



**HAL**  
open science

## D'inquiétants collectionnismes : une méconnaissance du monde ? (Oates, Ogawa, Pamuk)

James Weldon

► **To cite this version:**

James Weldon. D'inquiétants collectionnismes : une méconnaissance du monde ? (Oates, Ogawa, Pamuk). Trans : *Revue de Littérature Générale et Comparée*, 2018, Les tentations encyclopédiques, 23, 10.4000/trans.1943 . hal-02951787

**HAL Id: hal-02951787**

**<https://hal.science/hal-02951787>**

Submitted on 28 Sep 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

23 | 2018 :

Les tentations encyclopédiques

---

## D'inquiétants collectionnismes : une méconnaissance du monde ? (Oates, Ogawa, Pamuk)

JAMES WELDON

---

### Résumés

Français English

Afin d'analyser la portée encyclopédique des collections et des musées, cette étude compare trois textes narratifs du XX<sup>e</sup> siècle : *Le Musée du silence* de Yoko Ogawa, « Le musée du Dr Moses » de Joyce Carol Oates, et *Le musée de l'Innocence* d'Orhan Pamuk. Il s'agit d'interroger les tensions entre les savoirs incarnés par les collections et les contextes dans lesquels elles s'inscrivent, afin de mesurer leur degré de marginalité.

In order to analyse the encyclopaedic significance of collections and museums, this study compares three Twentieth century narrative texts : Yoko Ogawa's *The Museum of Silence*, Joyce Carol Oates' « *The Museum of Dr Moses* » and Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence*. It questions the tensions between knowledge, represented by the collections, and the contexts in which they figure, so as to gain a measure of their marginality.

---

### Texte intégral

- 1 Dans ses réflexions sur les pratiques du collectionnisme, réunies sous le titre de *Je déballe ma bibliothèque*, Walter Benjamin assimile la collection à une « encyclopédie magique dont la quintessence n'est autre que le destin de l'objet<sup>1</sup> ». La collection combine ainsi érudition et enchantement, connaissance et intuition. Elle incarne une tentative de cerner, d'interroger et de donner sens au monde matériel et humain. Tantôt elle obéit à une logique de sérialisation visant l'exhaustivité, tantôt elle est prise dans une frénésie classificatoire qui la sépare du monde extérieur, d'où l'étiquette, attribuée par Jean Baudrillard, de « système marginal<sup>2</sup> ». Aussi illustre-t-elle une méthode alternative d'organisation du savoir, méthode où s'affrontent ordre et désordre, logique et hasard : « l'existence du collectionneur est [...] régie par une tension dialectique entre les pôles de l'ordre et du désordre<sup>3</sup> ». A l'inverse du musée officiel qui s'efforce de présenter une vision plutôt cohérente et raisonnée, la collection

privée appréhende le monde en se positionnant en-deçà de toute exigence objective, rationnelle ou éthique. Il va alors de soi de questionner les stratégies mises en œuvre par le collectionneur dont la volonté encyclopédique peut s'assimiler à une mission de classification et d'élucidation de l'inconnu.

- 2 Par ailleurs, les spécimens figurant dans une collection privée ou publique témoignent du contexte dans lequel ils sont fabriqués, utilisés et recueillis. Le recensement des objets cherche à retrouver une image approximative du monde extérieur à un moment donné. En fonctionnant comme « un raccourci du monde<sup>4</sup> », la collection joue le rôle d'un microcosme. Ce rôle est hérité des cabinets de curiosité de la Renaissance, où chaque chose, chargée de signification, agit comme un indice du macrocosme. Le collectionneur utilise les objets comme le point de départ d'une connaissance du monde, mais souvent le type de taxinomie employé aboutit à une vision biaisée, voire faussée de la réalité.
- 3 Alors que le musée constitue traditionnellement une force de centralisation et de fédération d'une culture, la collection dévoile une façon d'habiter autrement le monde et d'en développer une connaissance oblique et marginale. Figure de l'encyclopédisme par excellence, le collectionnisme et ses pratiques relèvent d'une connaissance partielle, fragmentée et subjective, une connaissance du monde qui a fait le deuil de toute hiérarchisation et s'impose dans toute sa monstruosité.
- 4 Le roman de l'auteure japonaise Yoko Ogawa, intitulé *Le Musée du silence*<sup>5</sup>, celui de l'auteur turc Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*<sup>6</sup>, ainsi que la nouvelle de Joyce Carole Oates, « Le musée du Dr Moses<sup>7</sup> », proposent trois appropriations du collectionnisme où les objets s'accumulent pour dresser le portrait des contextes dans lesquels ils ont été conçus, même si cette représentation est parfois en décalage. Par l'analyse successive de ces trois textes, nous nous demanderons dans quelle mesure le traitement littéraire de ces collections met en évidence la création d'un savoir par le biais d'un amoncellement, plus ou moins ordonné, d'objets matériels. En soulignant la relation entre l'humanité et la matière, ainsi que les manières d'attribuer du sens aux objets, nous nous concentrerons sur les interactions entre le monde extérieur et le savoir élaboré par ces collections.

