

Système et déviances de la collection à l'époque romantique

Plusieurs publications sont récemment venues combler un manque général d'informations critiques sur la question socio-historique de la *collection* comme pratique culturelle spécifique. Ces études oscillent entre deux points de vue: une perspective largement synthétique qui cherche à mesurer l'enjeu global de la question, d'un bout à l'autre de son devenir historique : c'est l'option de Krzysztof Pomian, dans son essai « Théorie générale de la collection », écrit pour l'*Encyclopédie italienne Einaudi*, et publié en France par la revue *Libre* (1) ; un point de vue socio-historique plus monographique, qui cherche à dégager une problématique circonscrite : c'est le cas de l'excellente étude d'Albert Boime, « Les hommes d'affaires et les arts en France au XIXème siècle », récemment publiée dans les *Actes de la recherche en sciences sociales* (2).

Avec des approches effectivement différentes, ces études se distinguent des recherches antérieures sur la collection par l'importance décisive qu'elles accordent à la compréhension du *système* (évolutif) par lequel la *collection* s'élabore non seulement comme objet (le « cabinet »), mais aussi comme pratique sociale et historique : qui collectionne ? (qui peut être dit *collectionneur* ?), qu'est-ce qui se collectionne ? selon quels critères ? avec quels moyens ? à quelles fins ? qu'est-ce que *collectionner* ? Le projet n'est plus d'établir le relevé et l'inventaire exhaustifs des grands musées privés, ni même la monographie des principaux collectionneurs d'une époque donnée. Il s'agit d'interroger un comportement culturel « productif », dans l'élément de sa spécification historique, de considérer la forme ou le paradigme de ce comportement tel qu'il se constitue, se manifeste et se transforme historiquement. La collection met en jeu les ressources d'un système normatif selon une loi d'autonomie relative qui permet d'y voir se réfracter et se réinscrire les variables sociales, économiques, scientifiques, juridiques, etc., qui l'ont tout d'abord rendu possible. Ce système développe une certaine autonomie dans laquelle les prédicats du sujet (le collectionneur), rapportés aux fonctions productives de sa praxis (collectionner), sont constitutifs de son objet (la collection). Mais la forme systématique de cette

expérience ne devient opératoire et concrètement productive qu'au contact du présent socio-historique où elle s'exerce économiquement, et dans lequel elle se charge, idéologiquement, de significations.

C'est ainsi que Pomian, soumis par la finalité encyclopédique de son étude à l'exigence des larges synthèses, interroge le processus par lequel la collection (comme accaparement et monopolisation discrétionnaires des « sémiophores ») aurait primitivement été un des moyens pour la classe privilégiée (clergé, aristocratie), de manifester et de maintenir son pouvoir de domination en détenant par devers soi les symboles du vrai et du beau (« l'invisible »). La collection comme instrument stratégique de l'obscurantisme, et renversé par « les lumières » en instrument subversif de libération ou de libéralisation du savoir. Mais Pomian ne cherche pas à faire la théorie d'une telle instrumentalité subversive, car il estime que la collection se dépasse elle-même historiquement dans le musée et dans la bibliothèque publique qui prennent « la relève des églises », et qui deviennent alors le lieu où, démocratiquement, « tous les membres d'une société peuvent communier dans la célébration d'un même culte [...] C'est un hommage perpétuel qu'elle se rend à elle-même [...] » (art. cité, p. 54).

Poursuivant donc sa synthèse historique jusqu'à l'époque actuelle, Pomian ne parvient finalement pas à s'expliquer comment peuvent coexister, dans une même société, musée public et collection privée. En réalité, la recherche de Pomian semble sérieusement achopper sur la question du XIX^{ème} siècle. Rien, dans son étude, entre la fin du XVIII^{ème} siècle et l'époque contemporaine, sinon l'idée d'une prise de relais de la collection par le musée qui en démocratiserait le principe, et la ferait passer du statut d'instrument occulte d'oppression au statut de reliquaire laïque, offert historiquement à l'admiration des « générations futures », et spéculairement à l'exaltation (ambiguë) du moi national (3).

La question du XIX^{ème} siècle est au contraire au centre des recherches d'Albert Boime qui se propose d'interroger l'impact socio-historique de l'idéologie marchande sur le monde de l'art et de la collection, dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Cette étude, très documentée, foisonne d'hypothèses nouvelles sur les relations du mécénat, de la collection, et de la création dans les milieux financiers et industriels du Second Empire et des débuts de la Troisième République. La recherche reste cependant relativement allusive en ce qui concerne la première moitié du siècle : parlant des collectionneurs de la Monarchie de Juillet, A. Boime évoque seulement (mais très justement), la figure balzacienne d'Elie Magus, comme modèle imaginaire du « collectionneur-marchand de tableaux » :

« Le marchand de tableaux est en général un amateur d'art qui constitue lui-même sa collection de peintres préférés. Le modèle imaginaire de ce genre est le personnage de Balzac, Elie Magus, le marchand avide qui court sans arrêt les magasins pour faire une affaire et abrite sa collection personnelle dans un cadre Renaissance somptueux tandis qu'il vit dans un taudis. Dans *Pierre Grassou* et *La Rabouilleuse*, Magus est l'avare misérable, mais dans *Le Cousin Pons* il devient le collectionneur obsédé, prêt à tout sacrifier pour une belle peinture. Il dépasse son avarice habituelle à la vue d'un chef-d'œuvre. Toutefois chez Magus, l'essentiel est son culte de l'œuvre d'art » (4).

En lisant *Le Cousin Pons*, à la recherche du « marchand comme entrepreneur », on trouve Magus. Mais Elie Magus n'est dans le livre qu'un personnage marginal dont le rôle symbolique est peut-être moins de représenter « l'entrepreneur » du marché de l'art, que de manifester la présence eidétique d'une collection inaccessible et inaliénable (5). Quoi qu'il en soit, le véritable héros de ce roman de Balzac, ce n'est pas Magus, c'est le cousin Pons lui-même, et au-delà de lui, sa « manie » de collectionner. Bien sûr Pons n'est pas à proprement parler un « homme d'affaires » : ce n'est pas un industriel, ni un financier, ni un marchand ; c'est seulement, mais pour la première fois, un collectionneur.

