaux pour l'esquisse sont tirés de la section sur le flâneur dans le *Passagen-Werk*. Au cours de ses promenades, le flâneur remarque les détails de la ville qui n'entrent pas nécessairement

Passagen-Werk réunit les petits détails d'une grande bibliothèque ; la citation rend tout livre accessible au regard furtif d'un passant. En feuilletant, le lecteur prend conscience de l'expérience de la lecture, car il est toujours confronté à la matérialité du livre. Les espaces blancs entre les citations, les changements constants dans la voix de l'auteur et toutes les références à d'autres sections dans le livre interdisent une lecture linéaire. Comme une capitale, le *Passagen-Werk* offre des perspectives multiples et, comme dans les passages parisiens, celles-ci sont toutes reliées les unes aux autres. Le livre détruit l'unicité de la lecture, il brise le regard singulier et la perspective globale du lecteur. Ce dernier erre à travers les passages de plusieurs livres, sans connaître sa destination et en oubliant son point de départ.

Chez Benjamin, l'essence de la collection de livres c'est la lecture errante d'un catalogue de citations. Le livre disparaît dans les écrits de Benjamin sur la collection ; le *Passagen-Werk*, projet inachevé, n'atteint jamais l'état de livre du vivant de Benjamin. D'une certaine manière, ses écrits reprennent la conclusion que l'on trouve dans la nouvelle de Zweig : la collection est une chose du passé et le collectionneur ne peut plus exister au présent. Les objets ayant disparu, Zweig sauve la dimension critique de la collection avec le collectionneur aveugle. La cécité du collectionneur nous permet de voir ce que l'on est en train de perdre avec la collection. Confronté à la disparition de l'objet, Benjamin,

dans l'histoire officielle. Son regard à la fois minutieux et fragmenté s'oppose à la perspective globale du panorama, qui, elle, crée une vision singulière de la ville et de l'histoire. Dans le panorama, le multiple se réduit à l'un.

Pour « un carnet de voyage » d'un flâneur, voir les livres de Franz Hessel, un collaborateur de Benjamin : Franz Hessel, *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin : Das Arsenal, 1984 ; Franz Hessel, *Ein Garten voll Weltgeschichte. Berliner und Pariser Skizzen*, München : Dt. Taschenbuchverlag, 1994. En 1926, Benjamin publie un portrait de Hessel et, en 1929, un compte-rendu du livre sur le flâneur berlinois. Voir « Franz Hessel », *GS*, III, p. 45-46 ; « Die Wiederkehr des Flaneurs », *GS*, III, p. 194-199.

pour sa part, tente toujours de recréer la collection sous une autre forme et de restaurer le chaos autour du collectionneur. Tout en témoignant de la dissolution de la collection et de l'extinction du collectionneur, ses écrits restaurent toujours la dimension critique de l'acte de collectionner. Benjamin a très bien compris que le défi du collectionneur au vingtième siècle n'est plus de sauver les objets mais de sauver la Collection elle-même de la disparition et de l'oubli.

III.

Être collectionneur et être marxiste, voilà des choix difficilement conciliables. Il existe chez Benjamin une autre tension, celle entre sa lecture du matérialisme et la pesante matérialité de sa collection. Dans l'essai sur Fuchs, il s'attarde aux contradictions entre Fuchs et le marxisme, sans pourtant toucher aux commentaires de Marx sur l'activité du collectionneur. On peut voir la collection comme un passe-temps de la classe bourgeoise et donc un luxe acquis au dépens de la classe ouvrière. En effet, Marx associe la collection au capitaliste ; toute collection est le résultat d'accumulation, une activité que seul le capitaliste, possédant les modes de production, peut se permettre. Cependant, même si Marx reconnaît une différence de classe dans l'acte d'accumuler, il ne soulève pas la question d'un rapport d'exploitation entre ceux qui accumulent les objets et ceux qui les produisent. Le péché capital du collectionneur ne réside pas dans son rapport à la classe des travailleurs mais dans son rapport à son capital.

Pour Marx, le collectionneur est un mauvais capitaliste, car il garde son capital au lieu de le faire circuler. Comme le souligne Christoph Asendorf dans ses propos sur la collection⁴³, les commentaires de Marx sur l'accumulation sans circulation sont clairs et se retrouvent dans le

⁴³ Voir Christoph Asendorf, « The Collector and his Treasure : "An Entirely Furtive Private Relationship" », *Batteries of Life*, translated from the German by Don Reneau, Berkeley : University of California Press, 1993, p. 48-56. La citation dans le titre — « an entirely furtive private relationship », un rapport privé entièrement furtif — est emprunté à Marx. J'utilise la traduction anglaise du livre. Pour la version originale, voir Christoph Asendorf, *Batterien der Lebenskraft*, Giessen : Anabas-Verlag, 1984.

Cette phrase de Marx est également citée par Theodor Adorno dans son essai sur Balzac. Voir Adorno, « Balzac-Lektüre », *Noten zur Literatur*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Band XI, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974, p. 148-149 ; « Lecture de Balzac », *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris : Flammarion, 1984, p. 92.

premier volume du *Capital*, entre autres, au moment où Marx soulève la question autour de la conversion de la plus-value en capital :

[M]ettre l'argent sous clé est la méthode la plus sûre pour ne pas le capitaliser, et amasser des marchandises en vue de thésauriser ne saurait être que le fait d'un avare en délire⁴⁴.

Comme exemple de cette folie, Marx se réfère au personnage de Gobseck créé par Balzac, un auteur qui a étudié, selon lui, toutes les formes d'avarice. Marx souligne que Gobseck entre dans une seconde enfance quand il se met à amasser des objets. Celui qui amasse des objets remonte dans son histoire et dans celle du capital, au moment où les capitalistes, ayant accumulé moins de plus-value, ne pouvaient pas s'offrir autant de luxes que ceux de l'époque de Marx. Même si l'imagerie populaire représente la richesse comme une profusion de biens, stockés en vue d'une consommation future, le vrai capitaliste investit sa plus-value et s'en sert pour faire augmenter son capital.

Le désir d'accumuler les objets, au lieu de faire circuler son capital, n'est pas le seul défaut du collectionneur, bien que ce soit la seule critique formulée ouvertement par Marx et soulevée par Asendorf. Si on suit les théories de Marx, le collectionneur apparaît de plus en plus comme une anomalie dans le monde de la critique et de la politique marxistes. D'abord, selon Benjamin, « le vrai collectionneur détache l'objet de ses

⁴⁴ Karl Marx, « La Transformation de la plus-value en capital », *Le Capital. Critique de l'économie politique*, livre premier, traduction de l'allemand par Joseph Roy, révisée par l'auteur, 1872-1875 ; Moscou : Éditions du progrès, 1982, p. 555.

rapports fonctionnels⁴⁵ ». Autrement dit, il n'utilise pas ses trésors⁴⁶. L'interdiction se ramifie dans la théorie économique de Marx, surtout dans son analyse de la marchandise. Toujours dans le *Capital*, Marx déclare que toute valeur repose sur l'utilité d'un objet.

Enfin, aucun objet ne peut être une valeur s'il n'est une chose utile. S'il est inutile, le travail qu'il renferme est dépensé inutilement et conséquemment ne crée pas de valeur⁴⁷.

Si on suit Marx, le collectionneur, en refusant d'utiliser ce qu'il possède, ignore le travail contenu dans chaque objet. Dans « Ich packe meine Bibliothek aus », le collectionneur est présenté comme quelqu'un qui anime ses possessions ; il voit chaque acquisition comme la renaissance, « Wiedergeburt », d'un vieux livre⁴⁸. Aux yeux de Marx, celui qui n'utilise pas les produits amortit le travail qu'ils contiennent. Ce faisant, il annule le pouvoir créateur du travail, voire sa capacité de créer de la valeur. L'objet inutile est un objet sans valeur aucune.

L'amortissement du travail dans l'objet a un effet négatif sur le collectionneur. En gardant ses objets, il ne crée ni capital, ni marchandise. Les produits du travail doivent posséder une valeur d'usage, non seulement pour l'individu, mais aussi pour les autres, ce que Marx appelle

⁴⁵ Walter Benjamin, « H [Le collectionneur] », *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, p. 224. « Man mag davon ausgehen, daß der wahre Sammler den Gegenstand aus seinen Funktionszusammenhang heraushebt ». « H [Der Sammler] », *Das Passagen-Werk*, GS, V. 1, p. 274.

⁴⁶ On retrouve cette même interdiction dans le discours du bibliomane : « Si vous voulez bien accorder foi à mon expérience, il est toujours plus fréquent qu'un emprunteur me rende à l'occasion un livre, plutôt que de l'avoir seulement lu. Et ce serait — me demanderez-vous — le propre du collectionneur que de ne pas lire de livres ? Ce serait bien la chose la plus étonnante. Eh bien, non. » Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque », p. 5. Pour le texte original allemand, voir « Ich packe meine Bibliothek aus », GS, IV. 1, p. 390.

⁴⁷ Marx, *Capital*, p. 45.

⁴⁸ « Ich packe meine Bibliothek aus », GS, IV. 1, p. 389. « Je déballe ma bibliothèque », p. 4.

les « valeurs d'usage sociales⁴⁹ ». À la fin du discours sur la bibliomanie, Benjamin souligne l'inutilité sociale de la collection privée et fait l'éloge du « bonheur de l'homme privé » qui poursuit cette « existence entachée de discrédit⁵⁰ ». Selon les termes de Marx, il n'est même pas sûr que l'acte de collectionner constitue une forme de travail. Marx admet que la personne qui satisfait à ses besoins avec les produits de son propre travail crée de la valeur d'usage, sans pourtant créer des marchandises qui, elles, sont objets d'échange. On peut ici donner l'exemple du fermier qui vit de ses terres sans vendre ses récoltes. Le collectionneur ne crée pas de produits, même pour sa propre consommation, mais il prend plutôt des objets déjà produits, qu'il soustrait de l'échange.

Si le collectionneur ne trouve pas sa place parmi les définitions de la théorie économique de Marx, il a encore moins de succès dans le domaine de la politique communiste. D'abord, soit en tant que capitaliste, soit en tant que bourgeois, le collectionneur est coupable de l'exploitation de la classe ouvrière ; sa collection est la preuve qu'il possède de la plus-value, bien qu'il s'agisse d'une plus-value mal investie. Ensuite, son refus d'utiliser ses possessions l'exclut de toute activité critique qui lie la politique marxiste à la libération de la classe ouvrière par rapport aux conditions d'exploitation. Dans les termes de Marx, il s'agit d'un refus du pouvoir créateur des travailleurs. Le collectionneur ne peut donc pas aider les travailleurs à prendre conscience de leur condition dans l'histoire, car il est indifférent au travail contenu dans les objets. Enfin, selon *L'Idéologie allemande*, qui définit la conception matérialiste de l'histoire,

⁴⁹ Marx, *Capital*, p. 45.

⁵⁰ « Je déballe ma bibliothèque », p. 10. « Ich packe meine Bibliothek aus », *GS*, IV. 1, p. 395-396.

le communisme implique une lutte contre la propriété privée⁵¹. Mais Benjamin croit que « la possession [est] le rapport le plus profond qu'on puisse jamais avoir aux choses⁵² ». Le but du collectionneur est l'acquisition d'objets, non pas pour le public, mais pour lui-même. Selon Benjamin, seules les collections privées « rendent réellement justice aux objets⁵³ ». L'abolition de la propriété privée — par exemple, sous la forme d'une appropriation des trésors du « peuple » — mènerait à l'extinction de la collection particulière⁵⁴.

La question d'utilité

Comment comprendre la dimension critique de la collection par rapport au marxisme ? Mon but n'est pas de définir le marxisme chez Benjamin mais de considérer l'activité du collectionneur, telle que décrite par Benjamin, par rapport aux écrits théoriques de Marx⁵⁵. Commençons par

⁵¹ Karl Marx et Friedrich Engels, « L'Idéologie allemande (Conception matérialiste et critique du monde) 1845-1846 », in Karl Marx, *Œuvres*, traduit de l'allemand par Maximilien Rubel, tome III, Paris : Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 1067.

⁵² « Je déballe ma bibliothèque », p. 10. « das Besitz das allertiefste Verhältnis ist, das man zu Dingen überhaupt haben kann ». « Ich packe meine Bibliothek aus », *GS*, IV. 1, p. 396.

⁵³ « Je déballe ma bibliothèque », p. 10. « die Gegenstände kommen nur in diesen [privaten Sammlungen] zu ihrem Recht. » « Ich packe meine Bibliothek aus », *GS*, IV. 1, p. 395.

⁵⁴ Ce scénario est élaboré dans le roman de Bruce Chatwin *Utz*, le collectionneur de figurines de porcelaines qui vit sous le régime communiste à Prague. Chatwin semble avoir pris Benjamin comme modèle pour le personnage principal ; il parle de Fuchs et fait référence à un article de Gerschom Scholem. *Utz* garde sa collection mais elle disparaît mystérieusement peu après sa mort et échappe au musée d'État, ce qui semble confirmer la thèse de Benjamin selon laquelle seul le collectionneur rend réellement justice aux objets. Bruce Chatwin, *Utz*, London : J. Cape, 1988.

⁵⁵ Cette approche s'éloigne de celle qui est adoptée par Asendorf et qui renverse la critique de Marx à travers une lecture de Nietzsche. Ce dernier voit la collection comme une activité noble qui remet en question l'omnipotence du marché à dicter les valeurs. Christoph Asendorf, *Batteries of Life*, p. 49-50. Voir Friedrich Nietzsche, *Aurore*, Paris : Gallimard, 1970.

À propos du rapport entre Benjamin et le marxisme, on prend pour acquis que la collection, à cause de sa nature matérielle, est une pratique propre au matérialisme historique. Voir par exemple, Irving Wohlfarth, « Et cetera ? De l'historien comme

la question de l'utilité. Pour Marx, l'utilité fait naître une valeur d'usage. C'est toute la sphère des rapports qualitatifs que l'on peut avoir avec un produit, des rapports dictés par les caractéristiques physiques du produit. Une fois qu'un produit possède une valeur d'échange, il est entièrement dépouillé de ces rapports qualitatifs, y compris, bien sûr, ce qui est important pour Marx, du travail que le produit contient. Dans le régime de valeur d'usage, la différence entre les produits est purement qualitative. Dans le régime de valeur d'échange, par contre, la différence est purement quantitative. Selon Marx, les valeurs d'échange « enthalten also kein Atom Gebrauchswert⁵⁶ », ne contiennent pas un atome de valeur d'usage, donc aucune trace du travail.

Ayant établi la distinction et la séparation entre la valeur d'usage et la valeur d'échange, Marx déclare que, si on ignore la valeur d'usage des marchandises, une seule propriété demeure :

La valeur d'usage des marchandises une fois mise de côté, il ne leur reste plus qu'une qualité, celle d'être des produits du travail. Mais déjà le produit du travail lui-même est métamorphosé à notre insu. Si nous faisons abstraction de sa valeur d'usage, tous les éléments matériels et formels qui lui donnaient cette valeur

chiffonnier », in *Walter Benjamin et Paris*, p. 559-609 ; Heiner Weidemann, « Der Sammler als Historiker », *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, München : Wilhelm Fink Verlag, 1992, p. 99-101. Ces études sont excellentes, mais une telle hypothèse ignore la manière exacte dont le collectionneur se rapproche de la théorie économique de Marx. La collection n'est pas une forme de matérialisme historique uniquement à cause du fait qu'elle contient des objets du passé ; elle n'est pas marxiste uniquement à cause du marxisme de Benjamin.

Enfin, la dimension marxiste de la théologie benjaminienne, ou à l'inverse, la dimension juive du marxisme benjaminien n'est pas prise en compte dans mon analyse, car une telle approche présuppose qu'il s'agisse de catégories distinctes et incompatibles. Henri Meschonnic critique l'approche dualiste mais il la remplace par une lecture singulière. Voir Henri Meschonnic, « L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive », *Walter Benjamin et Paris*, p. 705-741.

⁵⁶ Cette partie de la phrase n'est pas traduite dans la version française du texte. Je m'appuie sur la version allemande. Voir Karl Marx, « Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. Hamburg 1890 », in Karl Marx & Friedrich Engels, *Gesamtausgabe (MEGA)*, hrsg. von der internationalen Marx-Engels Stiftung, Band 10, Berlin : Dietz Verlag, 1991, p. 40.

disparaissent à la fois. Ce n'est plus, par exemple, une table, ou une maison, ou du fil, ou un objet utile quelconque ; ce n'est pas non plus le produit du travail du tourneur, du maçon, [du tisserand], de n'importe quel travail productif déterminé. Avec les caractères utiles particuliers des produits du travail disparaissent en même temps, et le caractère utile des travaux qui y sont contenus, et les formes concrètes diverses qui distinguent une espèce de travail d'une autre espèce. Il ne reste donc plus que le caractère commun de ces travaux ; ils sont tous ramenés au même travail humain, à une dépense de force humaine de travail sans égard à la forme particulière sous laquelle cette force a été dépensée⁵⁷.

Si ce passage est contradictoire, puisqu'en ignorant la valeur d'usage des marchandises, on met d'abord en évidence le travail, pour en produire l'abstraction ensuite, c'est parce que Marx fait de deux rapports qualitatifs deux valeurs d'usage. Évidemment, le travailleur et le consommateur connaissent tous les deux la valeur d'usage d'un même produit ; cependant, ils entretiennent deux rapports qualitativement différents avec le produit en question. Le tourneur, le maçon et le tisserand n'utilisent jamais la table, la maison ou le fil, ils les produisent.

Pour le tourneur, la table n'est jamais une table mais plutôt du bois, des clous, des chevilles. Quand la table est terminée, au moment où elle apparaît comme une table, le tourneur n'a plus de rapport qualitatif à elle, et elle n'est plus à lui. L'aliénation du travailleur n'est pas un état psychologique, causé par les mauvaises conditions du travail. Le travailleur est toujours aliéné de ses créations. Dans ce passage, Marx cite les travailleurs qui gardent un rapport qualitatif au produit, du début à la fin de la production, ce qui explique la confusion. L'aliénation s'aggrave dans l'usine où il est probable que l'ouvrier ne voit jamais le produit final, ce qui n'est pas le cas pour le consommateur. Aux yeux du consommateur,

⁵⁷ Marx, *Capital*, p. 46.

toutes les différentes formes concrètes de travail disparaissent, celle du tourneur, du maçon et du tisserand tout comme celle des ouvriers dans l'usine. Le consommateur voit la valeur d'usage du produit, mais il ne voit pas la gamme de rapports qualitatifs que le travailleur a entretenu avec le produit lors de sa production. En dépit des difficultés de ce passage, la conclusion de Marx reste claire : le produit de consommation fait abstraction du travail.