## Un état-civil marginal

- 5 *Le Musée du silence* de la romancière japonaise Yoko Ogawa prend pour point de départ le déplacement d'un jeune muséologue dans un village éloigné dans l'objectif de concevoir et de diriger l'installation d'un musée. Le narrateur (anonyme comme les autres personnages) met le travail du muséologue sous le signe de la mise en ordre du monde. Il se souvient, dès son enfance, d'avoir collectionné et classé des choses selon leur matière « comme si j'avais entièrement saisi la Providence de l'organisation du monde, comme si j'avais entre les mains l'arche de Noé<sup>8</sup> ». Quasi démiurge, le collectionneur participe activement à la réduction du chaos et joue un rôle primordial dans la construction du sens du monde dont il propose une lecture :

[Q]uelle que fût l'importance du musée, ce qu'il contenait n'était rien de plus qu'un ramassis de minuscules fragments du monde. [...] c'était bien moi qui les sauvais du chaos et qui retrouvais leur signification oubliée. Et je pouvais avoir le droit moi aussi [...] de me plonger dans l'illusion d'avoir à portée de main le monde en réduction<sup>9</sup>.

- 6 La tâche d'archivage des fragments du monde matériel s'apparente à un acte de création où s'actualise la lisibilité du monde grâce à l'organisation mise en place par le curateur, et ce, afin de sauvegarder le passé de la décomposition générale du monde physique : « Tout tend à la décomposition du monde. Rien n'est immuable<sup>10</sup> ». C'est de cette façon que, face à la « discordance insupportable<sup>11</sup> » des objets hétéroclites de la collection qu'il est chargé de mettre en ordre, le curateur s'efforce de leur conférer une « harmonie<sup>12</sup> ». En imposant une forme de logique, fondée sur la chronologie, le protagoniste cherche à faire des objets de la collection le nœud central d'un savoir ordonné, qui obéit à une logique muséologique traditionnelle. Autrement dit, le geste

organisateur et érudit du muséologue tend à conférer une légitimité à cet entassement des choses, critère *sine qua non* du musée en tant que tel.