Le but de la présente étude est justement de mesurer en quoi ce roman de Balzac tient une place décisive dans ce que pourrait être l'histoire du système de la collection au sens nouveau que lui donne la première moitié du XIX^{ème} siècle. Entre la fin d'un système aristocratique de la collection, système déjà renversé depuis longtemps par « les Lumières », et le début d'une monopolisation marchande des biens symboliques, une expérience inédite semble avoir eu lieu, dont ce roman porte la trace précise et fondatrice. Tout commence vers la fin du XVIII^{ème} siècle, là où s'arrête approximativement l'étude de K. Pomian, et tout se termine (ou presque) avec le triomphe du monde des affaires tel que l'analyse A. Boime, vers 1850.

L'enjeu historique et lexicologique

L'idée moderne de collection, telle que nous l'entendons à l'époque contemporaine, avait commencé à s'élaborer explicitement, dans la pensée occidentale, au cours du XVIII^{ème} siècle. Mais ce n'est que dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, à la faveur des bouleversements socio-historiques qui ont fait suite à la Révolution et à l'Empire, que se formule en France l'hypothèse d'une théorie nouvelle et « scientifique » de la collection. Une telle théorie se distingue nettement des conceptions sur lesquelles se fondait l'expérience des « amateurs » et des « connaisseurs » du XVIII^{ème} siècle, et correspond précisément à la redéfinition critique qu'exigeait, au début du XIX^{ème} siècle, la transformation radicale de la plupart des conditions de possibilité pratiques et théoriques de la collection.

Cette mutation résulte en effet d'une situation sans précédent : c'est, d'une part, la création révolutionnaire des Musées nationaux, leur organisation systématique sous l'Empire, et leur multiplication pendant la Restauration, qui fondent l'espace représentatif dans lequel la nouvelle collection privée doit dorénavant se définir non plus comme simple imitation du cabinet des Grands, mais aussi dans la différence qui l'oppose à la collection publique. C'est, d'autre part, la dispersion et la disponibilité commerciale d'une grande partie de l'ancien patrimoine artistique du clergé et de l'aristocratie, et d'une partie également considérable des objets d'art saisis en Europe, notamment en Italie, au cours des guerres napoléoniennes : à cet égard, la nouveauté de la situation détermine, dès l'Empire, une restructuration profonde du marché des œuvres d'art qui devient, conjoncturellement, très favorable aux acheteurs pendant la vingtaine d'années où l'offre excède largement la demande, puis qui se resserre très sensiblement sous l'effet de la mode à partir des années quarante. Or, cette restructuration des données objectives s'accomplit dans une période où, par ailleurs se trouve redéfini, en termes neufs, l'ensemble des concepts sur la productivité desquels s'élabore la représentation moderne de la collection : archéologie (6), histoire de l'art et techniques scientifiques d'investigation historique, extension et contenu de la notion d'œuvre d'art, spéculation et lois d'accroissement de la valeur d'échange, modalités et contenu de la valeur d'usage... etc. Bref, quelque chose a changé, du tout au tout, dans le statut de l'appropriation individuelle des biens symboliques. Et de ce changement, qui est aussi une invention, la langue et la littérature du début du XIX^{ème} siècle portent trace, sous la forme, exceptionnellement novatrice, d'un roman qui en fonde la légalité à la fois littéraire et lexicologique. C'est, en effet, sous cet aspect doublement inédit, et selon les modalités d'un véritable enjeu définitionnel, que l'une des dernières œuvres de Balzac, *Le Cousin Pons*, parvient à construire l'espace narratif d'une analyse systématique de la collection et du nouveau champ lexical qui s'y rapporte.

De la fin de l'Empire à l'époque où s'écrit le roman, c'est bien une nouvelle conception de la collection qui se met à prendre forme, mais essentiellement sous l'effet d'initiatives individuelles (7) et marginales ; de telle sorte que cette transformation, qui commence effectivement aux alentours de 1810 (c'est-à-dire au moment où Pons revient de Rome avec son premier fonds de collection), ne s'est pas encore traduite, sur le plan idéologique, par une véritable redéfinition critique. Tout au plus voit-on apparaître, depuis 1840-47, quelques ouvrages spécialisés comme *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire* (8), dans lesquels semble se définir le projet d'une théorisation de la collection moderne : « [...] réduire à l'état de science exacte, ce qui n'est encore chez beaucoup d'amateurs qu'une occupation de penchants et d'instinct [...] » (9). Mais ces publications restent le plus souvent programma-

tiques, et ne sont d'ailleurs apparues qu'à la faveur du brusque effet de mode qui, vers 1840-45, semble indiquer que la bourgeoisie enrichie est décidée à s'emparer de ce nouveau modèle culturel (10), et à en détourner la signification à son profit : l'affaire sera faite en quelques années, et le roman de Balzac explique fort bien comment. Quant à l'idée, non spécifiquement bourgeoise, de la collection, qui s'est élaborée marginalement, dans le demi secret de musées privés, elle reste, pour l'essentiel, en 1847, littéralement inédite. Le lecteur de cette époque découvre dans *Le Cousin Pons* l'analyse d'un modèle culturel pour lequel la langue vient tout juste d'inventer un vocabulaire.

Car, si en 1847 l'idée moderne de collection ne va pas tout à fait de soi, c'est aussi parce que les mots qui permettent d'en parler ne possèdent pas encore une valeur sémantique très précise. L'expression « bric-à-brac » et le substantif « collectionneur » n'apparaissent pour la première fois en français qu'en 1829. L'expression « bric-à-brac » est mentionnée dès 1834 dans le *Napoléon Landais*, mais le mot collectionneur reste absent de tous les dictionnaires de langue française jusqu'à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, et le *Dictionnaire étymologique* de Bloch et Wartburg rappelle que Sainte Beuve s'excuse encore de l'employer en 1857. Quant au verbe « collectionner », il n'apparaît pour la première fois qu'en 1840 (c'est-à-dire quatre ans seulement avant les premières ébauches du *Cousin Pons*), et n'est mentionné dans les dictionnaires qu'à la fin du Second Empire. Le mot « collection », qui continue à désigner essentiellement « un recueil de passages d'un ou de plusieurs auteurs », subit peu à peu l'attraction du nouveau champ lexical : collectionneur, collectionner.