Pour résumer, tout produit garde toujours une valeur d'usage, qui met en évidence un rapport qualitatif. Le fait que ce rapport est différent lors de la production et lors de la consommation ne crée pas deux valeurs d'usage. Le collectionneur, pour sa part, se situe à mi-chemin, en établissant son rapport qualitatif au produit dans le sillage de la production mais avant la consommation. L'inutilité dont Benjamin fait l'éloge réfère à cette sphère de rapports qualitatifs propres à la consommation, où la tasse de thé est faite pour boire du thé. En refusant de voir ses possessions comme étant des produits de consommation, il remonte dans leur passé et les voit, entre autres, comme les produits du travail.

Zeitalter, Landschaft, Handwerk, Besitzer, von denen es stammt — sie alle rücken für den wahren Sammler in jedem einzelnen seiner Besitztümer zu einer magischen Enzyklopädie zusammen, deren Inbegriff das Schicksal seines Gegenstandes ist. Hier also, auf diesem engen Felde läßt sich mutmaßen, wie die großen Physiognomiker — und Sammler sind Physiognomiker der Dingwelt — zu Schicksalsdeutern werden. Man hat nur einen Sammler zu beobachten, wie er die Gegenstände seiner Vitrine handhabt. Kaum hält er sie in Händen, so scheint er inspiriert durch sie hindurch, in ihre Ferne zu schauen. (GS, IV. 1, p. 389)

Époque, lieu, fabrique, possesseur, et qui signent l'origine de chaque acquisition, se fondent, aux yeux du collectionneur

authentique et pour chaque exemplaire de sa bibliothèque, en une magique encyclopédie dont le principe est le destin de son objet. Ce domaine restreint est l'occasion de pressentir à quel point les grands physionomistes — et les collectionneurs sont les physionomistes du monde des objets — se font interprètes du destin. Qu'on observe simplement un collectionneur maniant les objets de sa vitrine : à peine les a-t-il en mains qu'il semble traversé de l'inspiration, par eux provoquée, à en scruter les profondeurs⁵⁸.

Le regard du collectionneur est tourné vers le passé et non pas vers le futur d'un produit, cette finalité fonctionnelle grâce à laquelle tout produit passe de la production à la consommation, des mains du travailleur au marché et, éventuellement, aux mains du consommateur. Le collectionneur n'utilise jamais la table pour manger, la maison pour vivre, le fil pour coudre, et il se rapproche ainsi de la position du tourneur, du maçon et du tisserand qui, eux non plus, n'utilisent jamais la table, la maison ou le fil qu'ils ont créés. Le rapport qualitatif au produit qu'entretient le collectionneur n'est pas le même que celui du travailleur. Cependant, en refusant de voir la finalité fonctionnelle propre à la consommation d'un produit, le collectionneur se donne une perspective sur la gamme de rapports qualitatifs qu'ont connus les travailleurs. Il est proche de cette première position décrite par Marx : quand on ignore la valeur d'usage des marchandises — ici, tous les rapports qualitatifs propres à la consommation —, on se retrouve devant rien d'autre qu'un produit de travail. En ignorant la fin fonctionnelle de produits visés pour la consommation, le collectionneur met fin au processus de l'abstraction du travail.

⁵⁸ « Je déballe ma bibliothèque », p. 4.

Le geste du collectionneur est à la fois critique et très concret. Quand Benjamin fait référence à la collection de Fuchs comme étant une solution dans la sphère de la praxis aux apories théoriques du marxisme, cette référence révèle un commentaire sur le rapport entre la théorie et la praxis marxistes⁵⁹. Le geste critique du matérialisme historique ne peut pas se limiter à la théorie mais doit s'exprimer dans et à travers le monde matériel. Sinon, le marxiste risque de faire abstraction du travail, de reproduire ce processus d'abstraction — et d'aliénation — effectué par le produit lorsqu'il passe des mains du travailleur aux mains du consommateur. La praxis du matérialisme historique commence au moment où le théoricien met les mains dans la matière. C'est une erreur de parler uniquement du « regard » du collectionneur, car, comme le démontre la citation précédente, ses yeux sont en harmonie avec ses mains. Le collectionneur se rapproche de l'artisan dans la mesure où il établit son rapport qualitatif à l'objet par le toucher⁶⁰. L'acquisition signifie la renaissance, « Wiedergeburt », d'un objet grâce au rapport tactile⁶¹. Quand le collectionneur prend l'objet entre ses mains, il fait revivre son premier contact, le contact de tous les propriétaires antérieurs et le toucher de ceux qui ont créé l'objet. Le toucher fait revivre la mémoire de la matière, la mémoire de sa transformation dans les mains des travailleurs ainsi que de sa transmission des mains d'un propriétaire à un autre.

⁵⁹ « Ses collections [de Fuchs] représentent la réponse du praticien aux apories de la théorie ». « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », p. 43. Voir également « Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker », *GS*, II, 2, p. 469.

⁶⁰ Benjamin réaffirme l'importance du rapport tactile pour le collectionneur dans le *Passagen-Werk*. « La possession et l'avoir sont liés au toucher et s'opposent dans une certaine mesure à la perception visuelle. Les collectionneurs sont des êtres qui ont l'instinct du toucher. » *Paris, capitale du XIXe siècle*, p. 224. Voir également *GS*, V, 1, p. 274.

⁶¹ « Ich packe meine Bibliothek aus », *GS*, IV, 1, p. 389. « Wiedergeburt » se traduit par « résurrection » dans la version française du text. « Je déballe ma bibliothèque », p. 4.

Le rapport tactile distingue le collectionneur de l'historien, le matérialisme historique d'un simple historicisme, et c'est une différence que Benjamin met de l'avant dans l'étude sur Fuchs⁶². Même si le collectionneur et l'historien s'occupent tous les deux du passé, le collectionneur est du côté matériel et l'historien du côté immatériel du passé. Physionomiste, le collectionneur s'attarde aux qualités matérielles pour remonter dans le passé des objets. Mais il ne perd jamais contact, pour ainsi dire, avec la matière. C'est grâce à son rapport tactile à l'objet qu'il met fin à l'abstraction du travail. L'historien, pour sa part, en soulignant l'unicité de la matière — une histoire harmonieuse entre les objets ou bien les documents — s'éloigne des qualités matérielles particulières à chaque objet et à chaque document. Et il s'éloigne également des conditions dans lesquelles ces objets et ces documents ont été produits. En perdant contact avec la matière, l'historien fait abstraction du travail qu'elle contient. Fuchs passe de son côté collectionneur à son côté historien au moment où il publie sa collection sous la forme d'histoires ; Fuchs devient historien au moment où il perd le rapport tactile à sa collection. Il faut comprendre l'abstraction dont Marx parle dans un sens concret et il faut voir que l'histoire constitue une abstraction du travail, même si, comme le démontre le cas de Fuchs, elle assume la forme d'une histoire de la culture des ouvriers⁶³. Le défi du marxisme est

⁶² Cette distinction est établie dans la première section de l'essai sur Fuchs. « Mieux on médite les principes d'Engels, plus il devient clair que toute présentation de dialectique de l'histoire s'acquiert au prix d'un renoncement à la contemplativité qui est si caractéristique de l'historicisme. Le matérialiste historique ne peut que sacrifier l'élément épique de l'histoire ». Et, plus tard, « L'historicisme présente l'image éternelle du passé ; le matérialisme historique, une expérience à chaque fois unique avec ce passé. » « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », p. 42. Voir également « Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker », *GS*, II, 2, p. 469.

⁶³ Ainsi Benjamin cite Marx : « Il n'y a pas d'histoire de la politique, du droit, de la science (...) de l'art, de la religion. » « Fuchs, collectionneur et historien », p. 56 note 2.

de ne pas perdre contact avec la matière, de ne pas la transformer en histoire. Le sens du matérialisme historique est de remonter dans le passé de la matière et cela grâce à la matière, non pas grâce à une histoire qui présente la matière sous une forme idéale.

Il y a une dernière question sur la valeur d'usage, telle que définie chez Marx et telle qu'interprétée par le collectionneur. Afin d'établir la distinction entre la valeur d'usage et la valeur d'échange, Marx passe à l'exemple de la toile et de l'habit⁶⁴. En tant que valeur d'usage, la toile se distingue de l'habit par les qualités, les caractéristiques physiques ainsi que les processus de production, c'est-à-dire le travail du tisserand et le travail du tailleur. En tant que valeur d'échange, la toile communique avec l'habit par les rapports quantitatifs, indépendamment de toute qualité. L'habit est deux fois plus cher que dix mètres de toile. Donc, vingt mètres de toile est équivalent à un habit ; quarante mètres, à deux habits ; soixante mètres, à trois habits, et ainsi de suite. Marx démontre que l'on ne se retrouve plus devant différentes qualités mais devant des quantités, deux produits qui communiquent uniquement par les chiffres.

Après avoir établi l'indépendance des deux régimes de valeurs, Marx déclare que c'est grâce à la valeur d'usage que les produits de consommation peuvent se confronter au marché. Puisque les produits sont qualitativement différents — et, bien sûr, aux yeux de Marx, la toile se distingue qualitativement de l'habit par les différences qui existent dans la production de l'une et de l'autre, donc, avant tout, par les différences liées au travail —, ces produits peuvent être objets d'échanges. Marx reprend l'exemple de l'habit pour clarifier cet argument : « L'habit ne s'échange pas contre l'habit, une valeur d'usage contre la même valeur

⁶⁴ Marx, *Capital*, p. 48-49.

d'usage⁶⁵ ». La valeur d'usage est au cœur de la valeur d'échange. Ou, plus exactement, la différence qualitative entre les produits rend possible l'établissement de leurs différences quantitatives dans l'échange. Marx ne respecte pas la radicalité de sa distinction entre la valeur d'usage et la valeur d'échange⁶⁶. Si on respecte cette distinction, il faut accepter que le produit ne possède de la valeur sur le marché que par rapport aux quantités d'autres produits disponibles. S'il y a plus de toile que d'habits, la toile va coûter moins cher que les habits. Peu importe la quantité du travail contenue dans les deux produits, c'est le marché qui va déterminer leurs valeurs d'échange.

Le collectionneur est beaucoup plus radical, puisqu'il peut échanger un habit contre un habit. Le bibliomane chez Benjamin s'intéresse aux copies du même livre. De son point de vue, « ce sont moins les livres que les *exemplaires* auxquels un destin s'attache » ; « [dem Sammler] haben nicht sowohl Bücher als *Exemplare* ihre Schicksale »⁶⁷. Le collectionneur exploite l'échange afin de reconnaître la singularité absolue des produits ; il n'existe aucun produit tout à fait identique pour lui. L'économie exploite l'universalité de l'échange d'une tout autre manière. D'abord, le

⁶⁵ Marx, *Capital*, p. 49.

⁶⁶ Comme on l'a démontré plus haut, Marx dit que la valeur d'échange ne contient pas un atome de valeur d'usage. Mais si la valeur d'échange est vidée de valeur d'usage, il doit être possible d'échanger un manteau contre un manteau. Cette contradiction est au cœur de l'économie « classique » de la valeur, telle que définie et critiquée par Jean Baudrillard. La dialectique valeur d'usage/valeur d'échange permet l'accumulation et la production ; elle est remplacée par la relativité totale, où les prix sont déterminés indépendamment de l'usage des produits. Marx semble envisager cette éventualité quand il sépare les deux régimes de valeur ; en même temps, il ne peut pas croire qu'un produit ne possède aucune valeur en soi. Voir Jean Baudrillard, « La Révolution structurale de la valeur », *L'échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard, 1976, p. 17-21.

⁶⁷ « Je déballe ma bibliothèque », 4 ; « Ich packe meine Bibliothek aus », GS, IV, 1, p. 389. À cet égard, on se rappelle de l'anecdote racontée par Hannah Arendt dans son portrait de Benjamin. Ce dernier voulait vendre sa nouvelle édition des œuvres complètes de Franz Kafka pour acheter une édition incomplète, mais plus vieille. Voir Hannah Arendt, *Vies politiques*, Paris : Gallimard, 1974, p. 293.

marché valorise avant tout la singularité des nouveaux produits. Il faut avoir le nouveau manteau pour remplacer l'ancien, car le nouveau est tout à fait différent. L'universalité de l'échange signifie que tout produit est voué à la désuétude sur le marché. Ensuite, le marché comble tout manque : quand un objet rare est en demande, on offre des copies. Le collectionneur travaille dans la direction contraire. D'abord, il cherche les objets rendus désuets par la production de nouveaux produits. Ensuite, il reconnaît la rareté et la singularité des vieux produits usagés qui restent pour lui irremplaçables. Dans l'économie, l'échange est exploité pour la production et l'acquisition d'objets futurs. Le collectionneur exploite l'échange pour acquérir les objets du passé.

En fait, le collectionneur reconnaît l'universalité de l'échange et, bien qu'il l'exploite, il le fait pour prendre position contre le régime des valeurs établies par l'échange. Il mène une bataille impossible contre le marché où les produits se distinguent les uns des autres uniquement par des différences quantitatives, c'est-à-dire que vingt mètres de toile est équivalent à un habit. L'exemple de la toile et de l'habit démontre que l'on peut calculer la valeur d'échange entre tous les produits, sans se soucier de leurs différences qualitatives, car tout produit se laisse réduire aux quantités, et ultimement aux quantités d'argent. Comme je l'ai souligné dans le chapitre sur Balzac et Dickens, le marché établit un lieu abstrait où tous les produits peuvent être en relation les uns avec les autres et, ce qui gêne Marx, indépendamment de leurs qualités et du travail qu'ils contiennent. Le collectionneur oppose la totalité de sa collection à l'absolutisme du marché. Toutes les histoires d'acquisition rapportées dans « Ich packe meine Bibliothek aus » sont également de véritables documents sur la lutte contre les valeurs d'échange établies par les

processus abstraits du marché. Ainsi, Benjamin met l'accent sur l'inégalité parmi ses acquisitions : l'emprunt sans restitution ne coûte rien ; les catalogues offrent la possibilité de trouvailles ; la copie de *La Peau de Chagrin* de Balzac, qu'il s'est procurée à la vente aux enchères, a coûté très cher ; les livres dont il a hérité ne lui ont pas coûté un sou. Puisque le collectionneur a le dernier mot sur ses acquisitions, il se peut que l'objet le plus cher et rare dans sa collection ne lui ait rien coûté.

Une nouvelle théorie du travail

Est-ce que collectionner constitue une forme de travail ? Dans « Ich packe meine Bibliothek aus », Benjamin fait le bilan des tâches du bibliomane dans l'acquisition des livres. Même s'il ne lit pas ce qu'il collectionne, ses recherches sont laborieuses. Le moyen le plus louable d'acquérir des livres est de les écrire ; Wuz, le pauvre maître d'école de Jean Paul Richter, écrit la totalité de sa bibliothèque⁶⁸. Avec le livre emprunté, les efforts du collectionneur ne résident plus dans l'acte d'écrire mais dans celui d'ignorer les demandes de retour de la part du propriétaire. L'achat de livres ouvre tout un champ d'activités pour le collectionneur : dénicher les bouquinistes dans une ville étrangère ; commander les livres à partir des catalogues ; participer aux ventes aux enchères. Le collectionneur doit être capable de savoir, à partir de détails — les dates et les lieux de publication, les formats, les propriétaires antérieurs — si un livre peut trouver une place sur ses étagères. La vraie tâche de tout bibliomane n'est pas de savoir si un livre a de la valeur mais de reconnaître s'il peut faire partie de sa bibliothèque. La plus grande insulte que l'on puisse faire au

⁶⁸ « Ich packe meine Bibliothek aus », *GS*, IV. 1, p. 390 ; « Je déballe ma bibliothèque », p. 5.

collectionneur est de lui dire qu'un objet de sa collection ne lui convient pas⁶⁹.

Le collectionneur peut bien occuper son temps avec sa collection mais, une fois encore, s'agit-il d'un travail ? Selon Marx, un objet pourrait avoir une valeur d'usage sans être médiatisé par le travail, ce qui est le cas pour les choses de la nature (l'air, les terres vierges, les champs, les forêts naturelles)⁷⁰. Une chose pourrait être utile et être un produit du travail humain sans pourtant être marchandise (cf. celui qui satisfait à ses besoins avec les produits de son propre travail)⁷¹. Afin de créer des produits de consommation, il faut, selon Marx, créer non seulement les valeurs d'usage mais aussi les valeurs d'usage pour les autres, « les valeurs d'usage sociales⁷² ». Autrement dit, le produit de consommation doit être objet de l'échange ; il doit avoir une valeur d'échange.

Pour le collectionneur, le monde des objets ressemble à cet état vierge de la nature : il est déjà complet et parfait. On voit cet état de perfection dans le discours sur la bibliomanie, au moment où Benjamin déclare que celui qui recherche les vieux livres est plus proche de l'acte de collectionner que celui qui cherche à acquérir les nouvelles éditions pour bibliophiles⁷³. Le collectionneur veut « die alte Welt erneuern », « rénover le vieux monde »⁷⁴. C'est un monde déjà produit. Quand il

⁶⁹ Pour Benjamin, les « informations doivent consonner pour permettre au collectionneur de décider si d'après l'harmonie, l'intensité de cet accord, tel ou tel livre doit ou non faire partie de sa bibliothèque ». Le collectionneur cherche dans l'objet une harmonie et un accord avec soi-même. « Je déballe ma bibliothèque », p. 7. En allemand, Benjamin utilise les mots « Harmonie » et « Schärfe des Zusammenklangs ». Voir « Ich packe meine Bibliothek aus », *GS*, IV. 1, p. 392.

⁷⁰ Marx, *Capital*, p. 48.

⁷¹ *Capital*, p. 48-49.

⁷² *Capital*, p. 48.

⁷³ « Ich packe meine Bibliothek aus », *GS*, IV. 1, p. 390 ; « Je déballe ma bibliothèque », p. 5.

⁷⁴ « Ich packe meine Bibliothek aus » ; « Je déballe ma bibliothèque ».

sélectionne un objet pour l'inclure parmi ses trésors, il ne le transforme pas matériellement, au contraire, il cherche à le protéger contre la détérioration physique et matérielle. Il est certain que le collectionneur ne transforme pas la matière, mais le passage d'un produit du marché à la collection est médiatisé par lui, par son travail. Devant un étalage de livres, le collectionneur ressemble au cueilleur devant un champ vierge ; le collectionneur sélectionne et le cueilleur ramasse ; tous les deux font un travail, sans pourtant produire de leurs mains les choses collectionnées ou récoltées. La collection de livres, comme la collection de fruits et de plantes sauvages, est médiatisée par le travail.