- 7 Cependant, la vieille dame qui emploie le protagoniste rejette catégoriquement sa conception orthodoxe du musée, non seulement comme lieu de savoir mais aussi comme œuvre de raison. Le projet de la vieille dame, nommée ainsi par le texte, consiste à créer « un musée qui transcende l'existence humaine<sup>13</sup> », en regroupant pour chaque habitant défunt de la commune « l'objet qui caractérise au mieux la personne [...] qui soit la preuve la plus vivante et la plus fidèle de l'existence physique de la personne<sup>14</sup>. » Les prémices de cette entreprise donnent à la matière un rôle commémoratif qui s'inscrirait dans une volonté de cohésion communautaire. En interrogeant la frontière entre le vivant et l'inanimé, le « Musée du silence », dont le roman raconte l'installation, propose une autre approche du monde : l'être humain y trouve une identité matérielle, dans la mesure où chaque objet sert à matérialiser l'essence d'une personne. Le projet de transformation de la collection privée en site muséal témoigne d'une ouverture à l'espace public au profit d'un mouvement de va-et-vient entre intériorité et extériorité.
- 8 Dans un premier temps, le travail du narrateur muséologue consiste à élaborer un système de classification à la hauteur de la collection, tout en prenant en note le discours de la vieille dame dont la mémoire formidable fournit une matière riche pour les notices d'exposition. Compte tenu de l'âge avancé de la propriétaire et de son état de plus en plus faible, le musée a pour fonction de se substituer à ses souvenirs personnels, tout en créant une mémoire collective qui permettrait aux individus et aux objets de « rester éternellement en ce monde<sup>15</sup> ». L'ensemble des spécimens se conçoit donc comme une image fidèle de l'histoire locale, telle qu'elle peut être perçue par le biais d'une sélection des biens matériels des habitants. A la fois état-civil des défunts, microcosme historique et sanctuaire atemporel, l'espace muséal incarne un regard tourné vers le passé, la volonté de sa créatrice étant qu'il « sera le lieu de repos d'un monde ancien<sup>16</sup> ». Aussi s'agit-il *a priori* d'un acte citoyen qui s'investit dans la mission de porter au regard des générations postérieures la connaissance exacte d'un état des choses passées. La collection revêtirait une apparence de conformité, à la hauteur de la vocation sociale du musée.
- 9 Toutefois, l'initiatrice de cette entreprise congédie rapidement cet objectif commémoratif du musée, incarné par le narrateur, en refusant de façon catégorique toute justification « rationnelle<sup>17</sup> » du musée et toute idée de « sentimentalisme<sup>18</sup> ». Elle restreint le rôle du musée à un simple travail de conservation : « Rien de plus, rien de moins, la simple conservation. C'est une position qui ne doit comporter aucun désir exploitant des connaissances, des sentiments ou des idées<sup>19</sup>. » L'installation du « Musée du silence » cherche ainsi à accomplir le divorce entre le musée et le savoir, entre les pratiques de conservation et la recherche scientifique d'une vérité précise. Pourtant, la vieille dame affirme l'intelligibilité du monde, dont la signification se livre de façon cohérente : « Tout ce qui se produit dans le monde a une raison, un sens, et de la valeur. Comme chaque objet hérité des défunts<sup>20</sup>. » Dénué de son statut de lieu de savoir, ce musée nouveau chercherait à rendre compte du sens du monde sans en proposer une connaissance. Il adopte une stratégie qui subvertit les prérogatives muséales, ce qui rend méconnaissable son utilité scientifique en tant qu'institution officielle.
- 10 De surcroît, la sélection des spécimens n'obéit guère à un souci d'objectivité vis-à-vis de leur légitimité historique. Le choix des artefacts censés incarner l'identité des défunts passe plutôt par une approche intuitive : lors de ses expéditions nocturnes à la recherche des objets idéaux, le jeune muséologue se rend compte, à sa grande surprise, qu'une connaissance parfaite de l'identité de la personne décédée n'est guère requise pour déterminer quel objet transformer en objet de musée. Une appréhension hâtive des conditions de vie et de mort du défunt, ainsi que de l'ensemble de ses possessions personnelles, suffit à faire ce choix délicat.
- 11 La vieille dame donne même au jeune homme des consignes très précises sur l'objet qu'il convient de sélectionner, notamment dans la maison d'un ancien médecin local où la propriétaire du musée avait elle-même subi jadis une chirurgie mutilante : « C'est celui-ci que je veux. Le scalpel qui a raboté mes oreilles<sup>21</sup>. » La collection revêt une dimension autobiographique dans laquelle les objets ont une importance personnelle

pour la vieille dame. Ce ne sont pas les propriétaires défunts des objets qui décident de la portée symbolique de leurs anciens biens, ce qui remet en doute l'aptitude des objets à incarner des identités individuelles dans toute leur complexité. C'est une image externe et réductrice de l'existence des morts qui est donnée. Dépourvue d'objectivité, la collection assume mal sa responsabilité de microcosme au service d'une mémoire collective. Elle propose, aux dires d'un des personnages, « un univers cohérent de musée<sup>22</sup> », une certaine représentation biaisée du monde, et non une image fidèle du réel.