L'enjeu définitionnel du roman, quant à la figure de la collection, n'est donc pas indépendant d'une certaine exigence lexicologique et lexicographique. L'utilisation, sectoriellement très abondante, que Balzac fait de ces mots nouveaux dans certains chapitres du *Cousin Pons* (11), correspond sans doute, sur ce plan, à la nécessité pédagogique de répéter les éléments lexicaux pour lesquels le roman élabore une analyse sémantique. Tout se passe en effet comme si le roman cherchait à donner, à travers l'histoire du vieux collectionneur Pons, une évaluation, aussi précise et exhaustive que possible, des règles d'intelligibilité et des contenus sémantiques du nouveau paradigme : collectionneur, collectionner, collection. Ces valeurs sémantiques, sur lesquelles repose tout l'enjeu définitionnel du roman, et qui, articulées les unes aux autres, construisent la figure d'un véritable *système de la collection*, doivent être ici comprises comme la réalisation narrative des pures conditions de possibilité de la collection moderne en général, comme le repérage romanesque d'un nouveau champ lexical.

« *Collectionneur* »

Le cas Sylvain Pons sert à élaborer l'intelligibilité d'un sujet neuf : le collectionneur moderne. Cette intelligibilité suppose l'élucidation de la structure obsessionnelle du sujet, l'analyse de ses prédicats fonctionnels, et la légalisation de son effacement en tant que sujet apparent du verbe « collectionner ».

Collectionner est une « manie », c'est-à-dire une obsession ; Pons entre en collection comme on entre en religion : la clôture monacale du cabinet décrit l'espace compensatoire d'une substitution par laquelle la collection tient lieu de support et d'objet pour une jouissance symbolique, et cela sur tous les plans où s'étaient avérés impossibles l'inscription sociale du désir et sa satisfaction en termes d'actualisation concrète. Être collectionneur suppose qu'à un moment quelconque de son histoire, le sujet ait été conduit à compenser l'échec, réel ou fantasmatique, par la conduite obsessionnelle. Dans le cas de Pons (qui vit maritalement avec un homme (12), sur le mode d'une homosexualité entièrement sublimée), les requisits de l'obsession de collectionner sont explicitement énoncés par Balzac comme déterminations compensatoires d'un double échec du sujet à se réaliser professionnellement comme artiste (13) (sublimation non reconnue) et sexuellement comme amant (« impossibilité » de la relation hétérosexuelle). L'obsession de collectionner, liée ou non à une fixation anale de la libido, présente ici un aspect compensatoire directement libidinal :

« [...] pour toutes ces œuvres de la Main, pour ces prodiges du travail, Pons se sentait au cœur une avarice insatiable, l'amour de l'amant pour une belle maîtresse. [...] Il possédait son musée pour en jouir à toute heure, car les âmes créées pour admirer les grandes œuvres ont la faculté sublime des vrais amants ; ils éprouvent autant de plaisir aujourd'hui qu'hier, ils ne se lassent jamais, et les chefs d'œuvres sont, heureusement, toujours jeunes » (14).

Incapable de collectionner des femmes-objets, Pons collectionne des objets qui, sur le plan de la jouissance symbolique, lui tiennent lieu de femmes. Une telle substitution obsessionnelle ne répond cependant pas à toutes les exigences du manque, et se trouve donc contradictoirement liée, dans le sujet, à une fixation orale de la libido qui se traduit par l'obsession seconde de la table : « La bonne chère et le Bric-à-Brac furent pour lui la monnaie d'une femme [...] » (15)

La métaphore de la « monnaie », qui sert ici à subsumer les deux formes de l'obsession sous la catégorie de l'émiettement, correspond, dans l'analyse balzacienne de la « manie », à la représentation théorique selon laquelle toute collection compense l'échec de la satisfaction sexuelle par la division fétichiste du plaisir. Quelle que soit la nature des

objets sur lesquels s'est porté le désir obsessionnel, le plaisir qui en résulte ne se constitue en unité que de manière abstraite et problématique. C'est après coup, et sous la forme d'une synthèse additionnelle, que le divers hétérogène des plaisirs partiels peut dépasser son propre morcellement et se ressaisir dans la plénitude d'une satisfaction :

« Vous tous qui ne pouvez plus boire à ce que, dans tous les temps, on a nommé *la coupe du plaisir*, 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 ! » (16)

Ainsi le plaisir obsessionnel, comptable de lui-même, engage-t-il le sujet dans un processus irréversible d'atomisation du moi. Or le modèle de cette division intrasubjective n'est pas sans agir sur la structure très divisée des prédicats qui composent les fonctions définitionnelles du sujet collectionneur.

Si le plaisir du collectionneur se divise en autant de plaisirs partiels qu'il possède d'objets, ce plaisir de posséder ne représente lui-même qu'un aspect partiel des différents plaisirs attachés à chacune des six fonctions qui fondent la validité du sujet. Ces fonctions, nécessaires et suffisantes, définissent la logique d'une action systématique selon laquelle peut être dit collectionneur le sujet qui est à la fois : *connaisseur, prospecteur, inventeur, acquéreur, possesseur, amateur*. A chacun de ces prédicats correspond la spécificité d'un travail et/ou d'un plaisir : la fonction d'acquisition, par exemple, est spécifique d'une action qui peut elle-même s'analyser suivant les trois modalités de l'échange, de l'achat et du marchandage (« Pons devait beaucoup de morceaux à ces échanges, bonheur ineffable des collectionneurs ! Le plaisir d'acheter n'est que le second, le premier c'est de les brocanter [...] »(17) La logique productive qui résulte de la mise en pratique globale de ces six fonctions, représente l'unité d'une action, (collectionner), dont le collectionneur est le sujet. Mais le caractère essentiellement divisible de cette instance subjective, et l'aspect finalement inassignable de sa définition fonctionnelle, ne sont pas de nature à étayer la vraisemblance romanesque d'un personnage. Bien au contraire, c'est tout l'enjeu définitionnel du roman, que l'identité du collectionneur se confonde, comme fonction de fonctions, avec la logique formelle de l'action dont il n'est en fait que le sujet apparent.