L'œuvre du collectionneur, c'est sa collection. Cependant, la collection ne fait pas l'objet d'un échange. La confusion autour du statut de l'activité à laquelle s'adonne le collectionneur — travaille-t-il ou non ? — est peut-être le résultat du fait qu'il ne crée pas de produits de consommation⁷⁵. La collection possède une valeur d'usage mais ne possède aucune valeur d'échange. Le collectionneur garde ses trésors chez lui et refuse de les vendre. Cela ne veut pas dire, même selon les définitions de Marx, qu'il ne crée aucune valeur d'usage. D'un côté, un objet ne doit pas être médiatisé par le travail pour avoir une valeur d'usage ; de l'autre, pour travailler, il ne faut pas nécessairement transformer le monde matériellement. Si l'on se posait la question de la valeur d'usage d'une collection, même dans cette sphère indéfinie des « valeurs d'usage sociales » de Marx, l'exemple du musée public suffirait,

⁷⁵ On se rappelle de la critique de Susan Stewart qui considère la collection comme une fausse expression du travail. Bien qu'elle souligne la création de récits dans la collection particulière, elle ne voit pas non plus cette activité comme une forme de travail. Son concept de travail est limité à la transformation matérielle du monde. Chez elle, le récit assume une forme idéale. Susan Stewart, « Objects of Desire. Part II. The Collection, Paradise of Consumption », *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, 1984 ; Durham and London : Duke University Press, 1993, p. 151-169.

car, au musée, la plupart des œuvres proviennent de collections particulières. Et si l'on se posait la question de la valeur d'échange d'une collection — sa valeur sur le marché, par rapport aux autres produits de consommation —, l'exemple de Fuchs serait aussi révélateur, car il devient riche grâce à ses collections. Fuchs démontre que, d'une certaine mesure, Marx a tort de décrire le collectionneur comme un mauvais capitaliste, car on peut bien augmenter son capital en amassant des objets — à condition qu'on les remette en circulation. Fuchs fait un profit quand il monnaie ses caricatures en les publiant, quand il les transforme en valeurs d'échange. Donc, dans les termes de Marx, le collectionneur travaille et crée de la valeur. Le fait qu'il ne vende pas sa collection n'annule en aucun cas la valeur d'usage de celle-ci, ni la valeur d'échange possible.

La dimension critique de la collection, surtout chez Benjamin, relève du fait que le collectionneur refuse de vendre sa collection. Son refus est d'abord un moyen de s'assurer que la valeur de la collection n'est pas déterminée par le marché. Le collectionneur protège ses objets de tout échange, car il veut les protéger de toute détermination quantitative propre aux valeurs d'échange. Mis sur le marché, l'objet collectionné perd les qualités physiques auxquelles le collectionneur attache de la valeur. Comme l'interdiction de se servir des objets, le refus de les mettre sur le marché met fin à l'abstraction du travail, puisque le travail est une des qualités de l'objet. Encore une fois, le rapport tactile joue un rôle dans la lutte contre le régime des valeurs d'échange. Quand le collectionneur prend un objet entre ses mains, il fait revivre le geste du créateur de l'objet. En même temps, il détermine sa valeur pour lui. Grâce au toucher,

Benjamin décide d'acquérir l'exemplaire de *La Peau de chagrin* de Balzac⁷⁶. Le rapport tactile transforme la relation abstraite entre les objets du marché en relation concrète entre l'objet et le collectionneur.

Une comparaison avec l'exposition des objets au musée est instructive pour comprendre la dimension critique de la collection privée et les différences entre la collection privée et la collection publique. Comme le collectionneur, le musée présente les objets indépendamment de l'échange. Mais on se rappelle de l'avertissement à la fin du discours sur la bibliomanie : la collection perd quelque chose lors de son passage de la sphère privée à la sphère publique⁷⁷. Au musée, les objets perdent une certaine spécificité par rapport à la collection, car ils sont souvent séparés et présentés par rapport aux autres objets qui y sont exposés. De plus, comme on l'a souligné dans l'introduction, il est interdit de toucher les objets des musées. Le musée peut hériter des objets d'une collection privée mais jamais de la collection dans son essence, car elle est le résultat d'une mise en scène de la relation tactile, propre à l'espace privé. Avec l'impossibilité de toucher les objets, il n'est pas sûr cependant que le musée mette fin à l'abstraction du travail dans les objets. Plus important, les définitions esthétiques qui influencent le musée ne soulignent pas toujours le travail dans les objets d'art. Comme le démontre l'intervention fuchsienne, les définitions courantes de l'art à l'époque de Fuchs — comme la beauté et le génie — servaient plutôt à bloquer une

⁷⁶ « Ich war zur Vorbesichtigung zu Emil Hirsch gekommen, hatte mir 40 oder 50 Bände durch die Hand gehen lassen, diesen aber mit dem glühenden Wunsch, ihn nie mehr aus ihr geben zu lassen ». « Ich packe meine Bibliothek aus », GS, IV. 1, p. 393.

Dans la traduction française, le toucher est remplacé par le regard. « J'étais allé chez Emil Hirsch pour la présentation de la collection et j'avais regardé quarante volumes, mais celui-là, j'avais le désir le plus vif de ne plus jamais le perdre de vue ». Voir « Je déballe ma bibliothèque », p. 8.

⁷⁷ « Ich packe meine Bibliothek aus », GS, IV. 1, 396 ; « Je déballe ma bibliothèque » 10.

prise en compte des modes de production de l'art et aussi à cacher un rapport de domination entre la classe bourgeoise et la classe ouvrière⁷⁸. C'est pourquoi le matérialisme historique voit dans tout objet de culture un document de la barbarie⁷⁹. Il se peut que le musée mette en lumière l'aspect artisanal des objets, cependant, sans le rapport tactile, il ne s'agit pas là de la reconnaissance du travail que l'on retrouve chez le collectionneur.

Pour Benjamin, la culture considérée indépendamment de la production « comporte un trait fétichiste⁸⁰ ». Contrairement au fétichisme chez Freud, défini par rapport au sujet, le fétichisme chez Marx est une caractéristique de l'objet. Dans son argumentation sur l'aspect fétiche de la marchandise, Marx prend l'exemple de la table « animée »⁸¹. Cette dernière se met à danser, indépendamment de son créateur et séduit le consommateur, qui reste aveugle aux conditions de production de l'objet. À travers le toucher, le collectionneur se protège du fétichisme tel que défini par Marx, car l'objet n'est animé qu'une fois qu'il se trouve entre les mains du collectionneur. Même si le collectionneur considère ses trésors comme des gens, il ne les voit pas indépendamment du travail. C'est plutôt le musée qui nourrit le fétichisme, car il met de l'avant l'autonomie des œuvres d'art. Celles-ci sont animées dans la mesure où

⁷⁸ Fuchs prend conscience du rôle de la technologie de l'art. Selon lui, c'est une erreur d'exclure un phénomène de masse, comme la caricature, de la catégorie d'art, uniquement à cause du mode de sa reproduction et de sa réception. Le message de Fuchs est clair : l'art de masse en un art légitime. En même temps, Fuchs démontre que les concepts de la beauté et du génie ne découlent pas de l'œuvre d'art mais des conditions de production et de réception de l'œuvre, qui, elles, se fondent sur la singularité. Ces concepts sont le résultat d'une relation inégale aux moyens de production, une relation qui est devenue un rapport d'exploitation. Le bourgeois a son tableau d'un nu et l'ouvrier n'a que ses magazines de dessins érotiques.

⁷⁹ « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », p. 45 ; « Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker », *GS*, II, 2, p. 474. Cette phrase est reprise dans les thèses sur l'histoire. Voir « Über den Begriff der Geschichte », *GS*, I, 2, p. 691-704.

⁸⁰ « Eduard Fuchs, collectionneur et historien ».

⁸¹ Marx, *Capital*, p. 76-77.

elles communiquent, indépendamment de tout particulier, l'idée du passé d'un peuple ou d'un pays. La définition de la collection chez Krzysztof Pomian pourrait être une version du fétichisme entre Freud et Marx⁸². Les objets, qui rendent visible un monde invisible, médiatisent la présence d'une absence. D'une certaine manière, l'objet même s'efface et ses qualités physiques deviennent secondaires.

Considérons le geste du collectionneur par rapport à son propre travail. Le collectionneur, en refusant de vendre sa collection, n'est jamais dépossédé de son travail. Il met fin à l'abstraction du travail, non seulement de celui des autres, mais aussi du sien. Avec la collection privée, Benjamin esquisse une nouvelle théorie de la valeur du travail. Collectionner est une forme de travail qui crée de la valeur mais qui ne s'échange pas. Contrairement au tourneur, au maçon et au tisserand, le produit du travail du collectionneur — c'est-à-dire la collection — ne lui échappe jamais. On comprend mieux l'obstination du collectionneur, comme l'aveugle de Zweig, qui déclare que sa collection ne quittera pas la maison avant son cercueil. En gardant sa collection, il garde le fruit de son travail.

Le collectionneur peut-il comprendre le travailleur ? Le collectionneur se souvient du travail dans toutes ses possessions. Étant donné ses tendances asociales, il n'est peut-être pas homme à diriger un parti politique au nom de la classe ouvrière. Cependant, le fait qu'il ne survive pas à la perte de sa collection le rend, non pas un héros de la classe ouvrière, mais une figure de la dépossession du travail. Contrairement à l'ouvrier, le collectionneur ne survit pas à l'aliénation de son travail. Sa

⁸² Voir Krzysztof Pomian, « Entre l'invisible et le visible : la collection », *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe - XVIIIe siècle*, Paris : Éditions Gallimard, 1987, p. 15-59.

mort, esquissée dans les romans du dix-neuvième siècle chez Balzac et chez Dickens, est un signe de l'impossibilité pour tout travailleur d'éviter la dépossession à l'ère de l'industrialisation. Contre la machine, l'ouvrier n'avait aucune chance. L'efficacité de la machine a rendu l'ouvrier superflu de deux manières. Elle a créé un surplus d'ouvriers, ce qui, par la suite, a dévalué la valeur d'échange du travail ; elle a créé un surplus d'objets qui a diminué leur valeur d'échange. Dans ce cas, la productivité des ouvriers a mené à la dévaluation du travail. Plus ils travaillent, plus ils perdent. En fin de compte, le travail est voué à l'échange et à l'oubli. Même ceux qui peuvent se payer le luxe d'accumuler ne peuvent pas éviter la dépossession.

Une propriété asociale

Le dernier point que nous voulons aborder dans le rapport entre le collectionneur et le marxiste tourne autour de la propriété. Selon *L'Idéologie allemande*, encore, le communisme vise à abolir la propriété privée. Le collectionneur fonde sa critique à partir de la propriété qu'il maintient dans la sphère privée et qu'il refuse de partager avec le public. Au lieu d'attendre la révolution, le collectionneur se place dans un monde utopique qui semble avoir des caractéristiques communes avec l'utopie envisagée par le projet communiste. Comme on l'a souligné plus haut, le monde est parfait pour le collectionneur qui ne s'intéresse qu'aux objets existants. Tant qu'il garde sa collection, il n'est pas aliéné par son travail. Mais il faut revoir le travail du collectionneur par rapport à la propriété. Pour Marx et Engels, la division du travail est un reflet de la propriété⁸³. Plus la propriété évolue et augmente, plus le travail se divise

⁸³ Karl Marx et Friedrich Engels, « L'Idéologie allemande », p. 1104.

et se spécialise. Avec une division du travail plus évoluée, chacun est soumis à une sphère exclusive d'activités, à laquelle il ne peut échapper sans mettre sa survie en péril. Mais que fait le collectionneur ?

Trois commentaires sur le travail du collectionneur et la propriété s'imposent. D'abord, le collectionneur reconnaît les différentes formes de travail dans chacun de ses trésors, mais il n'y a aucune division du travail à l'intérieur de la collection. L'égoïsme et le despotisme associés aux collectionneurs découlent du fait qu'ils possèdent entièrement et exclusivement leurs collections. Par exemple, quand il s'agit de sélectionner cinq cents planches parmi 68 000 pour un volume de caricatures européennes, Fuchs se charge lui-même du travail⁸⁴. Puisque la propriété est totale, la collection ne connaît, ni la division, ni la spécialisation du travail. Le collectionneur exploite alors la propriété pour mettre fin, non seulement à l'abstraction et à l'aliénation, mais aussi à la division du travail. Deuxièmement, il reconnaît l'exclusivité des objets mais il ne connaît pas une sphère exclusive d'activités. Le collectionneur collectionne, mais cela consiste en une multiplicité de tâches. Quand Benjamin fait le bilan du travail du bibliomane, il souligne en même temps que « jamais l'acquisition d'un livre ne se borne à être d'argent ou de seule compétence »⁸⁵. Étant donné le hasard et le désordre qui logent au cœur même de la collection, le collectionneur ne peut jamais espérer maîtriser le travail que représente collectionner. Il est un connaisseur d'un type d'objet, mais il ne devient jamais un connaisseur de la collection. Enfin, il ne reconnaît de finalité fonctionnelle, ni dans ses

⁸⁴ « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », p. 50. « Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker », *GS*, II. 2, p. 491.

⁸⁵ « Je déballe ma bibliothèque », p. 7. « Auf keinen Fall ist es beim Bucherwerb mit Geld allein oder allein mit Sachkunde getan ». « Ich packe meine Bibliothek aus », *GS*, IV. 1, p. 392.

objets, ni dans sa collection. Tant qu'il garde sa collection, elle reste inutile pour la société. Et lui aussi. Le collectionneur ne peut jamais devenir un esclave de son travail, puisqu'il n'y a pas de demande pour son travail. C'est pourquoi Benjamin fait l'éloge de l'inutilité sociale du collectionneur. Par rapport à la question de la propriété, le collectionneur réalise les buts du communisme au niveau du particulier⁸⁶.

On peut dire pour conclure que le collectionneur pourrait être un marxiste, et même un bon marxiste, puisqu'il est un mauvais capitaliste. Dans sa description de l'avare, Marx relie l'acte d'accumuler et à l'acte de sauver, l'accumulation au sauvetage⁸⁷. Le collectionneur, en ramassant des objets, les sauve d'une finalité fonctionnelle et de la circulation, les deux formes de l'oubli du travail. Comme le note Christoph Asendorf, la collection est une forme de salut⁸⁸. Cependant, le collectionneur ne sanctifie pas les travailleurs et il n'est pas lui-même un saint de la classe

⁸⁶ Si le point de départ de l'histoire est une figure marginalisée, comme le collectionneur, le flâneur, la prostituée, le Dandy, le bohème ou même le chiffonnier, comment reconcilier cette perspective particulière avec la collectivité ? C'est un problème identifié par Michel Espagne et Michael Werner chez Benjamin, qui fait appel à toutes ces figures quand il écrit des histoires. Pour eux, l'idée de l'image dialectique « exprime la contradiction même du *Passagen-Werk* entre l'attachement de Benjamin à l'expérience de l'objet dans son individualité, et son désir d'élaborer une esthétique marxiste du XIXe siècle ». Michel Espagne et Michael Werner, « Les manuscrits parisiens de Walter Benjamin et le *Passagen-Werk* », in *Walter Benjamin et Paris*, p. 874.

⁸⁷ Marx, *Capital*, p. 155.

⁸⁸ Christoph Asendorf, « The Collector and his Treasure : "An Entirely Furtive Private Relationship" », p. 48-49. Voir également Heiner Weidemann, « Der Sammler als Historiker », p. 97. Comme le note Irving Wohlfarth, Benjamin distingue fortement entre le sauvetage, « Rettung », du matérialiste historique, et l'hommage, « Würdigung », propre à l'historiciste. Rita Bischof et Elisabeth Lenk s'appuient sur la différence entre « Anschaulichkeit », qui décrit la manière dont l'image dialectique de Benjamin rend l'histoire visible et lisible, et « Beschaulichkeit », qui décrit le détachement de l'historiciste. Pour ce dernier, l'histoire est déjà évidente. Mais pour Benjamin, l'histoire n'est jamais prise pour acquis ; l'écriture de l'histoire implique toujours un acte de sauvetage qui prend la forme d'une intervention créatrice et productrice, comme la collection ou l'assemblage ou le montage, tous pratiqués par Benjamin. Voir Irving Wohlfarth, « Et cetera ? De l'historien comme chiffonnier », p. 568-569 ; Rita Bischof et Elisabeth Lenk, « L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les Passages de Benjamin », in *Walter Benjamin et Paris*, p. 188.

ouvrière. Le collectionneur, comme le flâneur, a le statut d'un témoin. Le flâneur urbain erre lentement à travers un paysage qui est pour lui complet et parfait ; il se réjouit de tous les aspects de la ville et sa lenteur contraste avec la vitesse et la circulation intense de la capitale moderne. Le paysage complet et parfait du collectionneur est celui des objets ; il fait son choix parmi des choses usagées et il les fait revivre. Il sauve les objets obsolètes, non pas de la désuétude, mais de l'oubli. Le flâneur évite de se déplacer rapidement ; le collectionneur évite des choses nouvelles. Le flâneur est une mémoire active de tous les détails propres à l'espace public d'une capitale ; le collectionneur est une mémoire active de tous les détails du capital. Tous deux travaillent contre l'oubli qui est né, pour le flâneur, dans la circulation dans la ville, et, pour le collectionneur, dans la circulation de la marchandise. Ils travaillent contre deux mouvements qui marquent l'industrialisation moderne, selon Marx, une ère de la dépossession. Toutefois, le collectionneur et le flâneur restent des témoins et non pas des moteurs de l'histoire. Leur regard est tourné, non pas vers le futur, mais vers les restes et les traces du passé que l'on peut toujours trouver, sur les boulevards ou sur les marchés aux puces.