12 La marginalité de ce musée se confirme au regard des pratiques employées pour récolter les objets. En effet, les choses collectionnées ne relèvent pas d'héritages officiellement légués au musée. Au contraire, elles sont subtilisées dans les demeures des défunts à l'insu des héritiers et des forces de l'ordre. Fondée sur un ensemble de vols sans vergogne, la légalité du projet est remise en question et la collection se construit en opposition non seulement avec le droit commun mais aussi avec la communauté, dont la propriété privée des membres se trouve bafouée : « Se procurer un souvenir authentique et véritable n'a absolument rien à voir avec ce qui est légitime ou non<sup>23</sup>. » Il s'agit ainsi de soustraire la logique du musée aux prérogatives du monde social, en assumant pleinement, et de façon paradoxale, sa position marginale, extra-communautaire et subversive. Il s'avère, vers le dénouement du roman, qu'un des personnages investis dans l'élaboration du musée est impliqué dans le meurtre de quelques personnes dont les symboles matériels se trouvent réunis dans les expositions. De même, en dehors des personnages fondateurs, aucun visiteur ne vient explorer les rayons du musée, qui restent déserts jusqu'à la dernière page.

13 Quant au narrateur, il perd progressivement ses scrupules face à la question de la légalité du projet dans lequel il est désormais engagé corps et âme, comme si l'objection morale de sa conscience se dissipait face à la raison d'être de son travail de conservation. D'ailleurs, il se rappelle avec remords le côté caché de son ancien travail de curateur muséal : la destruction des artefacts à la fin des expositions. L'image du musée comme lieu de conservation se détruit et l'institution elle-même perd sa place d'exception dans le flux général des choses en décomposition. Par ailleurs, le narrateur réfléchit à un musée où pourraient être exposées toutes les collections disparues du monde : « Comme le Musée du silence, il devait se dresser quelque part en bordure du monde, oublié des hommes<sup>24</sup>. » Cette bordure du monde symbolise la marginalité extrême de ce musée, qui semble avoir réussi à se mettre en retrait total par rapport au monde : « La bordure du monde est un endroit sombre et extrêmement profond<sup>25</sup>. » Le « Musée du silence » constitue non seulement une réduction des identités individuelles à l'état d'objets inanimés et une simplification de la complexité humaine, mais *a fortiori* une réduction des différences. Cela confirme ainsi la dimension fragmentaire de l'entreprise encyclopédiste du musée dans la mesure où l'accumulation des fragments du monde physique ne peut livrer qu'une vision biaisée, incomplète du monde actuel et passé.

## La tératologie du docteur Moses

14 Connu sous le nom honorifique et mystérieux de « Dr Moses », le personnage éponyme de la nouvelle de Joyce Carol Oates, Moses Hamancher, a installé dans sa demeure un musée célébrant l'histoire des arts médicaux du comté d'Eden. Ancien médecin généraliste et coroner de la ville de Strykersville, à l'aspect charmant de gentleman, il a épousé tardivement la mère de la narratrice, Ella. Après une décennie de séparation, celle-ci vient leur rendre visite pour tenter de comprendre la décision de sa mère. Emplie d'appréhension, elle anticipe avant même son arrivée l'égoïsme du projet muséal du Dr Moses : « Une histoire de la science médicale dans le comté d'Eden, c'est-à-dire une histoire du Dr Moses, j'imagine<sup>26</sup>. »

15 Le propriétaire du petit musée médical incarne au sein de la communauté une austérité idéologique marquée par un conservatisme puritain, des mœurs à l'image des cadavres figés dans des fluides à l'odeur nauséabonde qui saturent sa demeure. D'après

les souvenirs d'enfance de la narratrice, lorsque son futur beau-père intervenait dans son lycée, son savoir scientifique était pétri par un anti-darwinisme refusant toute idée d'évolution « au petit bonheur<sup>27</sup> ».