En tant que modèle du collectionneur, Pons se trouve dépossédé de toutes les prérogatives généralement associées à la figure du héros ; et l'auteur ne tente aucun effort pour vaincre la généralité d'un personnage finalement défini comme machine à collectionner. Cet effacement du sujet romanesque au profit d'un sujet abstrait détermine, dans le champ de la narration, une vacuité biographique à laquelle ne se substitue que la programmation d'une chronologie formelle : « une vie

obscur » complètement dépourvue d'événements, et entièrement vouée à la pratique systématique des principes de son action, menée quotidiennement dans le plus strict anonymat. L'apparition de l'événement entraînera d'ailleurs immédiatement la fin de l'expérience Pons et la disparition du personnage. A plusieurs égards la mort de Pons n'élimine qu'une instance subjective déjà problématique, et, par définition, toujours déjà vouée à s'effacer devant la réalité de l'objet-héros. Le collectionneur n'est que la médiation abstraite par laquelle de la collection se produit selon la légalité d'une activité marginale probablement inassimilable : ça se collectionne.

« *Collectionner* »

Le verbe « collectionner » désigne la logique productive des moyens mis en œuvre pour la réalisation des fonctions du sujet abstrait. La productivité concrète de ces fonctions repose sur la valeur opératoire d'un mode d'emploi formulé en terme d'axiome. L'ensemble des opérations qui constituent l'acte de collectionner se rapporte bien à l'intelligence et à la pratique d'un sujet, mais sans qu'il soit absolument possible de dire si ce sujet est le collectionneur, ou si à travers lui c'est la collection elle-même qui s'élabore en instance subjective, et qui se choisit par la médiation de son travail et de sa jouissance : Pons reconnaît n'être le plus souvent que l'instrument d'un processus par lequel l'objet se collectionne lui-même activement :

« Pourquoi suis-je allé chercher un éventail, rue de Lappe ! chez un Auvergnat ! qui vend des cuivres, des ferrailles, des meubles dorés ? Moi, je crois à l'intelligence des objets d'art, ils connaissent les amateurs, ils les appellent, ils leur font : Chit ! chit ! ... » (18)

Le sujet réel du verbe collectionner est à mi-chemin entre collectionneur et collection : il est lui-même l'effet du système. Ce système est analysé par le roman comme l'unité d'un travail productif et d'une norme régulatrice des fonctions associées au schéma de production.

Collectionner consiste à faire passer un objet, de l'état non spécifié de « bric-à-brac » (matière brute), à l'état hautement spécifié de pièce de collection (produit fini) dans lequel se trouve investie une force de travail pratique et théorique. La série des opérations qui permettent cette transformation met en jeu chacune des six fonctions selon le triple objectif d'une spécification du collectionnable, d'une acquisition systématique, et d'une insertion de l'objet dans la collection.

La première phase du travail, visant la spécification du collectionnable, fait appel aux fonctions de connaisseur, de prospecteur et d'inventeur : c'est la phase de recherche, qui consiste à visiter un grand nombre de boutiques d'antiquités, à savoir reconnaître infailliblement

dans le chaos du « bric-à-brac » ce qu'il recèle d'intéressant ou de rare sur le plan esthétique, et enfin à trouver parmi ces objets celui qui est un véritable chef-d'œuvre méconnu par le marchand lui-même. Visiter, savoir, trouver, supposent un investissement de temps et d'énergie (« il possédait les trois éléments du succès : les jambes du cerf, le temps des flâneurs et la patience de l'israélite » (19), des moyens de connaissance théoriques (« Il se connaissait admirablement en tous ces travaux, chefs-d'œuvre de la main et de la Pensée »)(20) et une pratique scientifique de l'observation.

La seconde phase du travail, visant l'acquisition de la « trouvaille », correspond à la phase technique de l'opération : il s'agit d'acheter l'objet, sans éveiller la méfiance du marchand, au prix d'un objet ordinaire, et selon des impératifs très précis relevant d'un calcul « axiomatique » sur sa réelle valeur d'échange.

La dernière phase de l'opération, une fois l'objet acquis, consiste à lui restituer, pratiquement et symboliquement, son statut de chef-d'œuvre en l'insérant dans le tout organique de la collection, et en lui attribuant le bénéfice d'une nouvelle valeur d'usage : le travail devient possession et jouissance.

Le schéma général de cette opération est bien celui d'une production au terme de laquelle un objet, travaillé, a acquis une plus-value considérable ; et cela, même si ce travail est indissociable du plaisir propre à chacune des fonctions où il s'est exercé. Mais collectionner des chefs-d'œuvre avec peu de moyens financiers suppose l'efficacité d'une norme définissant l'usage optimal des fonctions de spécification, d'acquisition et de jouissance.

Le travail et/ou le plaisir de collectionner doit être normé par des impératifs relevant à la fois de la valeur d'usage et de la valeur d'échange. Quant à la valeur d'usage, les fonctions de possession et de jouissance exigent qu'il s'agisse effectivement de chefs-d'œuvre. Mais tout le plaisir de collectionner, son sens, et aussi sa simple possibilité, supposent que ces chefs-d'œuvre de grande valeur soient réellement découverts, et donc acquis à peu de frais par les seules ressources d'un savoir et d'un travail qui sont aussi un plaisir. Par conséquent, quant à la valeur d'échange, la réalisation des fonctions de spécification et d'acquisition doit aboutir à un bénéfice décisif qui, pensé en termes de valeur ajoutée, représentera le salaire d'un plaisir, et qui, sur le plan de la valeur d'usage, détermine un plaisir de possession bénéficiaire indissociable de la jouissance esthétique de l'amateur :

« Le vieux musicien pratiquait l'axiome de Chenavard, le savant collectionneur de gravures précieuses, qui prétend qu'on ne peut avoir de plaisir à regarder un Ruysdaël, un Hobbema, un Holbein, un Raphaël, [...] un Giorgione, un Albert Dürer, qu'autant que le tableau n'a coûté que cinquante francs » (21).