Bien que Benjamin n'ait jamais confronté le collectionneur aux critiques de Marx sur ceux qui accumulent, il met la collection au centre de ses différends avec les héritiers de la théorie et de la politique marxistes, et cela dans l'étude sur Fuchs. La collection fuchsienne est présentée comme une praxis à la hauteur du matérialisme historique ; elle devient également pour Benjamin un moyen de médiatiser certaines distinctions entre sa vision de l'histoire et celle des marxistes. Dans Fuchs, Benjamin retrouve les erreurs du marxisme de son temps, surtout dans le rapport à la technologie. Comme Fuchs, le critique marxiste commence par

considérer les modes de production, non pas de l'art, mais du capital. En mettant l'accent sur la production, le critique marxiste souligne le rôle du travailleur dans la création de la valeur et du capital. Mais quand il passe de la critique à la politique, il semble rester aveugle au pouvoir destructeur des technologies de production. Le but de la politique marxiste est l'appropriation des modes de production par la classe ouvrière pour que tout le monde puisse avoir le même rapport à la production. Cette égalité doit abolir les rapports d'exploitation. Comme Fuchs, le marxiste veut aussi utiliser les technologies de production pour valoriser les produits de la classe ouvrière. Cependant, en possédant les modes de production, le marxiste ne peut pas se protéger contre l'oubli du travail que contiennent les machines, les usines et toute la matière propre à la production. L'aliénation du travail n'a pas lieu uniquement autour des produits de consommation, mais aussi de la production elle-même.

Quand la politique marxiste passe d'une prise en compte des modes de production à leur acquisition, elle passe en même temps d'une critique propre au matérialisme historique à l'histoire elle-même. Avec ce passage à l'histoire, le marxiste risque de reproduire l'idéalisme et l'abstraction des rapports réels à la production qu'il vise à critiquer et à surmonter. L'erreur du marxisme est de fixer une origine et une fin à l'exploitation de la classe ouvrière. Si l'on considère les commentaires de Marx sur le pouvoir producteur du travail, il faut voir dans tout produit une abstraction du travail. Le tourneur, le maçon et le tisserand commencent eux-mêmes avec les produits du travail et ils ignorent également le travail que contiennent le bois, les briques et la laine quand ils se mettent à faire la table, la maison et le fil. Il en est ainsi pour la technologie. Marx remonte aux origines du capital pour faire sa critique de la conception idéaliste de

l'histoire ; il met l'accent sur les conditions et les relations réelles qui entourent la production. Mais, quand on remonte aux origines du capital, on entre dans le chaos d'une manière qui n'est pas étrangère au collectionneur. Ce dernier est envahi par les souvenirs et les histoires chaque fois qu'il prend un objet entre ses mains, car il sait qu'un objet peut contenir l'histoire du monde. Où le début de la production d'un livre se situe-t-il ? Dans les forêts, chez l'écrivain, à l'imprimerie ? Et la fin ? Chez les libraires, chez les lecteurs, chez les critiques ? En fixant une solution et une fin à l'histoire — l'appropriation des modes de production par la classe ouvrière mettra fin à toute exploitation —, Marx fait également abstraction du travail et idéalise les relations et les conditions de la production. Étant données les différentes formes de travail, l'appropriation des modes de production ne peut représenter qu'une égalité idéale. Si tout le monde a le même rapport à la production, on perd le sens des différences qualitatives du travail d'un produit à un autre.

La critique du rôle de la technologie que Benjamin adresse au marxisme est plus claire que sa remise en question du sujet de l'histoire. Tous les commentaires de Benjamin sur le biologisme positiviste de Fuchs — quand Fuchs voit un déclin éthique ou de l'impuissance masculine dans les œuvres — contiennent une critique du sujet de l'histoire. La politique marxiste passe de la critique à l'histoire à travers une révolution faite au nom de la classe ouvrière. La prise en compte des modes de production va de pair avec une valorisation de l'ouvrier comme étant la personne dans l'histoire qui possède la vérité. La politique marxiste transforme le positivisme propre à la technologie en positivisme biologique, car elle réunit les modes de production et le corps de l'ouvrier. À cet égard, la transformation de Fuchs en caricature est révélatrice. Les

marxistes croient avoir trouvé dans l'ouvrier un sujet historique mais, en fin de compte, il ne s'agit que d'une caricature. Chez Benjamin, personne ne peut posséder la vérité pour tous les temps ; personne ne peut résoudre tous les conflits, ceux du passé comme ceux du futur. Au lieu d'un sujet de l'histoire, Benjamin privilégie les témoins qui se trouvent aux marges de la société : le collectionneur, le chiffonnier, le flâneur, la prostituée, le bohème⁸⁹. En faisant référence à l'*Angelus novus* de Paul Klee dans les thèses sur l'histoire de 1940, Benjamin lance une critique acerbe à toute politique qui vise à identifier un sujet unique comme emblème du temps⁹⁰. Seul un être désincarné peut avoir une vision globale de l'histoire ; l'ange ne voit pas le futur mais seulement tous les déchets laissés dans le sillage du progrès. Les êtres humains n'ont pas accès à cette même perspective, car ils ne voient que le visage de l'ange.

La critique de Benjamin par rapport au marxisme porte sur une conception différente de la dialectique. On se souvient qu'il existe une tension dialectique entre le désordre et l'ordre dans la vie du bibliomane. Puisque Benjamin identifie la dialectique à une tension, il reconnaît son pouvoir destructeur. Étant donné que cette tension reste irrésolue tant que le collectionneur est en vie, la dialectique ne conduit pas à une synthèse. Le collectionneur travaille, non seulement contre le marché, mais aussi contre la destruction que toute synthèse implique : l'oubli, l'idéalisme, l'effacement des différences matérielles. D'une certaine manière, la

⁸⁹ Pour Rita Bischof et Elisabeth Lenk, l'histoire chez Benjamin implique un changement de perspective, du centre à la périphérie. Le dix-neuvième siècle se définit par l'exclusion ; les « déchets » — les gens et les objets marginaux — dévoilent mieux l'inconscient de l'époque. Quand Benjamin fixe son regard sur ce passé, il suit toujours le mot d'ordre d'Hofmannsthal : « Lire ce qui jamais ne fut écrit ! » Rita Bischof et Elisabeth Lenk, « L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les Passages de Benjamin », p. 187, 198.

⁹⁰ Benjamin, « Über den Begriff der Geschichte », *GS*, I, 2, p. 697-698.

dialectique ne peut pas conduire à une synthèse chez Benjamin parce qu'il n'a pas de conceptualisation du futur. La dialectique n'est pas un moteur de l'histoire ; la critique du progrès chez Benjamin exclut la dimension du futur tout comme l'organisation des faits dans un continuum linéaire⁹¹. On ne connaît pas la direction de l'histoire. La dialectique se distingue par la destruction et le chaos ; elle n'est pas un moment de passage vers un lieu quelconque mais elle offre une possibilité de récupération⁹². C'est au collectionneur de sauver les déchets du passé avant que ceux-ci ne disparaissent à jamais. Tant qu'il s'occupe des objets désuets, il reste du côté du matérialisme historique et ne passe pas au matérialisme dialectique, qui, lui, implique une synthèse dans un futur ainsi qu'une organisation des faits dans un récit linéaire et progressif. Avec le collectionneur, Benjamin établit plusieurs distinctions entre sa lecture du marxisme et celle de ses contemporains. Le marxisme de Benjamin ne connaît pas de sujet de l'histoire, il n'a aucune dimension future et il reste un matérialisme historique.

⁹¹ Comme le souligne Stéphane Mosès, la dialectique chez Benjamin est fondée sur l'instant et non pas sur la durée. Benjamin travaille la discontinuité mais chaque fragment du passé — comme l'objet de la collection — fournit une expérience de la plénitude, car il peut donner accès à une époque entière. Dans l'essai sur Fuchs, Benjamin déclare : « [Le matérialiste historique] arrache la période à la continuité historique chosifiée, de même que la vie à la période, et l'œuvre au travail d'une vie. Mais le fruit de cette construction est que dans l'œuvre le travail d'une vie, dans le travail d'une vie la période, et dans la période le cours de l'histoire se trouvent à la fois conservés et dépassés. » Cette déclaration se rapproche de la vision historique que l'on retrouve chez Balzac : un chapeau oublié résume son propriétaire. Le sens de la continuité n'est pas dans le temps mais dans l'expérience de la matière. Voir « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », p. 42 ; « Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker », *GS*, II. 2, p. 469 ; et Stéphane Mosès, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris : Seuil, 1992.

⁹² Chez Benjamin, l'idée d'une illumination profane, qui donne à l'individu une perspective instantanée sur la totalité d'une époque, ressemble à une synthèse mais, encore, elle est fondée sur la discontinuité.

IV.

Benjamin esquisse les dimensions économiques de la collection, sans jamais les rendre explicites. Mais l'aspect matériel des objets est un élément central de son marxisme, même dans les articles des années vingt. Dans son analyse de ses livres pour enfants, il s'attarde aux moyens de production (coloration) et aux modes de réception (l'apprentissage de l'alphabet) des livres⁹³. L'approche, adoptée encore une fois dans l'essai sur Fuchs, y est identifiée comme une pratique du matérialiste historique qui veut se protéger des dangers de l'historicisme⁹⁴. Mais, après avoir élaboré cette pratique à partir de sa collection, Benjamin perd ses biens. Comment faire une critique à la hauteur du matérialisme historique, si l'on n'a plus de matériel ? Marx n'a pas reconnu le geste critique du collectionneur, mais il a eu raison de l'introduire dans l'enfance du capitalisme, comme une figure démodée qui fait partie des valeurs propres à une époque plus ancienne de l'histoire du capital. À l'ère moderne, le collectionneur devient un bon capitaliste et monnaie sa collection, comme Fuchs ; ou bien il reste un mauvais capitaliste et il est simplement dépossédé de ses trésors, comme le collectionneur aveugle de Zweig et comme Benjamin. Les conditions économiques du vingtième siècle excluent la possibilité d'amasser les objets sans profit.

Dans *Le Livre des Passages*, Benjamin semble résoudre ces problèmes, sans pourtant céder la collection à une forme idéale propre à

⁹³ « Aussicht ins Kinderbuch », *GS*, IV. 2, p. 609-615.

⁹⁴ L'analyse des moyens de production est au cœur de la critique marxiste. Selon Benjamin, Fuchs ajoute à cette analyse une prise en compte des modes de réception dans le domaine de la culture. Fuchs ouvre « le plus large horizon, de la portée d'une histoire de la réception. Il regrette que la question du succès ne soit pas prise en compte dans l'histoire de l'art. » C'est ainsi que le matérialiste historique a accès à la « teneur historique » d'un chef-d'œuvre et se protège du trait fétichiste qui l'entoure. « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », p. 43. Voir « Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker », *GS*, II. 2, p. 469.

l'historicisme. Avec une collection de citations, on effectue un retour à la nouvelle de Zweig, qui se termine avec « das alte wahre Wort », « le vrai vieux mot » de Goethe : les collectionneurs sont des gens heureux⁹⁵. Dans la phrase de Zweig, il faut souligner, non pas la vérité de la maxime, mais son caractère désuet. Après tout, les citations sont des mots d'occasion, des mots de seconde main. Avec la collection de citations, Benjamin donne au langage une matérialité semblable à celle du livre et une dimension critique à la hauteur du matérialisme historique. Collectionneur de citations, Benjamin établit un rapport tactile avec le langage, où commence toute critique propre au matérialisme historique. Le transfert du matériel de la collection — du livre à la citation — n'est pas un compromis de la matière mais une reconnaissance du langage comme matière. Cette vision brise l'idéalisme du langage. Benjamin effectue un retour aux commentaires de Marx et Engels que l'on retrouve dans *L'Idéologie allemande* sur la question du langage.

Dès l'origine, l'« esprit » est frappé par la malédiction d'être « entaché » de la matière, qui emprunte ici la forme de couches d'air agitées, de sons, bref la forme du langage. Le langage est aussi vieux que la conscience — il *est* la conscience réelle, pratique, aussi présente pour les autres hommes que pour moi-même, et, comme la conscience, le langage naît du seul besoin, de la nécessité du commerce avec d'autres hommes⁹⁶.

Avec sa reconnaissance de la matérialité du langage, Benjamin découvre un objet « idéal » pour la critique matérialiste, car le langage est une

⁹⁵ Stefan Zweig, « Die unsichtbare Sammlung. Eine Episode aus der deutschen Inflation », *Buchmendel. Erzählungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1990, p. 247 ; Stefan Zweig, « La Collection invisible. Un épisode de l'inflation en Allemagne », trad. par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, *Romans et Nouvelles*, Paris : Le Livre de Poche/La Pochothèque, 1991, p. 571.

⁹⁶ Karl Marx et Friedrich Engels, « L'Idéologie allemande », p. 1061.

propriété commune. Si on remonte dans le passé du langage, on entre dans le chaos, car le langage n'a ni origine, ni futur, ni sujet idéal. Le langage est par principe une production sociale. La reprise du langage, des vieux mots usés, est à la fois une reprise du passé et la reconnaissance d'un travail collectif, au sens le plus large du terme. Le collectionneur de citations n'emploie pas le langage à des fins fonctionnelles ; il le libère de l'utilité, afin de remonter dans son passé. En même temps, il répète le geste du premier créateur, car il copie tous les passages qu'il a sélectionnés dans les livres.

On peut voir dans la collection de citations un retour à la philologie ou un geste à la hauteur du *readymade* dans le champ du langage. Bien que *Le Livre des Passages* soit un grand document de culture, il faut se souvenir de la phrase de Benjamin sur les trésors culturels : « rien n'est jamais un document de culture sans être en même temps un document de la barbarie⁹⁷ ». C'est Marx qui définit clairement la posture critique qu'il faut tenir par rapport à tout produit de consommation, que ce soit un livre ou une tasse de thé :

Considérons maintenant le résidu des produits du travail. Il ne reste plus rien d'eux si ce n'est la même objectivité fantomatique, un simple agglomérat de travail humain indistinct, c'est-à-dire de la force de travail humaine dépensée sans égard à la forme de la dépense. Tous ces objets nous manifestent désormais que dans leur production une force de travail humaine a été dépensée, que du travail humain y est accumulé. En tant que cristaux de cette substance sociale commune, ce sont des valeurs, des valeurs de marchandises⁹⁸.

⁹⁷ « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », p. 45. « Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein ». « Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker », *GS*, II, 2, p. 477.

⁹⁸ Karl Marx, *Capital*, p. 46. La traduction française de ce passage a été modifiée, car elle était incomplète par rapport au texte allemand. Traduction modifiée par Véronique Dassas. Pour la version allemande, voir Karl Marx, « Das Kapital », p. 40.

À propos du *Livre des Passages*, un tenant du matérialisme historique mettrait l'accent sur les conditions de production de l'ouvrage. Il ne s'agirait pas uniquement de souligner les difficultés de la vie de Benjamin, un Juif allemand en exil, dépossédé de sa citoyenneté. À la limite, il faut voir que *Le Livre des Passages* constitue une collection de livres, tous les livres que Benjamin aurait achetés s'il avait eu l'argent et un domicile fixe. Comme on se souvient, dans « Ich packe meine Bibliothek aus », le bibliomane pauvre écrit ses propres livres⁹⁹. S'il veut retrouver le sens de la propriété, il va à la bibliothèque. Citer un livre, c'est en prendre possession, sans pourtant l'acheter. La citation est la seule partie du livre qui appartienne légalement à tout le monde ; elle constitue une propriété commune. La citation est aussi la meilleure forme de signature pour un auteur qui n'arrive plus à publier sous son propre nom. À partir de 1933, Benjamin n'avait plus accès ni à sa bibliothèque, ni à sa signature. Il était obligé d'utiliser les noms chrétiens — Detlef Holz, C. Conrad, K. A. Stempflinger — pour éviter la censure et la destruction de ses écrits par les nazis. *Le Livre des Passages* est donc le travail d'un auteur dépossédé de sa bibliothèque et de sa signature.

Dans une lettre à Scholem, écrite en 1934, un an après son départ définitif d'Allemagne, Benjamin explique la nature de son communisme. Dans cette lettre, on découvre l'un des aspects les plus radicaux du collectionneur marxiste, un aspect qui pousse le collectionneur — d'objets, de livres ou de simples citations — vers une praxis qui se réalise dans l'instant, et non pas dans un futur proche.

⁹⁹ « Ich packe meine Bibliothek aus », GS, IV.1, p. 390 ; « Je déballe ma bibliothèque », p. 5.

Was sollte aber auch dieser [ein anderer Brief von Benjamin] Dir Neues sagen ? ! Daß mein Kommunismus von allen möglichen Formen und Ausdrucksweisen am wenigsten die eines Credo sich zu eigen macht, daß er — um den Preis seiner Orthodoxie — nichts, aber gar nichts ist, als der Ausdruck gewisser Erfahrungen, die ich in meinem Denken und in meiner Existenz gemacht habe. Daß er ein drastischer, nicht unfruchtbarer Ausdruck der Unmöglichkeit des gegenwärtigen Wissenschaftsbetriebes ist, meinem Denken, der gegenwärtigen Wirtschaftsform, meiner Existenz einen Raum zu bieten, daß er für den der Produktionsmittel ganz oder fast beraubten den naheliegende, vernünftigen Versuch darstellt, in seinem Denken wie in seinem Leben *das Recht auf diese* zu proklamieren — daß er dies alles und vieles mehr, in jedem aber nichts anderes als das kleinere Übel ist [...] — habe ich nötig Dir das zu sagen ? (*Briefe*, p. 604-605 ; c'est moi qui souligne les mots en italique)

Mais qu'est-ce que cela [une autre lettre de Benjamin] même pourrait t'apprendre de neuf ? ! Que mon communisme, de toutes les formes et expressions possibles qu'il est susceptible de prendre, est le plus éloigné de celle d'un « credo », qu'au prix même de son orthodoxie, il n'est rien mais vraiment rien que l'expression de certaines expériences faites dans ma pensée et dans ma vie. Qu'il fournisse une expression drastique, non stérile, à l'impossibilité qui frappe l'activité scientifique actuelle d'offrir un espace à ma pensée, à la forme de l'économie actuelle, un espace à mon existence ; que pour celui à qui sont enlevés entièrement ou presque les moyens de production, il constitue la tentative obvie et raisonnable de proclamer *son droit à ceux-ci* dans sa pensée et dans sa vie, — qu'il est tout cela et bien davantage, mais, en chaque cas, pas autrement que comme un moindre mal [...] —, tout cela, est-ce utile de te le dire ?¹⁰⁰

Le communisme de Benjamin commence avec le fait de la dépossession, non seulement des livres mais aussi des moyens de production. Collectionner, c'est avoir accès à une forme de travail qui s'accomplit *en dehors* des moyens de production. Contrairement au marxiste qui doit

¹⁰⁰ Walter Benjamin, *Correspondance*, tome II, p. 113. C'est moi que souligne les mots en italique.

d'abord prendre possession des moyens de production avant de passer à la possession des produits, le collectionneur peut posséder les fruits de son travail bien avant la révolution, car il ne prend que les objets existants, les déchets de l'histoire. C'est la façon dont il revendique son droit aux moyens de production, sans pourtant en prendre possession. Le collectionneur est déjà dans un état utopique, l'état de plaisir propre à un homme dont on attend peu et qui mène une existence marquée par le discrédit.