16 Compte tenu de la connotation judéo-chrétienne des noms propres (le comté d'Eden ; le patronyme du docteur « Moïse » en anglais), la doctrine du Dr Moses pourrait laisser penser à une pseudoscience régie par des préceptes religieux, mais le Dr Moses se distingue avec mépris de toute croyance officielle : « Le Dr Moses ne croit pas aux religions superstitieuses, comme il dit. Mais il croit en un *créateur*. [...] C'est un idéaliste. Et parfois il ne va pas bien. Je ne parle pas de son âme, il a une âme forte et pure, mais de ses "replis mortels", comme il appelle son corps<sup>28</sup>. » Néanmoins, la visite de ce musée situé dans une campagne reculée s'apparente à une catabase, donnant l'impression à la narratrice de « [s]'enfoncer [...] dans le passé<sup>29</sup> ». La dimension infernale du musée lui-même devient de plus en plus patente au fur et à mesure qu'Ella découvre les salles les plus reculées. Alors que la nouvelle débute par le souvenir d'un moment fort de l'enfance de la narratrice, à l'image d'un « conte de fées qui finissait bien<sup>30</sup> », le séjour cauchemardesque auprès du Dr Moses se déroule comme « un conte de fées malveillant<sup>31</sup> ».

17 « Le Musée des Arts médicaux du Comté d'Eden » se compose de trois salles, chacune révélant une nouvelle dimension, de plus en plus inquiétante, de l'approche muséologique du Dr Moses. La première partie prétend exposer l'histoire générale des pratiques médicales par le truchement « [d']une collection hétéroclite d'instruments médicaux<sup>32</sup> ». Pourtant, les prouesses techniques que permettent ces outils, mis au service du bien-être des patients, s'attachent constamment à l'idée de la « souffrance féminine<sup>33</sup> ». En rappelant à sa belle-fille les bienfaits de telle ou telle intervention chirurgicale, le fier Dr Moses souligne, de façon insistante, la douleur infligée par l'outil. Il n'est donc pas question d'une logique d'exhaustivité qui proposerait un exposé complet du développement des outils de la médecine moderne. Au contraire, cette première salle met en avant le dénominateur commun d'un ensemble d'objets obsolètes : la souffrance, surtout celle des femmes. La légitimité scientifique et historique de ce musée se teint donc d'une préoccupation biaisée, une obsession à peine dissimulée pour les signes de l'agonie.

18 La deuxième salle se compose d'objets plus personnels, qui se rapportent à la carrière même du docteur Moses. Les étagères de spécimens deviennent autant de souvenirs pour le docteur qui retrouve dans chacun d'entre eux « une signification particulière<sup>34</sup> ». Cette tendance à l'autocélébration limite lourdement le rapport entre microcosme et macrocosme au profit d'une exposition égocentrique : « On comprenait que le musée était sa vie, que le visiteur avait le privilège d'en être le témoin, mais nullement d'y participer<sup>35</sup>. » Non seulement l'apologie du savoir-faire médical constitue une mise en exergue de la souffrance, mais aussi la fermeture solipsiste du musée s'oppose à l'ouverture communautaire. La tendance tératologique du musée s'esquisse aussi dans cette seconde salle, et une préférence obsessionnelle pour les anomalies physiques entérine la marginalité du musée. Le cadavre grotesque ressemblant à un poisson difforme, suspendu dans un des bocal (en réalité un mort-né humain que le Dr Moses a mis au monde) provoque davantage d'affection nostalgique pour cette créature malformée que de curiosité scientifique. La place du spécimen dans l'exhibition semble se faire seulement au nom d'une monstration de la difformité.