Ce principe général se traduit dans la pratique par la définition d'une règle extrêmement stricte pour l'usage de la fonction d'acquisition (et des fonctions de spécification qui isolent l'objet à acquérir). Cette règle est en fait un véritable système normatif, fondé sur l'exigence quantifiée d'un coefficient de bénéfice maximum (coefficient minimum : 60), et sur la base d'une dépense unitaire minimum (maximum unitaire : 100 francs) :

« 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 du monde, qui coûtait trois cent francs, n'existait pas pour lui » (22).

Ce système, construit pour fonctionner à long terme sur la base d'un faible investissement annuel, et assorti de l'interdiction de toute revente, détermine, par effet de cumulation, une productivité considérable de la valeur d'échange. D'autant plus qu'à la productivité de la « trouvaille », peut s'ajouter celle qui résulte de la capacité à anticiper la mode par estimation esthétique d'une valeur absolue de l'objet (ici, le coefficient de bénéfice vénal peut atteindre 120) :

« Ce système, pratiqué pendant quarante ans, à Rome comme à Paris avait porté ses fruits. Après avoir dépensé, depuis son retour de Rome, environ deux mille francs par an, Pons cachait à tous les regards une collection de chefs-d'œuvre en tout genre dont le catalogue atteignait au fabuleux numéro de 1907. De 1811 à 1816, pendant ses courses à travers Paris, il avait trouvé pour dix francs ce qui se paye aujourd'hui mille à douze cents francs [...] » (23).

L'axiome de Chenavard, qui correspond donc à une définition économique du collectionnable, provoque une subversion radicale des lois d'accroissement de la valeur : c'est la logique d'un système normatif fondé sur la modicité des moyens économiques (de nécessité, vertu), qui est à l'origine de la richesse. Et cette subversion appartient en propre à la définition de « collectionner », puisque acheter un objet à son « prix d'art », c'est-à-dire à son cours réel, serait contradictoire (24) avec le projet même de fonder une collection. La collection, au sens nouveau donné à ce terme, suppose en effet la créativité de la pratique sur laquelle elle repose concrètement et symboliquement.

« Collection »

La collection, comme matérialisation de l'activité productive du collectionneur, représente l'enjeu final sur lequel s'exercent les fonctions symboliques de l'amateur-possesseur. Dans la clôture d'un rapport stable à l'objet qui vient d'être « sauvé » du monde, la collection devient l'espace d'une nouvelle définition de la valeur d'usage qui cherche, quoique de façon problématique, à sauver aussi le désir.

L'édification d'un espace purement intérieur, le cabinet, où la collection va traverser le temps et prendre de la valeur, à

l'abri des aléas du devenir socio-historique, correspond au projet explicite de « sauver » l'objet (« Pons était collectionneur, [...] sauvait les belles choses matérielles [...] »)(25). Si l'objet doit être sauvé, c'est qu'il est menacé de disparaître, et qu'avec lui risque de s'anéantir une certaine conception du travail, et peut-être une certaine vision du monde. La collection de Pons vise en effet à restituer au chef-d'œuvre sa dimension créatrice, et la valeur vivante qu'il symbolise en tant que manifestation d'un travail désaliéné (« la magnificence du Travail humain, cette belle lutte avec les travaux de la nature [...] »)(26). Or, le fait que de pareils chefs-d'œuvre puissent se trouver, perdus, à la devanture de n'importe quel brocanteur, prouve qu'ils sont doublement en péril : d'abord parce que les bouleversements historiques les ont arrachés à leur lieu d'origine, et qu'ils sont encore l'objet de pillages, (« la Bande-Noire »); et en second lieu, parce que leur qualité de chef-d'œuvre n'est pas reconnue :

« C'était des tableaux [...], des porcelaines de Sèvres, pâte tendre, achetées chez les Auvergnats, ces satellites de la Bande-Noire, qui ramenaient sur des charrettes les merveilles de la France-Pompadour. Enfin, il avait ramassé les débris du dix-septième et du dix-huitième siècle, en rendant justice aux gens d'esprit et de génie de l'école française, ces grands inconnus, les Lepautre, les Lavallée-Poussin, etc., qui ont créé le genre Louis XV, le genre Louis XVI, et dont les œuvres défraient aujourd'hui les prétendues inventions de nos artistes, incessamment courbés sur les trésors du Cabinet des Estampes pour faire du nouveau en faisant d'adroits pastiches » (27).

En sauvant les objets, c'est l'histoire elle-même que la collection cherche à sauver du présent. Dans ce monde présent, dénué de génie et d'originalité, les chefs-d'œuvre du passé sont livrés au risque de ne pas être reconnus pour ce qu'ils sont, ou au risque de n'être reconnus que pour être plagiés, ou à un péril plus grave encore : celui de servir d'exutoire marginal aux récentes fortunes bourgeoises qui veulent transformer l'art en marchandises (28). L'interdit de la revente s'explique aussi par le refus de rendre le chef-d'œuvre à la circulation d'un marché qui vise à le réifier. L'œuvre, qu'il faut sauver du monde, est un objet original dans lequel du travail humain s'était investi librement sous la forme d'un désir de beauté concrète et d'un désir de reconnaissance. C'est ce désir, et le désir de ce désir qu'il s'agit de sauver.