« Habent sua fata libelli »

Les livres ont leurs destins. Dans son discours sur la bibliomanie, Benjamin affirme que ce proverbe a une signification spéciale pour le collectionneur, qui l'interprète en fonction de sa rencontre avec un livre.

Habent sua fata libelli — das war vielleicht gedacht als ein allgemeiner Satz über *Bücher*. Bücher, also »Die Göttliche Komödie« oder »Die Ethik« des Spinoza oder »Die Entstehung der Arten«, haben ihre Schicksale. Der Sammler aber legt diesen lateinischen Spruch anders aus. Ihm haben nicht sowohl Bücher als *Exemplare* ihre Schicksale. Und in seinem Sinn ist das wichtigste Schicksal jedes Exemplars der Zusammenstoß mit ihm selber, mit seiner eigenen Sammlung. (GS, IV. 1, p. 389)

Cette formule se référait, dans son intention, vraisemblablement aux *livres*. Des livres comme *La Divine Comédie*, *L'éthique* de Spinoza, ou *L'origine des espèces*, ont connu un destin qui leur est propre. Mais le collectionneur interprétera différemment ce proverbe latin, car, de son point de vue, ce sont moins les livres que les *exemplaires* auxquels un destin s'attache ; et, dans son esprit, le comble du destin de chaque exemplaire est sa rencontre avec lui-même, avec sa propre bibliothèque¹⁰¹.

Dans cette affirmation, il ne faut pas entendre que le collectionneur croit contrôler le sort d'un livre une fois qu'il le possède. Ce destin n'appartient ni au collectionneur, ni au livre. Il s'agit des sorts, en grec, les Moires, les sœurs Clotho, Lachésis et Atropos, qui déterminent le destin des humains et, avec eux, le sort des livres. Le collectionneur valorise la possession de vieux livres, car il sait qu'il participe à une temporalité qui dépasse sa propre vie et remonte dans le passé, grâce au livre. Sa vie rejoint la vie de tous ceux qui ont été impliqués dans l'histoire du livre : les créateurs, les libraires, les bouquinistes, les propriétaires antérieurs. Sa rencontre avec un livre est une rencontre avec le destin, ou les sorts qui ont permis de

¹⁰¹ Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque », p. 4.

transmettre le livre à travers le temps, d'une personne à une autre, et, enfin, à lui. Tant que le collectionneur possède un livre, il est possédé par cette temporalité des sorts. Comme Benjamin le dit vers la fin du discours sur la bibliomanie, le collectionneur vit dans ses objets, et non pas l'inverse¹⁰².

Pour comprendre tout ce qu'implique la propriété d'un livre, il faut lire les catalogues créés pour les bibliomanes. Comme exemple, on peut examiner l'histoire de *Insectorum sive minimorum Animalium Theatrum*, écrit, entre autres, par Thomas Moufet. Cette description est empruntée au deuxième volume de *Rara Historico-Naturalia*, un catalogue de vente, dressé par le docteur Wilhelm Junk, pour les amateurs de livres scientifiques¹⁰³.

The history of this book is most interesting. The real author is the Swiss botanist and physician Konrad Gesner (1516-1565), who had collected the raw material but could not finish the book, as the plague caused his death. The manuscript then passed into the hands of the famous Joachim Camerarius (1534-1598), from whom Thomas Penny, "one of the first Englishmen to study insects" bought it. He acquired also Edward Wotton's (1492-1555) entomological manuscripts. [...] Penny intended to unite the manuscripts of Gesner and Wotton and to publish them in one book. But he died (1589) before he could carry out his plan. Thomas Moufet (1553-1604) bought the manuscripts, worked them harmoniously together, added many new observations and 150 new woodcuts (of the 500 which the book possesses). But he died also in the year 1599 or 1604 — and so one of those two dates is the real year of the scientific termination of the "Theatrum." The manuscript was then bequeathed to Sir Th. Mayerne of Auborne, physician to king

¹⁰² « ... der Besitz das allertiefste Verhältnis ist, das man zu Dingen überhaupt haben kann : nicht daß sie in ihm lebendig wären, er selber ist es, der in ihnen wohnt. » Benjamin, *GS*, IV, 1, p. 396. « ... la possession soit le rapport le plus profond qu'on puisse jamais avoir aux choses : non que les choses fussent vivantes en lui ; car c'est lui au contraire qui les habite. » Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque », p. 10.

¹⁰³ Wilhelm Junk. *Rara. Historico-Naturalia*, publié en deux volumes avec un supplément, Berlin, La Hague : Wilhelm Junk, 1900-1913 ; 1926-1936 ; 1939.

Charles I. It remained unpublished 30 years and was ultimately published at the instigation of the Royal Society of London¹⁰⁴.

Cette histoire démontre les enjeux du hasard au cœur de la possession d'un livre. Le mode de réception d'un tel livre n'est pas la lecture, ni l'interprétation, mais le travail de l'écrit et du témoignage. Les histoires de Junk appartiennent à la collection, non pas à la lecture des livres. Elles soulignent l'amour pour les livres, non pas leur utilité. L'amour naît de la singularité. Pour Junk, un livre est « rare », « très rare » ou « extrêmement rare ». N'oublions pas le livre « rarissime » ou « introuvable », deux autres termes de Junk.

Bien qu'il s'agisse de livres scientifiques, les descriptions de Junk font preuve d'une science précaire et inexacte qui repose sur les phénomènes qui ne se répètent pas. La seule manière d'établir l'existence d'un livre rare est par ouï-dire. Le scientifique Pritzel cite *A true & exact History of the island of Barbadoes* de R. Ligon (Londres, 1673), mais il n'en a jamais vu une copie¹⁰⁵. *History of the four-footed Beasts and Serpents* de E. Topsell (Londres, 1658) est très rare — même le British Museum ne le possède pas ; les pages 819 à 888 ne sont jamais parues et Junk ne croit pas qu'il existe une copie complète¹⁰⁶. Le périodique *Études entomologiques* (Helsingfors et Dresde, 1853-1862) est singulier, car le nombre de planches varie d'un exemplaire à un autre. L'exemplaire que Junk vient d'acquérir n'a que cinq planches, le même nombre que l'exemplaire du Musée d'histoire naturelle à Berlin. Cependant, il y a environ vingt ans, Junk posséda un exemplaire ayant six planches, un chiffre qui correspond aux

¹⁰⁴ Junk, *Rara*, tome II, p. 205.

¹⁰⁵ *Rara*, tome I, p. 46.

¹⁰⁶ *Rara*, tome II, p. 205.

observations de l'antiquaire Hagen, bien que Hagen n'ait jamais vu les numéros neuf, dix et onze des *Études entomologiques*¹⁰⁷.

L'histoire du *Livre des Passages* aurait pu trouver une place dans les pages de *Rara* du docteur Junk. Comme le *Theatrum* de Moufet, le *Livre des Passages* de Benjamin fut publié après la mort de l'auteur. Il fallut attendre environ trente ans — cela dépend de la date du décès de Moufet, 1599 ou 1604 — avant de voir la parution du *Theatrum*. Le *Livre des Passages* ne fut publié qu'en 1982, quarante-deux ans après la mort de Benjamin et quatre-vingt-dix ans après sa naissance ; la préparation du livre fut presque aussi longue que la vie de Benjamin. Cependant, il faut prendre en considération son état d'inachèvement ; le *Theatrum* est passé inachevé entre les mains de Konrad Gesner, Joachim Camerarius, Thomas Penny et Edward Wotton, avant d'être terminé par Moufet. Benjamin n'a travaillé sur le livre que pendant treize ans, de 1927 jusqu'à 1940. Les notes et les manuscrits sont passés aux membres de l'Institut für Sozialforschung, plus tard, l'école de Francfort. En possession des notes et des manuscrits après la guerre en 1949, Adorno se dit incapable de présenter les citations sans interprétations, ce que seul Benjamin aurait pu faire (GS, V. 2, p. 1072). Gretel Adorno travaille sur les matériaux mais dans l'organisation alphabétique des citations, les lettres c, e, f, h, n, o, q, s, t, u, v, w, x, y, z restent vides (GS, V. 2, p. 1072). Le livre fut publié sous la direction de Rolf Tiedemann, l'éditeur des œuvres de Benjamin en Allemagne¹⁰⁸. Bien que Tiedemann ait pris le soin de réunir tous les documents touchant au projet, les lettres tout comme les notes, il déclare

¹⁰⁷ Junk, *Rara*, tome II, p. 213.

¹⁰⁸ Pour l'histoire de l'édition des œuvres, voir Rolf Tiedemann, « Epilegomena zur Benjamin-Ausgabe », *Dialektik im Stillstand. Versuch zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1983, p. 155

qu'il n'a pas essayé de reconstruire quelque chose qui jamais ne fut construit (GS, V. 2, p. 1073).

La réunification de tous les matériaux fut un obstacle majeur pour ceux qui ont travaillé sur le projet des « passages » après la mort de Benjamin. Les circonstances de son départ hâtif de Paris en juin 1940 furent telles qu'il ne put emporter ni ses effets personnels, ni ses manuscrits. Le sort de ses manuscrits est un thème qui revient dans toutes les lettres écrites à partir de juin 1940 de Lourdes. Benjamin espère récupérer ses papiers, mais, pour des raisons de sécurité, il ne dévoile jamais dans sa correspondance où il les a cachés. Déjà en 1941, sa sœur, Dora Benjamin, avait envoyé à Adorno à New York des manuscrits qu'elle avait pu récupérer de Paris, bien que l'on ne sache pas comment (GS, V. 2, p. 1072). Pierre Missac, un ami de Benjamin, et elle-même se sont occupés du sort des manuscrits confiés à Georges Bataille en 1940 et conservés à la Bibliothèque nationale. Ces documents furent remis à Missac après la guerre et apportés à New York en février 1947 par un fonctionnaire de l'Ambassade américaine à Paris (GS, V. 2, p. 1067-1068). En 1980, suivant un témoignage de Lisa Fittko (GS, V. 2, p. 1184-1193), la femme qui a aidé Benjamin à traverser les Pyrénées en 1940, Scholem est allé à Port Bou dans l'espoir de trouver des manuscrits mais ses recherches n'ont pas abouti (GS, V. 2, p. 1199-1202)¹⁰⁹. Tous les documents récupérés se trouvent aujourd'hui dans l'Adorno-Archiv à Francfort-sur-le-Main et constituent le point de départ de l'édition allemande du livre.

Benjamin avait raison de se soucier de ses manuscrits laissés à Paris, surtout dans son appartement de la rue Dombasle, où il avait conservé les

¹⁰⁹ L'histoire de cette tentative de récupérer le porte-document est reconstruite par Susan Buck-Morss. Voir « Revolutionary Inheritance », *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge : MIT Press, 1989, p. 331-340.

matériaux pour le projet sur les passages, toutefois des documents, selon Tiedemann, moins importants que ceux qu'il avait confiés à Bataille (GS, V. 2, p. 1071). Peu après la prise de Paris par les Allemands, la Gestapo fit une perquisition chez Benjamin. Les documents saisis à son domicile furent envoyés à Berlin avec ceux appartenant à d'autres exilés allemands, à des maisons d'édition jugées politiquement subversives et à des organisations juives et immigrantes à Paris¹¹⁰. À ce transport s'ajoutèrent 1,3 million de dossiers datant des années trente de la Sureté générale française¹¹¹. Après le bombardement américain de Berlin en novembre 1943, ce qui restait de ces documents fut déménagé par train et mis à l'abri dans le château Althorn à Niederschlesien avec les contenus de plusieurs autres archives allemandes¹¹². En été 1945, lors d'une ronde, un commandant de l'armée rouge découvrit ces grandes archives qui furent ensuite envoyées à Moscou comme butin de guerre¹¹³. Pendant les années cinquantes, certaines parties furent renvoyées en RDA¹¹⁴. En 1957, les documents trouvés dans l'appartement parisien de Benjamin furent livrés à la Deutschen Zentralarchiv Potsdam et, à partir des années soixante, ils furent mis à la disposition des chercheurs des pays de l'Est ; ils semblent être passés par la Brecht-Archiv de Berlin Est, car certains d'entre eux portent le timbre de ces archives¹¹⁵. Cette collection compte les lettres touchant au projet des passages, ainsi qu'une première version écrite à la

¹¹⁰ Götz Aly & Susanne Heim, *Das zentrale Staatsarchiv in Moskau („Sonderarchiv“). Rekonstruktion und Bestandsverzeichnis verschollen geglaubten Schriftguts aus der NS-Zeit*, Düsseldorf : Hans Böckler Stiftung, 1992, p. 8-9.

¹¹¹ Aly & Heim, *Das zentrale Staatsarchiv in Moskau*, p. 9.

¹¹² *Das zentrale Staatsarchiv in Moskau*, p. 5, 7.

¹¹³ *Das zentrale Staatsarchiv*, p. 7.

¹¹⁴ *Das zentrale Staatsarchiv*, p. 12.

¹¹⁵ Rosemarie Heise, « Der Benjamin-Nachlaß in Potsdam », *Alternative* 10, Nr. 56-57, 1967, p. 187.

main de l'essai « Das Paris des Second Empire bei Baudelaire »¹¹⁶. Vers la fin des années soixante, le tout fut envoyé à la Deutschen Akademie der Künste à Berlin-Est. Pour la publication des essais sur Baudelaire en 1974, Tiedemann explique que les manuscrits et les lettres de ces archives n'étaient pas disponibles et ne paraissent pas dans les œuvres complètes (GS, I, 3, p. 1066-1067)¹¹⁷. Après la chute du mur et la réunification, tous les chercheurs eurent accès à ces archives. Enfin, au printemps 1997, ces documents furent donnés à l'Adorno-Archiv, selon les vœux de la famille de Benjamin. Aujourd'hui ils se trouvent donc à Francfort-sur-le-Main, réunis avec les papiers collectionnés par Adorno peu après la guerre.

En 1982, l'année de la publication de l'édition allemande de *Das Passagen-Werk* préparée par Tiedemann, Giorgio Agamben a annoncé la découverte de manuscrits de Benjamin à la Bibliothèque nationale, entre autres, les documents portant sur le projet des passages¹¹⁸. Il s'agit d'une partie des documents confiés à Bataille et que celui-ci n'a jamais donnés à Missac en 1945 ; ces documents ne figuraient donc pas parmi les papiers transmis à Adorno après la guerre. Dans une lettre à Jean Bruno écrite au mois d'août 1945, Bataille fait référence aux manuscrits de Kojève et de Benjamin qu'il avait laissés à la Bibliothèque nationale. Dans une note dans la marge de cette lettre, Bruno a ajouté, « Les papiers de Kojève et de Benjamin sont (en novembre 1964) au Dépôt des Manuscrits »¹¹⁹. Une première recherche à la suite de la découverte de cette lettre n'avait rien donné. Plus tard, les manuscrits ont été découverts dans la section des

¹¹⁶ Cette version fut publiée en 1971 en RDA. Voir Walter Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, hrsg. v. Rosemarie Heise, Leipzig : Aufbau-Verlag, 1971.

¹¹⁷ Voir également Rolf Tiedemann, « Epilegomena zur Benjamin-Ausgabe », p. 155.

¹¹⁸ Voir Giorgio Agamben, « Un importante ritrovamento di manoscritti di Walter Benjamin », *Aut, Aut* 189-190, 1982, p. 4-6.

¹¹⁹ Agamben, « Un importante ritrovamento », p. 4.

dons publics à la bibliothèque, qui, elle, ne fut jamais objet d'un catalogue. Étant donné qu'il s'agissait d'un don de la veuve de Georges Bataille, il fallait lui demander la permission d'examiner les manuscrits¹²⁰. En 1981, Agamben l'a obtenue et a catalogué le contenu de cinq enveloppes¹²¹. Ces documents sont aujourd'hui à la Bibliothèque nationale.

Cette découverte a rendu la version allemande des passages parisiens obsolète, deux mois seulement après sa parution. Tiedemann maintient que ces documents portent principalement sur le projet inachevé sur Baudelaire. Agamben a intitulé son catalogue des documents à la Bibliothèque nationale « Fiches et notes pour le 'Passagen-Werk' (1982-40) » et Tiedemann a ajouté « Et pour 'Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus' »¹²². La distinction, faite par Tiedemann, entre essais sur Baudelaire et projet des passages reste un sujet de conflit parmi les chercheurs. *Charles Baudelaire* paraît dans le premier volume et *Das Passagen-Werk*, dans le cinquième volume des œuvres complètes. Benjamin voyait son projet sur Baudelaire comme un modèle en miniature du livre des passages. Certains chercheurs soutiennent que les matériaux accumulés pour *Das Passagen-Werk* ont été utilisés par le projet sur Baudelaire ; selon eux, la découverte des documents à Paris exige une nouvelle organisation de *Das Passagen-Werk*¹²³. Toutefois, les papiers de la Bibliothèque nationale démontrent que Benjamin n'avait consulté qu'un tiers des six cent titres prévus pour

¹²⁰ « Un importante ritrovamento », p. 5-6.

¹²¹ Pour la description des enveloppes, voir « Un importante ritrovamento ».

¹²² Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, p. 438.

¹²³ C'est l'opinion de Michel Espagne et Michaël Werner qui postulent six thèses à partir des manuscrits parisiens. Voir Michel Espagne et Michaël Werner, « Les manuscrits parisiens de Walter Benjamin et le Passagen-Werk », in *Walter Benjamin et Paris*, p. 863. Ces arguments sont également cités dans *GS*, VII, 2, p. 870-872. Pour une autre version de ce débat, voir Rolf Tiedemann, « Epilegomena zur Benjamin-Ausgabe », p. 155, 190-191.

les matériaux. Les citations dans l'édition allemande ne représentent qu'une sélection limitée. Bien que les chercheurs aient des idées différentes et conflictuelles sur la forme finale que doit prendre *Das Passagen-Werk*, ils partagent tous une opinion : le livre des passages reste une œuvre incomplète.