19 Cette fascination avérée pour la souffrance humaine et ses formes les plus altérées s'accroît dans la troisième partie du musée. Un soir, la narratrice découvre, à l'insu du propriétaire, cette « chambre rouge », encore inaccessible au grand public. Entre des murs de soie rouge, les expositions restent encore désordonnées, malgré les signes d'une organisation entamée, soulignant la tension entre ordre et désordre au cœur du collectionnisme. De ce fait, la narratrice remarque qu'une « intelligence logique [et] une méthodologie scientifique<sup>36</sup> » sont à l'œuvre dans le catalogage des spécimens, mais cela se fait selon un « code énigmatique<sup>37</sup> », incompréhensible à ses yeux. Bien que la collection soit structurée par une pensée soucieuse d'ordre, l'obscurité du processus rend l'ensemble peu intelligible. L'exposition est renfermée dans sa propre logique et ne cherche pas à clarifier le savoir qu'elle renferme. En dépit de l'étiquette muséale dont la collection cherche à s'affubler, la valeur des connaissances exhibées demeure obscurcie

par des intentions malveillantes. De fait, la collection elle-même semble dépourvue de tout intérêt didactique et bafoue toute préoccupation morale avec des morceaux de corps humains embaumés dont l'origine est suspecte :

[...] des têtes humaines, réduites le visage ratatiné ; elles avaient une peau brune et rude, des cheveux raide d'un noir terne, des yeux intacts, quoique mi-clos, terreux et sans regard. C'étaient, ou avaient été, des têtes aborigènes – Indiens, Mexicains, Esquimaux, Adultes, adolescents, enfants<sup>38</sup>.

20 Le sentiment d'irréalité que procure ce spectacle macabre ainsi que les mécanismes de réification des victimes du Dr Moses permettent de classer cette nouvelle dans le genre de l'horreur<sup>39</sup> et finissent par donner à la narratrice elle-même le sentiment d'être un objet du musée : « Je suis dans le Musée du Dr Moses. Je suis un spécimen moi aussi<sup>40</sup>. »

21 La place marginale du musée de l'ancien praticien passe également par sa réception auprès d'autres institutions muséales. Après une demande de subvention auprès d'une société locale, on n'accorde au projet qu'une médiocre contribution financière, ce qui est vécu par le docteur non seulement comme un refus partiel de la légitimité de l'entreprise mais aussi comme un affront personnel. En plus d'une fréquentation insuffisante du grand public et de l'étrangeté dérangement des objets, la mise à l'écart de sa collection trouve son origine dans sa conception même. Enfin, l'aspiration communautaire du musée se fragilise de l'intérieur à cause une étroite association avec la mort. Cette idée est la caractéristique première du personnage de Dr Moses, ancien coroner dont le métier était « [d']examiner des cadavres, les corps parfois horriblement défigurés et déchiquetés extraits de véhicules accidentés<sup>41</sup>. » La muséologie du Dr Moses se limite à une simple nécrologie : « La mort est généreuse [...]. Les spécimens du genre Mort ne manquent pas<sup>42</sup>. » Le musée devient, de la même manière que celui du *Musée du silence*, un sépulcre collectif, mais la présence au premier plan de la mort et de la souffrance rend impossible tout sentiment de collectivité.

22 Ces deux premiers cas illustrent l'impossibilité d'instaurer un lieu de savoir en rupture avec le contexte environnant. Assumer une rupture avec le monde extérieur rend inintelligible la connaissance du monde qui pourrait s'y développer. C'est un sentiment d'exclusion qui prévaut dans ces deux pseudo-musées où les mécanismes de collectionnisme nient leur fonction sociale et se révèlent irrémédiablement autotéliques. Loin de l'idée d'interaction, de rencontre et d'échange, le traitement littéraire de ces deux espaces muséaux met en avant l'isolement, l'égoïsme et l'opacité.

## Le collectionneur en anthropologue

23 Dans *Le musée de l'Innocence*, Orhan Pamuk nous livre une histoire de mélancolie et d'errance, qui traite du désenchantement face au bonheur éphémère et de la consolation insuffisante qu'offrent les objets. Ce roman raconte la chronique de l'intimité de Kemal, jeune stambouliote qui, face à l'échec de sa relation avec la séduisante Füsün, devient obnubilé par une collection d'objets à la mémoire sa bien-aimée. En déposant pendant des années des objets-fétiches mémoriels<sup>43</sup> dans sa garçonnière, Kemal transforme cet espace en « chambre magique<sup>44</sup> » où la consolation des objets, pour reprendre le titre du chapitre 28, rend supportable la souffrance amoureuse qui l'accable. Le roman se structure comme la visite d'un musée où, des années plus tard, Kemal a réuni sa collection, le narrateur rappelant régulièrement au lecteur que sa lecture correspond à un parcours de l'espace muséal : « Le visiteur du musée est prié, quant à lui, de contempler les objets offerts à sa curiosité [...]<sup>45</sup>. » Ces leitmotifs narratifs qui rythment le récit montrent que le présent d'énonciation se confond aisément avec le temps du récit, ce qui signale d'ores et déjà une analogie entre musée et roman.