L'étrange valeur d'usage que cherche à formuler concrètement la collection en termes de jouissance, repose en effet sur l'ambition de sauver tout le désir. Tout le désir, c'est-à-dire aussi bien ce que l'œuvre contient du désir de l'artiste à se faire reconnaître, que le désir créatif de l'amateur lui-même, et le jeu de miroirs qui s'établit entre l'un et l'autre. L'obsession de collectionner construit ici la valeur d'usage de son objet sur ce qui l'oppose, en tant que désir de jouissance, à l'obsession de manger. En effet l'obsession orale entretient un rapport doublement morbide à sa propre satisfaction ; la jouissance orale n'est possible qu'au prix d'une destruction de son objet et de son désir : ce qui

est désiré, en se consommant, ne peut que disparaître et faire disparaître le désir. Contre le modèle de cette simple relation de consommation, la collection élabore l'utopie d'un désir qui se maintiendrait en se réalisant. De sorte que la valeur d'usage, qui cherche à se définir dans l'espace relationnel de la collection, engage les ressources d'une représentation effectivement dialectique du désir ; représentation dans laquelle se construiraient les chances d'une valeur (absolue) de création, médiatrice de son propre critère. L'œuvre, dans le monde, était un désir de désir inassouvi : l'artiste y désirait que son œuvre fût désirée par autrui (d'où l'appel que l'œuvre méconnue adresse au collectionneur, ce que Pons désigne par « intelligence des œuvres d'art »). En entrant dans la collection, l'œuvre est reconnue par l'amateur qui l'a « inventée » et qui, comme tel, peut se reconnaître lui-même à travers cette œuvre qui désire toujours son désir, et à travers l'élément dans lequel elle s'est mise à reprendre vie : la collection comme création. Dans l'espace intérieur de cette double et réciproque reconnaissance, quelque chose manque, pourtant, et fait que le désir, finalement, ne pourra pas être sauvé.

Clôture et absence de médiation.

Ce qui manque à la collection, c'est l'énergie suffisante pour échapper à sa propre intériorité. Close sur elle-même, elle parvient à préserver son désir de tous les risques du monde ; mais par le même mouvement, elle s'interdit d'être vraiment une œuvre. En elle, l'aventure du désir reste dialectiquement incomplète : il y a manque de la relation au désir d'un tiers, à la socialité. L'absence de médiation, qui condamne la collection à n'être que l'enjeu d'une reconnaissance spéculaire, laisse le projet essentiellement inachevé quant à la définition d'une nouvelle et vivante valeur d'usage. Et le danger de ce solipsisme n'est pas seulement qu'il parvienne à faire douter l'amateur de sa propre jouissance ; c'est surtout qu'un tel doute, portant, de proche en proche, sur tous les aspects de la collection, contraigne le système à se rééquilibrer sur la stricte valeur d'échange qu'il prétendait d'abord chercher à subvertir. En effet, si la collection ne laisse aucun champ au désir de l'autre, sa réalité même devient indécidable : ce qui n'est qu'intérieur n'est pas même intérieur, et le cabinet finirait vite par ne renfermer qu'une absence, l'anonymat schizoïde d'une autre clôture intra-subjective. Il faut donc y trouver au moins le signe de l'extériorité, au moins un symbole du désir de l'autre. Or ce symbole est tout à fait disponible : c'est la valeur vénale que peut toujours représenter concrètement la collection, et que la société tout entière est prête à reconnaître. Faute de meilleure médiation, c'est encore la valeur d'échange (ce que devraient payer les autres pour disposer d'un même support de jouissance) qui maintient le plus sû-

rement la collection dans la certitude de sa valeur d'usage. Il en résulte que la collection ne peut cesser de s'enrichir de nouvelles trouvailles puisque c'est à l'occasion de l'acquisition que s'éprouve le mieux cette confirmation de la valeur par la norme (transgressée) de l'échange.

D'où le piège dans lequel se trouve installé, non par la fatalité du système mais plutôt par le jeu de l'histoire, le projet subversif de la nouvelle collection. Elle cherche bien à transgresser et à renverser la relation simplement économique de la valeur d'échange, pour inventer la règle d'un autre rapport à l'œuvre d'art, la norme du désir et de la création ininterrompus. Et pour y parvenir, il faut d'abord qu'elle s'invente la clôture d'un musée intérieur, l'espace protégé de sa gestation empirique. Mais pour qu'une telle transgression soit elle-même génératrice d'une véritable norme, d'une autre valeur d'usage, il faut encore que la collection s'arrache à sa propre intériorité, qu'elle s'ouvre au désir objectif de l'histoire. Or, en s'ouvrant à la modernité, elle ne peut rencontrer d'autre reconnaissance que celle d'un monde dominé par l'argent et qui est prêt à tuer pour se l'approprier. On sait ce qu'il adviendra de la collection Pons dès qu'elle aura donné accès au désir d'un tiers : cette collection, dont Balzac rappelle qu'elle était la véritable « héroïne du roman », ne s'ouvre qu'à l'extériorité d'un devenir hostile, où tout de son projet doit se démanteler. Ici finissent les chances d'une certaine idée de la collection ; mais cette fin est également le début d'un symbole, plus actif peut-être : la bourgeoisie s'est emparée du trésor de Pons, mais en l'arrachant au secret du musée intérieur, elle ne s'est pas aperçu qu'elle emportait avec elle, et cette fois pour de bon, une nouvelle valeur irréductible à ses normes, et un acte d'accusation. Par un remarquable et dynamique paradoxe, c'est dans le cabinet Popinot que la collection Pons devient ce qu'elle n'était, jusque là, que virtuellement : pour le lecteur, un symbole tout neuf, criant de vérité, de liberté, et de revendication.