La collection de livres pour enfants de Benjamin s'est déplacée avec sa femme, Dora Benjamin, et son fils, Stefan. Les livres sont passés donc de Berlin à San Remo, où Dora Benjamin a tenu une pension pendant les années trente. En 1939, elle s'est installée avec son fils à Londres. Après sa mort, en 1964, Stefan Benjamin hérita de la collection de livres pour enfants. Bouquiniste, il n'avait jamais eu le temps de faire un catalogue de sa collection et il ne trouva personne à Londres sachant lire l'allemand pour dresser un catalogue¹²⁴. En 1972, après la mort de Stefan Benjamin, la collection est passée à sa veuve Janet Benjamin. Les pourparlers débutés en 1982 avec l'Allemagne ont mené à la vente de la collection à l'Institut für Jugendbuchforschung, une section dédiée aux recherches sur le livre d'enfants, à la bibliothèque de l'université Johann-Wolfgang-Goethe à Francfort-sur-le-Main¹²⁵. Janet Benjamin aurait pu vendre la collection aux États-Unis, mais elle a suivi les vœux de son mari, qui voulait que la collection retourne en Allemagne. En décembre 1985, les livres furent envoyés à l'institut et un catalogue fut dressé en 1987¹²⁶. La collection de livres pour enfants est donc complète et terminée.

Le 17 février 1990, l'existence d'archives à Moscou fut annoncée au public dans les pages du *Isvestia*. E. Maximova fut le premier journaliste

¹²⁴ Sa lettre à l'institut est reproduite dans *Die Kinderbuchsammlung Walter Benjamins*, p. 31.

¹²⁵ *Die Kinderbuchsammlung Walter Benjamins*, p. 17.

¹²⁶ Le catalogue complet est inclus à la fin de *Die Kinderbuchsammlung Walter Benjamins*.

russe à avoir accès à ces archives secrètes existant déjà depuis quarante ans et, dans son reportage, il fait référence aux archives allemandes saisies au château Althorn en 1945 par l'armée rouge¹²⁷. Ayant auparavant cru que ces archives avaient disparu pour toujours, les chercheurs allemands ont commencé des démarches pour avoir accès à la « Sonderarchiv » au mois de juin 1990. Un an plus tard, après bien des échanges diplomatiques entre Bonn et Moscou, un chercheur allemand, Susanne Heim, a pu faire des recherches préliminaires au centre des archives. De janvier à mai 1992, Heim et Götz Aly ont dressé un catalogue des archives spéciales. Bien que la plupart des documents de Benjamin aient été envoyés en RDA en 1957, il restait à Moscou une boîte de ses possessions saisies en 1940 dans son appartement parisien par la Gestapo. Il s'agit de la boîte 595 qui contient quarante documents, dont les numéros de divers périodiques — *Les cahiers du sud* (1935, 1937), *Orient et Occident* (1936), *Die Fackel* (1933-1936), *Revue de synthèse* (1936) — ainsi que les livres *Blut und Ehre* (1934) de Alfred Rosenberg et *Hakenkreuz über Europa ?* (1939) de Max Seydewitz¹²⁸. À part les livres pour enfants, ce sont les seuls livres de la bibliothèque de Benjamin que l'on ait pu localiser.

Benjamin a malheureusement quitté Paris trop tôt, il est donc difficile de suivre les dernières traces des effets qu'il devait y abandonner. Ceci n'est pas le cas pour les possessions des Juifs français. Peu après la prise de Paris, les Allemands ont commencé un vaste projet de spoliation

¹²⁷ Aly & Heim, *Das zentrale Staatsarchiv in Moskau*, p. 7.

¹²⁸ *Les cahiers du sud*, Marseille ; 1935, 1935 ; *Orient et Occident. Revue mensuelle publiée par la Bibliothèque Sino-Internationale à Genève*, Genève ; 1936 ; *Die Fackel*, Vienne ; 1933-1936 ; *Revue de synthèse* Paris ; 1936 ; Alfred Rosenberg, *Blut und Ehre*, München : Eher Verlag, 1934 ; Max Seydewitz, *Hakenkreuz über Europa ?* Paris : L. Vannier, 1939. Je tiens à remercier Gary Smith du Einstein Forum à Potsdam de m'avoir renseignée. Au printemps 1997, il est passé à Moscou et a fait l'inspection des archives.

des biens juifs en France¹²⁹. En 1943, les SS ont ouvert le camp d'Austerlitz, quai de Tolbiac, une extension du camp de concentration de Drancy au nord-est de Paris¹³⁰. Les Juifs français étaient rassemblés à Drancy avant d'être déportés vers les camps de concentration en Pologne. À Tolbiac, ont été rassemblés tous leurs biens. De novembre 1943 à août 1944, le contenu de 38 000 résidences juives parisiennes fut livré par les compagnies de déménagement françaises au dépôt de Tolbiac. Les biens étaient triés par les prisonniers juifs et rangés dans les diverses sections du dépôt : porcelaine, argenterie, linge, jouets pour enfants, horloges, meubles, vêtements, objets d'art. Au sous-sol du dépôt se trouvait une grande bibliothèque ; les collections de Norbert Marx, de Marc Bloch et du fils d'Émile Durkheim sont toutes passées par les étagères de Tolbiac avant d'être emballées pour le transport en Allemagne. Il y avait même une section Enfer. Ce dépôt servait également de magasin pour les officiers de la SS ; plusieurs sont venus à Paris pour choisir parmi les objets du butin.

Le quai de Tolbiac est aujourd'hui le site de la nouvelle Bibliothèque nationale, la Bibliothèque François Mitterand, inaugurée en décembre 1996 et portant le nom du président qui prolongea la période d'interdiction d'accès aux documents de la période de Vichy jusqu'à 2012. Selon les estimations des centres de documentation juifs à Paris, il existe aux Archives nationales de France plus de 5 500 caisses qui documentent la spoliation des biens juifs pendant la guerre, ainsi que la participation des autorités françaises au pillage¹³¹. Peut-être ces caisses contiennent-elles

¹²⁹ Voir Hector Feliciano, *Le Musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les Nazis*, Paris : Éditions Austral, 1995.

¹³⁰ Pour la description de ces camps, je me fie à l'article de Alexander Smoltczyk, « Die Türme des Schweigens », *Die Zeitmagazin* 24, Nr. 5, Januar 1997, p. 10-19.

¹³¹ Thankmar von Münchhausen, « Das verschwundene Museum », *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 23/5, 28. Januar 1997, p. 8.

des informations sur le sort des livres de la collection de Benjamin. Où est son exemplaire de *La Peau de chagrin* (1838) de Balzac, acheté en 1915 à la vente aux enchères chez Emil Hirsch? Où sont tous les livres des névrosés : *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* de Paul Schreber ; *Ecce-homo-Ulk* d'Emil Szittyas ; les poèmes de Hermann von Gilm ? Et les livres préférés des domestiques, comme *Lady Lucie Guilford, die Fürstin der Rache, genannt: die Hyäne von Paris*, de O. G. Derwicz ? Et toutes les œuvres de Fuchs, prêtées à Benjamin par l'Institut für Sozialforschung pour la rédaction de son étude sur le collectionneur ? 469 kilogrammes de livres furent envoyés de Berlin à Svendborg en 1934 et, selon Benjamin, « plusieurs centaines de livres », de Svendborg à Paris en 1938. Ces livres ont disparus. Si la collection de la Bibliothèque nationale inclut non seulement les manuscrits de Benjamin, mais aussi ses livres — ce qui n'est pas impossible, vu la quantité de possessions étatiques qui provient des Juifs — alors les livres de Benjamin ont suivi le sort des livres des Juifs français. C'est le sort des dépossédés : il ne reste aucune trace de leurs possessions et aucune trace de leurs corps.

Pour ce qui est du *Livre des Passages*, le travail d'un collectionneur et d'une collection dont les traces matérielles ont disparu, il faut assumer la position d'un héritier, l'héritier d'un livre très rare, même extrêmement rare. Le mode de réception de ce livre n'est pas la lecture, ni l'interprétation, mais le travail de l'écriture et du témoignage. Il faut agir, non pas en tant que lecteur, mais comme collectionneur. Après tout, *Le Livre des passages* est aussi une collection, une collection incomplète. L'éparpillement des documents fait que le livre restera prisonnier du témoignage ; il n'est pas possible de l'étudier sans entrer dans les récits des autres, du oui-dire et de la philologie. Quand quelqu'un prend un

exemplaire du *Livre des passages* entre ses mains, sa vie rejoint la vie de tous ceux qui ont été impliqués dans le projet : les créateurs Benjamin, Gretel Adorno, Theodor W. Adorno, Rolf Tiedemann ; ceux qui ont gardé ou transmis des documents — Dora Benjamin, Georges Bataille, Pierre Missac, des agents de la Gestapo, un fonctionnaire de l’Ambassade américaine ; et ceux qui les ont découverts — un lieutenant de l’armée rouge, un chercheur allemand, un chercheur italien. Le projet initial tourne autour de Paris au dix-neuvième siècle mais le livre contient l’histoire du vingtième. Même s’il existe des milliers d’exemplaires du livre, il faut faire de son exemplaire une chose singulière, rarissime, en ajoutant ses notes, ses illustrations et ses propres citations. Autrement dit, il faut libérer *Le Livre des Passages* de la forme du livre, de la finalité imposée par le livre et de l’oubli de la barbarie qui entoure tout grand document culturel. C’est une façon de mettre fin à l’abstraction du travail de Benjamin et de recevoir *Le Livre des Passages*, non pas comme un livre, mais comme un travail, transmis d’un collectionneur à un autre. *Le Livre des Passages* cache l’œuvre des passages. Et cette œuvre reste inachevée.

CONCLUSION

Postscript sur la méthode

Un dernier récit sur la naissance de l'historicisme s'impose. Il trace le passage des objets d'une collection particulière à une collection publique, dans ce cas-ci, du cabinet royal prussien, la « *Kunstammer* » dans le palais royal à Berlin, au premier musée public dans cette ville, le « *Altes Museum* » de Karl Friedrich Schinkel. Dans l'introduction, nous avons discuté de l'impact de ce passage : le public supplante le roi et devient le spectateur idéal de la collection ; l'objet devient capable de porter une histoire collective, indépendamment du corps du monarque (cf. le transfert des armes utilisées dans les guerres contre Napoléon, du cabinet royal à l'arsenal pour une exposition publique). On se rappelle que, lors du passage du cabinet au musée, certains objets furent exclus de la catégorie de l'art, notamment ceux soumis au culte du roi et de la religion. Les calices, les sabres et les meubles — les objets utiles et utilisés — ne trouveront une place dans une collection publique que vers la fin du dix-neuvième siècle, après l'ouverture d'un musée consacré aux métiers artisanaux, c'est-à-dire les arts décoratifs. Bien que ces objets connaissent éventuellement un destin public, je m'attarde à leur exclusion initiale du musée.

Au nouveau musée berlinois, le public retrouve les galeries consacrées à la peinture, à la sculpture et aux antiquités. En créant ces sections distinctes, le musée effectue ce que l'on peut appeler « une purification de la matière », où commence la lecture de l'histoire. En

regroupant les tableaux par écoles et en organisant celles-ci successivement, les planificateurs du musée croient avoir construit l'histoire de la peinture. Quand on étudie leurs débats, qui tournent autour des différences entre le montage synchronique et le montage diachronique¹, on dirait qu'ils rêvent au cinéma : une succession d'images capables de capturer toutes les transformations en peinture et d'organiser celles-ci dans un seul récit linéaire pour le spectateur. L'histoire de l'art devient visible et lisible une fois que l'on place un tableau à la suite d'un autre. On pense au dernier passage de la *Phénoménologie*, quand Hegel décrit l'Esprit errant dans une galerie². Observateur de l'histoire, le spectateur devient lui-même historique³.

Les objets du cabinet royal qui sont exclus du musée sont non seulement « utiles » mais aussi trop hétérogènes pour permettre la lecture de l'histoire, au moins à partir de la matière. Prenons par exemple le « Nautiluspokal », la coupe nautile, un verre à pied fait d'une conque et incrusté de bijoux, le tout couronné par une croix d'or⁴. Un autre exemple est la scène allégorique en cire rouge de Frédéric I et la Prusse⁵, ou encore, l'ivoire qui représente la chute des anges dans l'Exode, réduite à l'échelle

¹ Voir Wilhelm von Humboldt, « Bemerkungen zu Hrn. Dr. Waagen's Aufsatz über die Principien der Gemälde-Aufstellung », reproduit dans Christoph Martin Vogtherr, « Zwischen Norm und Kunstgeschichte. Wilhelm von Humboldts Denkschrift von 1829 zur Hängung in der Berliner Gemäldegalerie », *Jahrbuch der Berliner Museen* N. F. 34, 1992, p. 62-65.

² G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede, Band 9, Hamburg : Felix Meiner Verlag, 1980, p. 433.

³ La structure des divisions architecturales à l'intérieur du bâtiment pose énormément de problèmes, car elle force le spectateur à retrouver sur ses pas sans suivre la chronologie de l'histoire de la peinture. Quand l'expérience de l'histoire est interrompue, l'histoire devient fragmentaire. Voir Wilhelm von Humboldt, « Bemerkungen zu Hrn. Dr. Waagen's Aufsatz », p. 62.

⁴ « Nautiluspokal », *Die Brandenburgisch-Preußische Kunstkammer. Eine Auswahl aus den alten Beständen*, Berlin : Staatliche Museen zu Berlin, 1981, p. iii.

⁵ « Allegorie auf Friedrich I. und Preußen (1701) », *Die Brandenburgisch-Preußische Kunstkammer*, p. 32.

de quarante centimètres⁶. Ces objets participent au culte royal et religieux et, de plus, ils sont faits de divers matériaux naturels. Ils reflètent et renforcent les valeurs de l'absolutisme propres au monarque et à la religion, car ils démontrent que tout matériau, surtout la chose issue de la nature, peut exprimer l'histoire du roi et de la Bible. D'une certaine manière, il ne peut pas en être autrement. Si un seul individu — le monarque — est capable de représenter une harmonie entre la volonté divine, les forces de la nature et un territoire, il faut bien qu'un morceau d'ivoire puisse représenter une scène entière de la Bible. Cependant, ces objets « absolus » se voient exclus des nouveaux récits historiques construits au musée, car ils ne se laissent pas organiser selon la matière et le temps. La conque, la cire et l'ivoire racontent toutes l'histoire royale et religieuse mais elles s'avèrent incapables de raconter l'histoire de l'art.

D'une part, le musée public élève les objets en les mettant au centre d'une communauté qui, selon l'esthétique kantienne, est universelle, car tous les individus peuvent poser des jugements de goût. D'autre part, le musée diminue la capacité de la matière de raconter et de représenter l'histoire, car seuls les objets matériellement purs peuvent être les médiateurs de l'histoire de l'art. De plus, le musée arrache l'art à l'histoire naturelle, c'est-à-dire au temps cyclique, car il exclut presque tous les matériaux naturels, à part le marbre pour la sculpture. Contrairement au musée, le cabinet royal — cabinet de merveilles — vise à inclure tous les objets imaginables du monde⁷. Le régime monarchique va de pair avec un

⁶ « Exodus », *Die Brandenburgisch-Preußische Kunstkammer*, p. 47.

⁷ Aujourd'hui, on retrouve l'esprit de la « Kunstkammer » dans la collection carnavalesque de curiosités, par exemple celle de « Ripley's Believe It or Not!® », qui inclut, entre autres, le navire de Christophe Colomb, fabriqué en os de poulet, une horloge en pinces à linge et un modèle de la Maison blanche fait de 6 057 pièces de dix sous. Derek R. Copperthwaite, *A Guide to the Ripley's Believe It or Not!® Collection of Oddities and Curiosities*, Niagara Falls : Ripley International Limited, 1978.

absolutisme de la matière, et non la purification de celle-ci. Il n'est pas surprenant qu'après l'ouverture du musée en 1830, le cabinet royal prussien ait été transformé en centre de tri pour les autres institutions publiques berlinoises⁸. Vers 1840, le directeur du cabinet commence à refuser systématiquement des dons de la communauté, entre autres, une vaste collection de scènes allégoriques faites entièrement en liège⁹.

Dans les écrits de Benjamin, on retrouve une conceptualisation de l'objet qui se rapproche de l'absolutisme du cabinet et s'éloigne de l'historicisme pratiqué au musée. Sa pensée est marquée par une tentative de restaurer le pouvoir absolu de la matière de raconter l'histoire. Il ne faut pas entendre que Benjamin est partisan du système monarchique ou de l'église, bien qu'il semble parfois rechercher une totalité propre aux discours religieux, surtout au niveau du langage. De plus, l'alliance entre le monarque et la religion en Europe est chrétienne, non pas juive. Il faut plutôt comprendre le projet de Benjamin par rapport à l'historicisme des institutions étatiques, comme le musée. Au musée, les objets sont libérés de la double tyrannie du roi et de la religion mais ils deviennent prisonniers de l'histoire. Certains objets sont entièrement exclus ; ceux qui sont inclus sont privés de leur autonomie en tant qu'objets. Ainsi, le tableau parle de l'histoire de l'art, une fois qu'il est regroupé avec les autres tableaux.

Benjamin croit profondément que tout objet est capable — tout seul — de contenir l'histoire d'une époque. Il lutte contre la purification de la matière, effectuée par l'historicisme, et cherche à arracher l'objet à la série,

⁸ Voir Dr. Gustav Mahr, *Eingangs Journal 1830-1879*, un inventaire qui trace tous les dons au cabinet, de l'ouverture du musée jusqu'à la fermeture du cabinet. Ce livre n'est pas publié et fait partie des documents de Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.

⁹ Dr. Gustav Mahr, *Eingangs Journal 1830-1879*, p. 157.

à faire « exploser le continuum de l'histoire¹⁰ ». Comme au cabinet, l'histoire chez Benjamin est fondée sur la discontinuité ; étant donné l'absolutisme de la matière, chaque objet donne accès à la totalité, indépendamment d'une série d'objets semblables. Dans son livre sur le drame baroque allemand, avec le concept de monade, emprunté à Leibniz, Benjamin identifie la tâche posée par le monde réel : « il s'agirait en ce sens de pénétrer si profondément dans tout le réel qu'une interprétation objective du monde s'y découvrirait¹¹ ». Chaque fil dans la trame de l'histoire est significatif. Dans l'étude sur Fuchs, il déclare, « des fils peuvent avoir été perdus pendant des siècles et se trouver raccrochés, brusquement, discrètement par le cours de l'histoire¹² ». Comme le note Stéphane Mosès, tous ces points infinitésimaux ne sont pas totalisables, car ils restent radicalement hétérogènes, comme le « Nautiluspokal » du cabinet prussien.