Et c'est pourquoi, du point de vue d'un certain réalisme critique, il fallait que la nouvelle collection finisse, scandaleusement, entre les mains de ceux que le collectionneur méprisait le plus : cette bourgeoisie enrichie, souvent inculte, et prête à tout pour assurer la pérennité de sa domination dans tous les domaines. En sentant se resserrer le piège, le collectionneur du roman avait eu l'intention de léguer son cabinet au Louvre, à un musée national, comme ont effectivement fini par le faire la plupart des grands collectionneurs « marginaux » de cette époque (voir n.7). Mais, moins d'un an après que Baudelaire eut publié sa dédicace « aux bourgeois » du *Salon de 1846* (29), il fallait que se dise quelque part de quoi et au sacrifice de qui était positivement faite cette inaliénable culture bourgeoise qui, d'un autre côté, était en train de s'inventer l'alibi démocratique des musées (30). Si le roman s'était terminé par

le legs de la collection au Louvre, à l'abri des convoitises marchandes, on aurait pu oublier qu'au Louvre la collection était destinée, pour très longtemps, à servir les mêmes intérêts, c'est-à-dire la même politique, qui vient justement de comprendre tout ce qu'elle peut attendre des musées, qui ne sont pas seulement un alibi. Cette mystérieuse *valeur d'usage*, où vibrait le concept d'une *autre mesure* du travail humain, et que le collectionneur solitaire avait mis toute sa vie à « inventer » à force de désir, de savoir et d'expérience, il faudra des générations, peut-être des siècles, avant que ne s'en retrouve la saveur subversive. En attendant, tous ceux à qui on aura dit, pour le dimanche : « entrée gratuite au Musée, ceci est un chef-d'œuvre, regardez et communiquez (si vous pouvez, si vous êtes en état de grâce...) », tous ceux-là, parce qu'on aura pris soin de ne pas leur apprendre à regarder, n'auront qu'à s'en retourner, le lendemain, au bureau ou à l'usine, un peu plus étrangers à l'art et un peu plus enfoncés « dans la conscience coupable de leur insuffisance ». Si bien que, sans le vouloir, K. Pomian avait raison de dire que les musées ont pris « la relève des églises » ; beaucoup de ceux qui en sortent, souvent pour la première et la dernière fois, doivent s'en remettre à l'évidence qu'ils ont un Maître, naturellement doté d'une plus belle âme, et d'un pouvoir qui, après tous les autres, leur fait aussi défaut : le pouvoir de se reconnaître dans un objet qu'il appelle une œuvre, dont il parle avec une autre langue, et dont il dit que la valeur est inestimable. La collection socialisée par le musée ne s'est donc ouverte à tous que pour servir implicitement le projet d'une hiérarchisation de fait, au terme de laquelle parvient à se définir publiquement une légalité naturelle et éthique du clivage historique des classes. Cette légalité dont la bourgeoisie avait besoin pour justifier et radicaliser à long terme l'exercice de son pouvoir repose, entre autre, sur l'accumulation en musée d'un *capital* artistique, qui autorise à transposer, de l'économique au culturel, la farce historique du « enrichissez-vous » national. Et cependant, l'objet d'art à moins de perdre totalement son sens, ne peut que continuer à dire, dans les musées et dans les collections, les chances toujours vivantes d'un travail vraiment désaliéné ; mais en continuant à manifester, visuellement, l'objectivité dans laquelle chacun pourrait reconnaître sa propre liberté, sous la forme concrète du travail où l'artiste s'était lui-même réalisé, le chef-d'œuvre ne rencontre plus que le regard du maître, qui cherche à y reconnaître l'image de sa propre maîtrise : ici commence l'histoire d'une toute autre déviance.

NOTES

1. Krzysztof Pomian : « Entre l'invisible et le visible : la collection », *Libre*, n° 3, 1978, p. 3-56.

2. Albert Boime : « Les hommes d'affaires et les arts en France au XIXème siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 28, juin 1979.

3. L'étude de K. Pomian se termine en effet curieusement sur l'apologie du culte national que permettrait de célébrer la collection sublimée en musée : « Le nouveau culte [...], c'est en fait celui dont la nation se fait en même temps le sujet et l'objet. C'est un hommage perpétuel qu'elle se rend à elle-même en célébrant son passé [...], les grands hommes nés en son sein et qui ont laissé des œuvres durables dans les domaines les plus divers. Même les objets qui viennent des autres sociétés ou de la nature, illustrent la nation qui les avait recueillis car c'est elle qui, par l'intermédiaire de ses artistes, ses savants, ses explorateurs, voire ses généraux [*sic*], en avait su reconnaître la valeur et éventuellement faire des sacrifices [?] pour les acquérir » (art. cité., p. 54). K. Pomian affirme que la collection n'a pas d'autre avenir, et il semble s'en féliciter. L'exaltation religieusement laïque du moi national ne risque-t-elle pas de nous faire doucement passer d'une critique de la collection privative à un respect bienveillant des guerres coloniales ?

4. Albert Boime, art. cité, p. 70.

5. Pierre Barbéris, « Le Musée inaccessible », *Mythes balzaciens*, A. Colin, 1972, p. 262-263. Voir aussi D. Adamson, *The Genesis of « Le Cousin Pons »*, Oxford Univ. Press, 1965.

6. L'archéologie, (terme enregistré par l'Académie en 1835) connaît au cours de la première moitié du XIXème siècle, un essor considérable, et se donne progressivement le statut de science. Dans l'article « Archéologie » du *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, t. II, Paris, 1833, Champollion évoque les relations entre la collection et les progrès de cette science : « la fondation des musées, le goût des collections particulières, multiplièrent aussi les moyens des études fondées sur les rapprochements [...] ». Dans le chapitre XIX du *Cousin Pons*, l'archéologie est définie comme la science même du collectionneur : voir note 20.

7. Ce sont les grandes collections privées, dont il est d'ailleurs explicitement question dans le roman : Sauvageot, Du Sommerard... mais aussi, Lenoir, Vivant-Denon, Willemin, A. Pottier, Revoil, Carand, de Pourtalès, de Monville, Brunet-Denon, Fierard et Debruge-Duménil. Pour de plus amples indications sur ces nouveaux collectionneurs voir « Le juste éloge des antiquaires » de Jules Labarte, *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil* ; Voir Didron, 1847 (publié la même année que *le Cousin Pons*) ; voir aussi « Le Musée de Cluny, M. du Sommerard », *Le Magasin Pittoresque*, Paris, 1850, p. 242 ; Pons représente le « modèle » de l'expérience qu'ils ont symbolisée dans le champ référentiel de l'histoire contemporaine. Cf. note 24.

8. *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, t.I, 1847, citée par A. Lorant, « *Les Parents Pauvres* », *Étude historique et critique*, Genève, Droz, 1967, p. 249-296.

9. Un tel projet de théorisation n'est pas absent du roman de Balzac, et passe par l'analyse de la mode bourgeoise de collectionner, par l'analyse aussi des risques que court la collection à devenir le simple enjeu d'un marché. Cf. Clément de Ris, *La Curiosité*, Renouard, 1854.

10. Dans une lettre à Mme Hanska du 6 décembre 1846, écrite trois mois avant la publication du *Cousin Pons*, Balzac évoque la façon dont la bourgeoisie use de son immense avantage financier pour s'appropriier, d'un coup, la totalité des

biens symboliques disponibles : « Tu ne te fais pas idée à quel degré de rage les bric-à-brac sont recherchés ; la bourgeoisie s'en mêle, et, quand cette puissance à trente mille têtes fond sur quelque chose, elle l'enlève ; elle balaie tout. Tous les objets de curiosité sont triplés de valeur depuis quelques mois ».

11. Dans le chap. 3, qui correspond aux p. 487-491 de l'édition de la Pléiade (*La Comédie humaine*, t. VII, Gallimard, 1977, toutes les références sont faites à cette édition), on relève par exemple, en l'espace de cinq pages, trois fois l'expression « bric-à-brac », trois fois le verbe « collectionner », et cinq fois le substantif « collectionneur ».

12. *Le Cousin Pons*, p. 496 : « En 1835, le hasard vengea Pons de l'indifférence du beau sexe [...] il épousa un homme [...] L'ami de Pons était un professeur de piano, dont la vie et les mœurs sympathisaient si bien avec les siennes, qu'il disait l'avoir connu trop tard pour son bonheur ».

13. *Ibid.*, p. 489 : « Enfin, il trouva, dans les plaisirs du collectionneur de si vives compensations à la faillite de la gloire [...] ».

14. *Ibid.*, p. 491.

15. *Ibid.*, p. 495 : Sur la gourmandise, voir Brillat-Savarin, *Physiologie du goût ou Méditation de Gastronomie transcendante*, 1826 ; réédité en 1839 par Charpentier, suivi du *Traité des excitants modernes* par Balzac. Voir A. Lorant, *ouvr.cité*, p. 253-4.

16. *Le Cousin Pons*, p. 491.

17. *Ibid.*, p. 490.

18. *Ibid.*, p. 512.

19. *Ibid.*, p. 490.

20. *Ibid.*, p. 488 ; cette connaissance théorique et pratique des œuvres est l'archéologie : « La réunion des connaissances qu'exigent ces petites bêtises, Cécile, reprit-il, est une science qui s'appelle l'archéologie. L'archéologie comprend l'architecture, la sculpture, la peinture, l'orfèvrerie, la céramique, l'ébénisterie, art tout moderne, les dentelles, les tapisseries, enfin toutes les créations du travail humain ». La recherche du prospecteur et de l'inventeur consiste à transformer la boutique du brocanteur en champ de fouille.

21. *Ibid.*, p. 489-490.

22. *Ibid.*, p. 490.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*, p. 491 : « Monsieur Sauvageot, musicien comme Pons, sans grande fortune aussi, a procédé de la même manière, par les mêmes moyens, avec le même amour de l'art, avec la même haine contre ces illustres riches qui se font des cabinets pour faire une habile concurrence aux marchands ». L'équivalence soulignée de Pons et de son référent Sauvageot cherche à démontrer que « collectionner » comme système est l'enjeu d'une pratique antagonique aux normes bourgeoises. La valeur d'usage ne se construit que sur la transgression de la valeur d'échange.

25. *Ibid.*, p. 498.

26. *Ibid.*, p. 491.

27. *Ibid.*, p. 490. La collection Pons n'est pas une collection d'art contemporain : comme Balzac, Pons estime que le XIX^{ème} siècle n'a pas de style. Le collectionnable s'arrête avec la fin de l'Ancien Régime. L'art du XVIII^{ème} siècle, rejeté par la Révolution et l'Empire occupe une place centrale dans les cabinets des nou-

veaux collectionneurs. Le Moyen Age aussi. Il faut y voir un parti-pris esthétique mais également idéologique de rejet du présent bourgeois et marchand. Voir S.O. Simches, *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIIIème siècle*, Paris, PUF, 1964, et A. Boime, art. cité, p. 61.

28. Il y a dans le roman toute une mise en accusation des procès de réification marchande en matière d'œuvre d'art (cf. Pierre Barbéris, *ouvr. cité* : « L'affaire du musée Pons » p. 257-263). Le risque bourgeois c'est que se trouve légalisée l'identification de la valeur d'usage et de la valeur d'échange de l'objet d'art : mettre en vitrine *de l'argent* et en jouir, comme symbole vénal de sa réussite en affaires. En cherchant à restituer à l'objet sa dimension vivante de « désir de désir », le collectionneur vise à édifier une valeur d'usage propre au chef-d'œuvre, valeur qui s'éprouve concrètement dans le contact visuel et esthétique. Sans la postulation d'une telle valeur de jouissance, le projet de la collection cesse d'être intelligible. C'est aussi ce que nous apprend la difficulté où se trouve K. Pomian lorsqu'il veut comprendre la collection en partant du postulat selon lequel les pièces de collection n'auraient aucune valeur d'usage : « Comment pourrait-on leur attribuer une valeur d'usage, puisqu'on les achète non pas pour s'en servir, mais pour les exposer au regard [...]. Nous pouvons donc tenir pour acquis que les objets qui deviennent des pièces de collection ou de musée ont une valeur d'échange sans avoir de valeur d'usage ». (art. cité, p. 7-8). Tout dépend du regard.

29. Sur les déterminations idéologiques de ce texte, se rapporter à l'article d'Annie Becq : « Baudelaire et l'amour de l'art », *Romantisme* n° 17-18, *Le Bourgeois*, Champion, 1977, p. 71-78, et à Dolf Oehler *Pariser Bilder 1 (1830-1848), Antibourgeoise Aesthetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1979.

30. Voir P. Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art, les musées et leur public*, Ed. de Minuit, 1966 et P. Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *Année sociologique*, 1971.