Chez Benjamin, l'absolutisme de la matière, qui comprend le langage, pose plusieurs problèmes d'ordre méthodologique dans ses analyses littéraires, surtout dans l'essai « Le Paris du second Empire chez Baudelaire »¹³, achevé en 1938. Pour faire exploser le continuum de l'histoire, il faut arracher l'œuvre à l'histoire littéraire, y compris aux problématiques et aux méthodes dictées par les études littéraires. Si tout

¹⁰ Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, *Macula* 3/4, 1978, p. 43.

¹¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris : Flammarion, 1985, p. 46. Ces références sont tirées de Stéphane Mosès qui élabore sur les liens entre la discontinuité et la critique de l'histoire de l'art chez Benjamin. Dans le projet sur les passages parisiens, Benjamin décrit « une conception monadologique » chez Baudelaire par laquelle le poète s'oppose à l'idée du progrès dans l'histoire de l'art. Voir Stéphane Mosès, « Le modèle esthétique », *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris : Éditions du Seuil, 1992, p. 124-125.

¹² Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », p. 46.

¹³ Walter Benjamin, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Éditions Payot, 1979.

objet donne accès à la totalité d'une époque, il est possible, même nécessaire, de faire appel aux objets « extra »-littéraires pour éviter l'historicisme. Ainsi, dans la section sur le bohème, Benjamin analyse le poème le « Vin des chiffonniers » de Baudelaire par rapport à l'impôt sur le vin et le « vin des barrières », un vin sans taxes¹⁴. Au lieu d'analyser « vin » comme une expression purement littéraire, Benjamin relie des objets hétérogènes et des phénomènes sociaux autour du mot. Il libère ainsi le mot « vin » du genre « pur » de la poésie. Mais cette approche qui ressemble à une philologie universelle est fortement critiquée par Theodor W. Adorno¹⁵. Dans une évaluation de l'essai, Adorno écrit, « Votre travail se situe au carrefour de la magie et du positivisme¹⁶ ». Il accuse Benjamin de « matérialisme immédiat », d'une « exposition étonnée de la facticité »¹⁷.

La vision benjaminienne de l'objet pose des problèmes également pour le chercheur qui espère travailler sur ses écrits. Chaque œuvre de Benjamin donne accès à la totalité de sa pensée mais il s'avère impossible de les réunir toutes dans un seul discours. Comme les fils de la trame, les fragments ne sont pas totalisables. La collection chez Benjamin touche à tous les domaines de son existence ; elle remet en question la division entre son identité publique et sa vie privée. La bibliothèque de Benjamin est un compagnon, un lieu d'étude, un objet de recherche, une expression d'une culture intellectuelle européenne, une praxis marxiste, un

¹⁴ Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 32-33.

¹⁵ Plusieurs chercheurs ont commenté sur cet échange sur la méthodologie entre Benjamin et Adorno. Une des meilleures discussions reste celle de Giorgio Agamben. Voir *Enfance et histoire. La destruction de l'expérience et la naissance de l'histoire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris : Payot, 1989.

¹⁶ Walter Benjamin, *Correspondance*, édité par Gerschom Scholem et Theodor W. Adorno, trad. de l'allemand par Guy Petitdemange, tome II, Paris : Aubier Montaigne, 1979, p. 271.

¹⁷ Benjamin, *Correspondance*, p. 270-271.

document de la barbarie, un moyen d'avoir accès à l'histoire et une manière de la vivre. Cependant, il est difficile de témoigner de l'ampleur de cette collection sans tomber dans le chaos. Selon Benjamin, il faut se limiter à une seule œuvre et rester fidèle au fragment¹⁸. Mais, ce faisant, on risque de produire une étude partielle par rapport à l'œuvre de Benjamin. Que serait l'étude sur la collection chez Benjamin, sans une discussion du *Livre des Passages* ? sans une considération du discours sur la bibliomanie ? Une telle œuvre serait complète aux yeux de Benjamin mais elle resterait incomplète en tant que savoir.

Dans cette étude, la seule manière de rester fidèle à l'ampleur de la collection était d'isoler les thématiques et d'organiser celles-ci successivement : l'histoire de la bibliothèque de Benjamin, la représentation de la collection dans ses écrits, le collectionneur et le marxiste, les modes de production et les modes de réception du *Livre des Passages*. Tout en notant les dangers de l'historicisme, mon analyse de Benjamin fait preuve d'un historicisme presque caricatural ; elle reste fidèle à la purification de la matière que l'on retrouve non seulement au musée mais aussi à l'université, qui divise les objets par disciplines. Dans les disciplines, il s'avère impossible de témoigner de l'ampleur d'une œuvre sans recours à la méthodologie. Toute étude sur Benjamin est toujours vouée à l'échec : ou bien, elle est fondée sur un fragment et reste donc incomplète, ou bien elle est complètement chaotique. C'est l'héritage de Benjamin : son œuvre, composée de fragments absolus mais discontinus, rend problématique la lecture et l'écriture de l'histoire. Même Stéphane Mosès, qui élabore sur les caractéristiques de l'historicisme, ne

¹⁸ On se rappelle le mot d'ordre énoncé dans l'étude sur Fuchs : « dans l'œuvre le travail d'une vie, dans le travail d'une vie la période, et dans la période le cours de l'histoire ». Voir Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », p. 42.

peut éviter de parler d'une période esthétique et d'une période politique chez Benjamin¹⁹.

Le problème que rencontrent ceux qui travaillent sur Benjamin n'est pas seulement la lecture et l'écriture de l'histoire. L'œuvre de Benjamin nous confronte à l'ancienne scission entre l'œuvre créative et l'œuvre critique, entre la poésie et le savoir²⁰. La poésie ne présuppose aucun objet, tandis que le savoir vise toujours un objet spécifique. Chaque discipline universitaire est fondée sur un objet et dépend de lui. L'étude littéraire qui n'inclut pas d'œuvre littéraire ou qui s'éloigne radicalement de la méthodologie, de la critique et de l'histoire littéraires, ne peut que difficilement porter le sceau de « l'étude littéraire ». À l'université, il est vrai que nous vivons une époque « libérale » par rapport à l'objet d'étude traditionnel, où les objets semblent enfin être libérés de l'historicisme. Cette interdisciplinarité se manifeste au niveau de l'objet mais rarement au niveau de la méthodologie. L'anthropologue lit les textes littéraires et le critique littéraire s'intéresse aux carnets d'ethnologues mais chacun reste fidèle à sa méthode et à la production du savoir. Proclamer que tout est texte — anthropologique ou littéraire —, c'est élargir un champ d'études, sans remettre en question le rapport qu'entretient le savant à l'objet, sans se demander pourquoi il s'agit du savoir et non de la poésie.

La collection dans les écrits de Benjamin force tout savant à repenser l'objet — que celui-ci soit anthropologique ou littéraire — au niveau de la méthodologie. L'œuvre de la collection chez Benjamin

¹⁹ Stéphane Mosès, *L'ange de l'histoire*, p. 98-99.

²⁰ Comme le soutient Giorgio Agamben, cette scission dans le langage témoigne de « l'impossibilité où se trouve la culture occidentale à posséder pleinement l'objet de la connaissance ». Voir Agamben, « Avant-propos », *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris : Bibliothèque Rivages, 1994, p. 10-11.

semble fournir un modèle de connaissance qui réunit la poésie et le savoir, l'œuvre créatrice et l'œuvre critique, ou comme le dit Adorno, « la magie » et « le positivisme ». La collection particulière présuppose un objet spécifique mais, contrairement à la collection publique, elle ne dicte aucune relation à l'objet ; elle ne connaît pas de méthodologie. Le plaisir se mélange avec le savoir, les récits d'une vie particulière sont réunis avec l'histoire d'une collectivité. Cette harmonie a lieu grâce à l'objet, non pas à travers une instance de médiation abstraite ou idéale, comme celle établie par l'État. D'une certaine manière, dans la collection particulière, l'objet ne passe jamais à une identité finale : objet d'étude, objet de plaisir, objet d'échange. Tout en reconnaissant la spécificité absolue de l'objet, le collectionneur refuse de se distancier par rapport à celui-ci, d'assumer la position d'un sujet. Le collectionneur est le seul propriétaire qui se laisse être possédé par ses trésors. Bien que la collection particulière ait été détruite par les déterminants économiques, elle pose ce défi à tout savant : créer un savoir sur le mode du plaisir, une forme de connaissance qui ne repose pas sur la différence entre le sujet et l'objet.

BIBLIOGRAPHIE

Abraham, Pierre, *Créatures chez Balzac*, Paris : Gallimard, 1931.

Adorno, Theodor W., *Noten zur Literatur*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Band XI, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974.

_____, *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris : Flammarion, 1984.

Agamben, Giorgio, « Un importante ritrovamento di manoscritti de Walter Benjamin », *Aut, Aut* 189-190, 1982, pp. 4-6.

_____, *Enfance et histoire. La destruction de l'expérience et la naissance de l'histoire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris : Payot, 1989.

_____, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris : Éditions Payot et Bibliothèque Rivages, 1994.

Akademie der Künste und Hochschule der Künste (Hrsg.), *„Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“ 1696-1996 Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste*, Berlin : Henschel Verlag ; Akademie der Künste ; Hochschule der Künste, 1996.

Alexander, Edward P., *Museum Masters. Their Museums and Their Influence*, London : AltaMira Press, 1995.

Altszyler, Hélène, *La Génèse et le plan des caractères dans l'œuvre de Balzac*, Paris : Librairie Félix Alcan, 1928.

Aly, Götz, und Susanne Heim, *Das zentrale Staatsarchiv in Moskau („Sonderarchiv“). Rekonstruktion und Bestandsverzeichnis verschollen geglaubten Schriftguts aus der NS-Zeit*, Düsseldorf : Hans Böckler Stiftung, 1992.

[Anon.], *Kern-Historie aller freien Künste und schönen Wissenschaften, vom Anfang der Welt, bis auf unsere Zeiten*, Leipzig : Wolfgang Deer, 1748.

Apel, Helmut (Hrsg.), *Goethe als Sammler. Kunst aus dem Haus am Frauenplan in Weimar*, Zürich : Strauhof Zürich, 1989.

Arendt, Hannah, *Vies politiques*, Paris : Gallimard, 1974.

Asendorf, Christoph, *Batterien der Lebenskraft : zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Giessen : Anabas-Verlag, 1984.

_____, *Batteries of Life. On the History of Things and their Perception in Modernity*, trans. from the German by Don Reneau, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1993.

Assoun, Paul-Laurent, *Le fétichisme*, Paris : Presses Universitaires de la France, 1994.

Auerbach, Eric, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris : Gallimard, 1968.

de Balzac, Honoré, « Études des mœurs. Scènes de la vie parisienne. Les parents pauvres : 2. Le Cousin Pons », in *Œuvres complètes de Balzac*, édition nouvelle établie par la Société des Études Balzaciennes, tome 11, Paris : Club de l'Honnête homme, 1956.

Bann, Stephen, *Under the Sign. John Bargrave as Collector, Traveler, and Witness*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1994.

Barbéris, Pierre, *Mythes Balzaciens*, Paris : Librairie Armand Colin, 1972.

Bardon, M. Dandré, *Histoire universelle, traitée relativement aux arts de peindre et de sculpter, ou tableaux de l'histoire, enrichis de connoissances analogues à ces talens*, Paris : chez Merlin, Libraire, 1769.

Barker, Stephen (ed), *Excavations and Their Objects. Freud's Collection of Antiquities*, Albany : State University of New York, 1996.

Barthes, Roland, « Du mythe à l'écriture », in La Bruyère, *Les caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris : 10/18 Union Générale d'Éditions, 1980.

Baudrillard, Jean, *Le système des objets. La consommation des signes*, Paris : Éditions Gallimard, 1968.

_____, *L'échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard, 1976.

Begero, L., *Thesaurus Brandenburgicus selectus*, Cölln : Typogr. Elect. Brand. 1696, 1698, 1701.

Benjamin, Walter, *Briefe*, hrsg. v. Theodor W. Adorno und Gerschom Scholem, Band I-II, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1966.

_____, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, hrsg. v. Rosemarie Heise, Leipzig : Aufbau-Verlag, 1971.

_____, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann et Hermann Schwepenhäuser, Band I-VII, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1972-1985.

_____, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, *Macula* 3/4, 1978, pp. 38-59.

_____, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Éditions Payot, 1979.

_____, *Correspondance*, éd. par Gerschom Scholem et Theodor W. Adorno, trad. de l'allemand par Guy Petitdemange, Paris : Aubier-Montaigne, 1979.

_____, « Je déballe ma bibliothèque. Discours sur la bibliomanie », trad. de l'allemand par Marc B. de Launay, *Esprit* n° 61, janvier 1982, pp. 2-10.

_____, *Origine du drame baroque allemand*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, Paris : Flammarion, 1985.

_____, *Sens unique*, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Maurice Nadeau, 1988.

_____, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des Passages*, édité par Rolf Tiedemann, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Les Éditions du Cerf, 1989.

_____, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », *Écrits français*, Paris : Gallimard, 1991, pp. 205-229.

_____, *Städtebilder*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1992.

de Biasi, Pierre-Marc, « La collection Pons comme figure du problématique », in *Balzac et Les parents pauvres*, études réunies et présentées par Françoise van Rossum-Guyon et Michiel van Brederode, Paris : Société d'Éditions d'Enseignement supérieur, 1981, pp. 61-73.

Börsch-Supan, Helmut, *Die Katalogue der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850*, Berlin : Bruno Hessling Verlag, 1971.

Boubil, Alain, *L'étrange docteur Barnes. Portrait d'un collectionneur américain*, Paris : Éditions Albin Michel, 1993.

Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven : Yale University Press, 1976.

_____, « The Text of the City », *Oppositions* 8, 1977, pp. 5-17.

Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge : MIT Press, 1989.

Chatwin, Bruce, *Utz*, London : J. Cape, 1988.

Clifford, James, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge : Harvard University Press, 1988.

Copperthwaite, Derek R., *A Guide to the Ripley's Believe It or Not! ® Collection of Oddities and Curiosities*, Niagara Falls : Ripley International Limited, 1978.

Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, Cambridge : MIT Press, 1993.

Crow, Thomas, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven : Yale University Press, 1985.

van Delft, Louis, *La Bruyère, moraliste. Quatre études sur les 'Caractères'*, Genève : Librairie Droz, 1971.

_____, (éd.), *Le Tricentenaire des 'Caractères'*, Paris : Biblio 17, 1989.

Dickens, Charles, *Master Humphrey's Clock*, in *The Works of Charles Dickens*, The National Edition, volume 33, London : Chapman and Hall Ltd, 1908.

_____, *The Old Curiosity Shop*, in *The Works of Charles Dickens*, The National Edition, volumes 8 & 9, London : Chapman and Hall Ltd., 1908.

_____, *Le Magasin d'antiquités*, trad. de l'anglais par Marcelle Sibon, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

Duncan, Carol, « Art Museums and the Ritual of Citizenship », in *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, edited by Ivan Karp and Steven D. Lavine, Washington : Smithsonian Institution Press, 1990, pp. 88-103.

_____, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London : Routledge, 1995.

von Einem, Herbert, und Hans Joachim Schrimpf, « Anmerkungen. Der Sammler und die Seinigen », in Goethe, *Werke*, hrsg. v. Erich Trunz, Hamburger Ausgabe, Band 12 Kunst und Literatur, München : Verlag C. H. Beck, 1981, pp. 603-604.

Elsner, John, & Roger Cardinal (eds), *The Cultures of Collecting*, Cambridge : Harvard University Press, 1994.

Fabianski, Marcin, « Iconography of the Architecture of Ideal Musaea in the Fifteenth to Eighteenth Centuries », *Journal of the History of Collections*, vol. 2 no. 2, 1990, pp. 95-134.

Feliciano, Hector, *Le Musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les Nazis*, Paris : Éditions Austral, 1995.

Findlen, Paula, « The Museum : Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy », *Journal of the History of Collections*, vol. 1, no. 1, 1989, pp. 59-78.

_____, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley : University of California Press, 1994.

Foucault, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.

Freud, Sigmund, « Obs. X Folie de doute, crainte de papiers. Obsessions et phobies. Leur mécanisme psychique et leur étiologie », in *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer et alii, Band I, London : Imago Publishing Co. Ltd., 1952), pp. 350-351.

Frey, Adolf, *Die Kunstform des Lessingschen Laokoon, mit Beiträgen zu einem Laokoonkommentar*, Stuttgart : J. G. Cotta, 1905.

Furetière, Antoine, *Le Dictionnaire universel*, La Haye & Rotterdam : Arnout & Renier Leers, 1690 ; Paris : SNL - Le Robert, 1978.

Gelber, Mark H. (Hrsg.), *Stefan Zweig heute*, New York : Peter Lang, 1987.

Genette, Gérard, *Figures I*, Paris : Éditions du Seuil, 1966.

Gerber, Margarethe, « Walter Benjamin, collectionneur », in *Walter Benjamin. Le passant, la trace*, publié sous la direction d'Emmanuèle Payan, Paris : BPI/Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, pp. 34-35.

von Goethe, Johann Wolfgang, « Der Sammler und die Seinigen », *Propyläen. Eine periodische Schrift*, hrsg. v. Goethe, Zweyten Bandes, Zweytes Stück, Tübingen, in der J.G. Cotta'schen Buchhandlung : 1799, pp. 26-122.

_____, *Romans*, traductions de Pierre du Colombier et Blaise Briod, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.

_____, *Werke*, hrsg. v. Erich Trunz, Hamburger Ausgabe, Band 12 Kunst und Literatur, München : Verlag C. H. Beck, 1981.

_____, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Victor Lange, Hans J. Becker et alii, Münchner Ausgabe, Band 6.2 Weimarer Klassik 1798-1806, München : Carl Hanser Verlag, 1988.

Gould, Cecil, *Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, London : Faber and Faber, 1965.

Grange, Juliette, *Balzac. L'argent, la prose, les anges*, Paris : La Différence, 1990.

Gray, Floyd, *La Bruyère, amateur de caractères*, Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1986.

Guggenheim, Michel, « L'Homme sous le regard d'autrui ou le monde de La Bruyère », *PMLA*, vol. 81, no. 7, December 1966, pp. 535-539.

Guiffrey, Jean, « Destruction des plus belles tentures du mobilier de la couronne en 1797 », in *Extrait des Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, tome XIV, Paris : Imprimerie Daupeley-Gouverneur, 1887.

Haskell, Francis, « Winckelmann et son influence sur les historiens », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, publié sous la direction d'Édouard Pommier, Paris : La Documentation française, 1991, pp. 83-100.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede, Band 9, Hamburg : Felix Meiner Verlag, 1980.

Heidegger, Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris : Gallimard, 1962, pp. 13-98.

Heise, Rosemarie, « Der Benjamin-Nachlaß in Potsdam », *Alternative* 10, Nr. 56-57, 1967, pp. 187-196.

Herding, Klaus, « Das Galerieerlebnis — eine verlorene Dimension der Kunstgeschichte ? », in *Kunst und Kunsttheorie 1400 - 1900*, hrsg. v. Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke, Wiesbaden : Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 1991, pp. 257-285.

Hessel, Franz, *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin : Das Arsenal, 1984.

_____, *Ein Garten voll Weltgeschichte. Berliner und Pariser Skizzen*, München : Dt. Taschenbuchverlag, 1994.

Higonnet, Anne, « Where There's a Will . . . », *Art in America* 77, no. 5, May 1989, pp. 65-69.

Hirt, Aloys, « Laokoon », *Die Horen*, eine Monatschrift hrsg. v. Friedrich Schiller, Dritter Jahrgang, Zehntes Stück, Tübingen : J. G. Cottaischen Buchhandlung, 1797, pp. 1-26.

[Hirt, Aloys], « Versuch über ~~die~~ Kunstschöne », *Die Horen*, eine Monatschrift hrsg. v. Friedrich Schiller, Elfter Band, Siebentes Stück, Tübingen : J. G. Cottaischen Buchhandlung, 1797, pp. 1-37.

Hobsbawm, Eric, *The Age of Extremes. A Short History of the Twentieth Century*, New York : Penguin, 1995.

Hoffer, Peter T., « Stefan Zweig, Freud and the Literary Transference », *Literature and Psychology*, vol. 40, nos. 1 & 2, 1994, pp. 10-23

Hollington, Michael, *Dickens and the Grotesque*, London : Croom Helm, 1984.

von Holst, Niels, *Creators, Collectors and Connoisseurs. The Anatomy of Taste from Antiquity to the Present Day*, London : Thames and Hudson, 1967.

Hooper-Greenhill, Eilean, *Museum and Gallery Education*, Leicester : Leicester University Press, 1991.

_____, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London : Routledge, 1992.

Howard, Seymour, « Albani, Winckelmann and Cavaceppi. The transition from amateur to professional antiquarianism », *Journal of the History of Collections*, vol. 4, no. 2, 1992, pp. 27-38.

Huguet, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris : Librairie ancienne Honoré Champion, 1928.

von Humboldt, Wilhelm, « Bemerkungun zu Hrn. Dr. Waagen's Aufsatz über die Principien der Gemälde-Aufstellung », in Christoph Martin Vogtherr, « Zwischen Norm und Kunstgeschichte. Wilhelm von Humboldts Denkschrift von 1829 zur Hängung in der Berliner Gemäldegalerie », *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 34, 1992, pp. 62-65.

Impey, Oliver & Arthur MacGregor (eds), *The Origin of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford : Clarendon Press, 1985.

_____, *Journal of the History of Collections*, vol. 1, nos. 1 & 2, 1989 — vol. 8, nos. 1 & 2, 1996.

Institut für Jugendbuchforschung (Hrsg.), *Die Kinderbuchsammlung Walter Benjamins*, Frankfurt am Main : Institut für Jugendbuchforschung, 1987.

Jauss, Hans Robert, « Geschichte der Kunst und Historie », *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1970, pp. 208-251.

Junk, Wilhelm. *Rara. Historico-Naturalia*, publié en deux volumes avec un supplément, Berlin, La Hague : Wilhelm Junk, 1900-1913 ; 1926-1936 ; 1939.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, in *Werke*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Band X, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974.

Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand par A. Philonenko, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1979.

Kantorowicz, Ernst, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton : Princeton University Press, 1957.

Ketelson, Thomas, *Künstlerviten. Inventare. Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorische Praxis*, Ammersbek: Verlag an der Lottbeck/Peter Jensen, 1990.

Kirsch, Doris, *La Bruyère ou le style cruel*, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1977.

Klessmann, Rüdiger, *Gemäldegalerie Berlin*, Essen: Magnus Verlag, 1971.

Kliche, Dieter, « Wahrnehmungsschock. Minervatempel und "ammazzamento der Schweine." Wahrnehmung des Schönen und Beobachtung des Häßlichen in Goethes "Italienischer Reise" », in *Cachaça. Fragmente zur Geschichte von Poesie und Imagination*, hrsg. v. Bernhard Dotzler und Helmar Schramm, Berlin: Akademie Verlag, 1996, pp. 326-329.

Koch, Georg Friedrich, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin: de Gruyter, 1967.

Koppisch, Michael S., *The Dissolution of Character. Changing Perspectives in La Bruyère's 'Caractères'*, Lexington: French Forum, 1981.

von Krafft-Ebing, R., *Psychopathia sexualis*, 1899; Paris: Payot, 1963.

de La Bruyère, Jean, *Les caractères de Théophraste traduits du grec avec Les caractères, ou les Mœurs de ce siècle*, Paris: Garnier Frères, 1962.

von Ledebur, Leopold, *Geschichte der Königlichen Kunstskammer in Berlin*, Berlin: Druck und Verlag von E. S. Mittler, 1831.

Linsen, Ehrhart, *Subjekt-Objektbeziehungen bei Balzac, Flaubert und Nathalie Sarraute unter besonderer Berücksichtigung der Sprachproblematik*, Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1981.

Lorant, André, *Les Parents pauvres, étude, histoire et critique*, Genève: Droz, 1967.

Luckhurst, Kenneth, *The Story of Exhibitions*, London: The Studio Publications, 1951.

Lübbe, Hermann, « Wilhelm von Humboldt und die Berliner Museumsgründung 1830 », *Die Aufdringlichkeit der Geschichte. Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus*, Graz: Verlag Styria, 1989, pp. 187-206.

Lukacs, Georg, *Balzac et le réalisme français*, trad. de l'allemand par Paul Laveau, Paris : Maspero, 1967.

Marceau, Félicien, *Les personnages de la Comédie Humaine*, Paris : Gallimard, 1977.

Marin, Louis, *Le portrait du roi*, Paris : Éditions de Minuit, 1981.

Marlow, James E., *Charles Dickens. The Uses of Time*, London : Associated University Presses, 1994.

Marx, Karl, *Le Capital. Critique de l'économie politique*, trad. de l'allemand par Joseph Roy, révisée par l'auteur, 1872-1875 ; Moscou : Éditions du progrès, 1982.

_____, « Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band. Hamburg 1890 », in Karl Marx & Friedrich Engels, *Gesamtausgabe (MEGA)*, hrsg. von der internationalen Marx-Engels Stiftung, Band 10, Berlin : Dietz Verlag, 1991.

_____ et Friedrich Engels, « L'Idéologie allemande (Conception matérialiste et critique du monde) 1845-1846 », in Karl Marx, *Œuvres*, trad. de l'allemand par Maximilien Rubel, tome 3, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

Mazaheri, Homayoun, *La Satire démystificatrice de La Bruyère. Essais sur 'Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle'*, New York : Peter Lang, 1995.

McClinton, Katharine M., *The Complete Book of Small Antiques Collecting*, New York : Coward-McCamm, 1976.

McLaughlin, Kevin, *Writing in Parts. Imitation and Exchange in Nineteenth-Century Literature*, Stanford : Stanford University Press, 1995.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York : McGraw-Hill Book Company, 1964.

Meier, Stefanie, *Animation and Mechanization in the Novels of Charles Dickens*, Bern : Francke Verlag, 1982.

Missac, Pierre, *Passage de Walter Benjamin*, Paris : Éditions du Seuil, 1987.

Monier, P., *Histoire des arts qui ont un rapport au dessein, divisée en trois livres où il est traité de son origine, de son Progrès, de la Chute, & de son Rétablissement. Ouvrage utile au public pour savoir ce qui s'est fait de plus considérable en tous les âges, dans la Peinture, la Sculpture,*

l'Architecture & la Gravure ; & pour distinguer les bonnes manières des mauvaises, Paris : Chez Pierre Giffart, Libraire & Graveur du Roi, 1698.

de Montaigne, Michel, *Essais*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953.

Mosès, Stéphane, « Walter Benjamin. Les trois modèles de l'histoire », *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris : Seuil, 1992, pp. 95-181.

de Mourgues, Odette, *Two French Moralists. La Rochefoucauld and La Bruyère*, Cambridge : Cambridge University Press, 1978.

von Münchhausen, Thankmar, « Das verschwundene Museum », *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 23/5, 28. Januar 1997, p. 8.

Muensterburger, Werner, *Collecting. An Unruly Passion. Psychological Perspectives*, Princeton : Princeton University Press, 1994.

Newlin, George, *Everyone in Dickens. Plots, People & Publishing Particulars in the Complete Works*, volumes 1-3, London : Greenwood Press, 1995.

Oppel, Margarete, « Goethe als Sammler. Kunst-Ideal und Sammlungstätigkeit », in *Goethe und die Kunst*, hrsg. v. Sabine Schulze, Stuttgart : Verlag Gert Hatje, 1994, pp. 61-101.

Ozouf, Mona, *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris : Gallimard, 1976.

Pascal, Blaise, *Œuvres*, publiées sous la direction de L. Brunschvicg, Paris : G.E.F., 1925.

Pausch, Oskar, *Geheimnis der Schöpfung : die Autographensammlung Stefan Zweigs im Österreichischen Theater Museum*, Wien : Böhlau, 1995.

Pearce, Susan M., *Museum Studies in Material Culture*, Leicester : Leicester University Press, 1989.

_____, *Objects of Knowledge*, London : Athlone Press, 1990.

_____, « Collecting Reconsidered », in *Museum Languages : Objects and Texts*, edited by Gaynor Kavanagh, Leicester : Leicester University Press, 1991, pp. 137-153.

_____, *Museum Economics and the Community*, London : Althone Press, 1991.

_____, *Museums, Objects and Collections : A Cultural Study*, Leicester : Leicester University Press, 1992.

_____, *Museums and the Appropriation of Culture*, London : Athlone Press, 1994.

_____ (ed), *Art in Museums*, London : Athlone Press, 1995.

Pevsner, Nikolaus, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge : University of Cambridge Press, 1940.

Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe - XVIIIe siècle*, 1978 ; Paris : Éditions Gallimard, 1987.

Pommier, Édouard, « La notion de grâce chez Winckelmann », in *Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, publié sous la direction d'Édouard Pommier, Paris : La Documentation française, 1991, pp. 39-82.

Poulot, Dominique, « La Naissance du Musée », in *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, publié sous la direction de Philippe Bordes et Régis Michel, Paris : Éditions Adam Biro, 1988, pp. 202-231.

_____, « Revolutionary 'Vandalism' and the Birth of the Museum : The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror », in *Art and Museums*, edited by Susan Pearce, London : Athlone Press, 1995, pp. 192-214.

Prendergast, Christopher, *Balzac. Fiction and Melodrama*, London : Edward Arnold, 1978.

Puttnies, Hans, und Gary Smith (Hrsg.), *Benjaminiana. Eine biografische Recherche*, Giessen : Anabas Verlag, 1991.

Q., A. [Quatremère de Quincy], *Lettres sur le préjudice qu'occasionneroient aux Arts et à la Science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Écoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées &c.*, Paris : Imprimerie de Crapelet, 1796.

Reichl, Otto, « Zur Geschichte der ehemaligen Berliner Kunstammer », *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlung* 15, 1930, pp. 223-249.

Renonciat, Annie, *La vie et l'œuvre de J. J. Grandville*, Paris : ACR/Vilo, 1985.

Ricardo, David, *On the Principles of Political Economy and Taxation in The Works and Correspondance of David Ricardo*, edited by Piero Sraffa, volume 1, London, 1817 ; Cambridge : Cambridge University Press, 1951.

Richter, Karl, « Einführung », in Goethe, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Victor Lange, Hans J. Becker et alii, Münchner Ausgabe, Band 6.2 Weimarer Klassik 1798-1806, München : Carl Hanser Verlag, 1988, pp. 929-941.

Rigby, Douglas & Elizabeth, *Lock, Stock and Barrel. The Story of Collecting*, Philadelphia : J. B. Lippincott Co., 1944.

Ritter, Joachim (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.

Rivers, Christopher, *Face Value. Physiognomical Thought and the Legible Body in Marivaux, Lavater, Balzac, Gautier, and Zola*, Madison : University of Wisconsin Press, 1994.

Robinson, Walter, « Barnes Poised to Enter the Modern Era? », *Art in America* 78, no. 11, November 1990, p. 45

_____, « Barnes to Sell Art? », *Art in America* 79, no. 5, May 1991, p. 39.

Rosenberg, Alred, *Blut und Ehre*, München : Eher Verlag, 1934.

Rosenkranz, Karl, *Ästhetik des Häßlichen*, 1853 ; Leipzig : Reklam, 1990.

Sandby, William, *History of the Royal Academy. From its Foundation in 1786 ot the Present Time*, 1862 ; London : Longman, 1970.

Saunier, Charles, *Les Conquêtes artistiques de la Révolutoin et de l'Empire. Reprises et abandons des alliés en 1815. Leurs conséquences sur les musées d'Europe*, Paris : H. Laurens, 1902.

von Schadow, Wilhelm, *Verzeichnis der Gemälde, welche durch die vaterländischen Truppen wieder erobert wurden*, Berlin : C. Voss, 1815.

Scheicher, Elisabeth, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Wien : Molden Edition, 1980.

Schlaffer, Hannelore, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980.

[Schlegel, August Wilhelm, und Friedrich Schlegel], « Die Gemählde. Ein Gespräch von W. » in *Athenaeum*, Zweiten Bandes, Erstes Stück, Berlin : Heinrich Früllich, 1799 ; Dortmund : Harenberg, 1989, pp. 39-151.

Schlicke, Paul, « Dickens and his Critics », in *Charles Dickens, The Old Curiosity Shop*, London : J.M. Dent, 1995, pp. 610-624.

Schnapper, Antoine, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris : Flammarion, 1994.

Seidel, Paul, « Zur Vorgeschichte der Berliner Museen ; der erste Plan von 1797 », *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlung*, Beiheft zum 49. Band, I. Teil, 1928, pp. 55-64.

Seydewitz, Max, *Hakenkreuz über Europa ?*, Paris : L. Vannier, 1939.

Sickler, F. K. L., *Geschichte der Wegname und Abführung vorzüglicher Kunstwerke aus den eroberten Ländern in die Länder der Sieger*, Gotha : Carl Wilhelm Ettinger, 1803.

Simmel, Georg, « Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch », *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Band 7. I Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1995, pp. 101-108.

Smith, Adam, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, 1776 ; Oxford : Oxford University Press, 1993.

Smoltczyk, Alexander, « Die Türme des Schweigens », *Die Zeitmagazin* 24, Nr. 5, Januar 1997, pp. 10-19.

Spies, Werner, *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln : Verlag M. DuMont Schauberg, 1974.

Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), *Die Brandenburgisch-Preussische Kunstkammer. Eine Auswahl aus den alten Beständen*, Berlin : Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1981.

Stafford, Barbara Maria, "Beauty of the Invisible : Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility," *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43. Band, 1980, pp. 65-78.

Stegmann, André, « Les Caractères » de La Bruyère, *bible de l'honnête homme*, Paris : Librairie Larousse, 1972.

Stewart, Susan, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1984 ; Durham and London : Duke University Press, 1993.

Stock, Friedrich, « Zur Vorgeschichte der Berliner Museen ; Urkunden von 1786 bis 1807 », *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlung*, Beiheft zum 49. Band, II. Teil, 1928, pp. 65-174.

Stone, William W., *Balzac, James and the Realistic Novel*, Princeton : Princeton University Press, 1983.

Strelka, Joseph P., « Psychoanalytische Ideen in Stefan Zweigs Novellen », *Literatur und Kritik*, Heft 169-170, 1982, pp. 42-52.

Tiedemann, Rolf, *Dialektik im Stillstand. Versuch zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1983.

Unsel, Siegfried (Hrsg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1972.

Villeneuve, Johanne, « La réalité du menacé dans la fiction de la menace », *Surfaces*, vol. IV, 204, 1994, pp. 1-24.

Völkel, L., *Über die Wegführung der Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom*, Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1798.

Vogtherr, Christoph Martin, « Kunstgenuß versus Kunstwissenschaft. Berliner Museumskonzeptionen bis 1830 », in *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, hrsg. v. Alexis Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson und Nikolaus Bernau, Dresden & Basel : Verlag der Kunst : 1995), pp. 11-24.

Wackenroder, Heinrich, *Werke und Briefe*, Heidelberg : Magnus Verlag, 1967.

Warnke, Martin, *Hofkünstler : zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln : DuMont, 1985.

Wattenmaker, Richard J., Anne Distel et alii, *Great French Paintings from The Barnes Foundation*, New York : Alfred A. Knopf, 1993.

Weidemann, Heiner, *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, München : Wilhelm Fink Verlag, 1992.

Weisberg, Gabriel P., De Courcey E. McIntosh & Alison McQueen, *Collecting in the Gilded Age. Art Patronage in Pittsburgh, 1890-1910*, Hanover : University Press of New England, 1997.

Werkbund-Archiv/Museumspädagogischer Dienst Berlin (Hrsg), *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin, Theoretiker der Moderne*, Berlin : Anabas Verlag, 1990, pp. 84-90.

Wescher, Paul, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin : Gebrüder Mann Verlag, 1976.

Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764 ; Weimar : H. Bühlaus Nachfolger, 1964.

_____, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755 ; Stuttgart : Philipp Reclam, 1969.

Wismann, Heinz (éd), *Walter Benjamin et Paris*, colloque international 27-29 juin 1983, Paris : Éditions du Cerf, 1986.

Wolff Purcell, Rosamond & Stephen Jay Gould, *Finders, Keepers. Eight Collectors*, New York : W. W. Norton, 1992.

von Wolzogen, Alfred (Hrsg.), *Aus Schinkels Nachlaß*, Berlin : Verlag der Königlichen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei, 1863.

Zweig, Stefan, *Freud. La guérison par l'esprit*, trad. de l'allemand par A. Hella et J. Pary, Paris : Stock Plus, 1932, 1978.

_____, « Die unsichtbare Sammlung. Eine Episode aus der deutschen Inflation », *Buchmendel. Erzählungen*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1990, pp. 230-247.

_____, *Über Sigmund Freud*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1991.

_____, « La Collection invisible. Un épisode de l'inflation en Allemagne », trad. révisée par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent, in *Romans et Nouvelles*, traductions d'Alzir Hella, Olivier Bournac et Manfred Schenker, édition établie par Brigitte Vergne-Cain, Paris : Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, La Pochothèque, 1991, pp. 559-571.