24 Se construire un monde à part, constitué de bribes ramassées pêle-mêle et représentant une passion amoureuse impossible, permet au narrateur d'activer le

souvenir des épisodes heureux, souvent anecdotiques, de sa vie. La fonction première de la collection est à nouveau mémorielle, c'est-à-dire de « vivre et revivre ces moments de volupté<sup>46</sup> ». Le caractère évidemment sensuel des objets passe par le toucher du collectionneur qui imite le contact de la femme aimée avec l'objet en question. Le contact tactile constitue le mode d'appréhension privilégié du collectionneur, une façon de se distancier des pratiques d'une culture du regard. Dans le cas de Kemal, cette expérience répétée à maintes reprises offre un plaisir plus intense que celui provoqué jadis par l'émotion érotique à proprement parler et les objets tendent à supplanter la personne aimée.

25 Grâce à ces jouissances matérialistes, le protagoniste est à même de constater le lien indissociable entre les objets et le passé. C'est ainsi qu'il propose une lecture quasi herméneutique de sa collection dont chaque objet est un « signe<sup>47</sup> » ou encore un « symbole<sup>48</sup> » qui évoque avec « force<sup>49</sup> » « ces instants lourds de tristesse et de silence<sup>50</sup>. » Avec cette posture d'érudit capable de déchiffrer les infinitésimaux indices de la réalité physique, Kemal se déclare « anthropologue de [s]on propre vécu<sup>51</sup> » en invoquant « [l']esprit documentaire<sup>52</sup> » qui régit sa collecte des objets. Toutefois, ce titre professionnel oxymorique dissimule à peine le caractère solipsiste de sa collection, qui met la vie du collectionneur, et non la beauté de la femme, au « centre du monde<sup>53</sup> ». A ce stade de développement la collection privée ne peut que rompre toute affiliation avec son environnement. Le collectionneur devient le véritable objet de sa collection, le point nodal autour duquel les objets s'amassent. De cette façon, les objets ne rappellent pas tant le passé mais son *expérience* personnelle du passé, qui peut être intensifiée grâce à sa collection, qui remplacent le souvenir d'une réalité par une illusion fantasmée et artificielle.

26 De surcroît, la manie collectionniste de Kemal s'assimile à une maladie à la fois physique et morale. Son obsession, déclare-t-il avec le recul des années, « tenait moins du collectionneur que du malade contemplant sa flopée de médicaments<sup>54</sup> ». Devenus une véritable « drogue<sup>55</sup> », les objets constituent certes un palliatif mais non une panacée, et la persistance de sa folie collectionneuse correspond à la résurgence d'une maladie chronique. Qui plus est, le collectionneur se positionne en tant que sauvage, indifférent aux codes sociaux. Son refus des « enivrements vulgaires<sup>56</sup> » de la vie en communauté engendre, en l'occurrence, une impression d'impuissance et de solitude : « mon sentiment d'être dépossédé de mon propre univers<sup>57</sup> ». La figure du collectionneur se présente ici non seulement comme le garant d'un savoir inutile, mais aussi comme un reclus en marge de la société et en inadéquation avec elle.

27 Néanmoins, la double temporalité narrative au cœur du roman permet de mettre en évidence une autre dimension de cette collection. Rappelons que l'histoire du collectionnisme du jeune amoureux transi passe par la voix d'un Kemal plus âgé et plus mature qui accompagne le défilé des artéfacts, rassemblés désormais dans le « Musée de l'Innocence ». Tout au long de la récolte des objets-fétiches, le lecteur devient témoin des métamorphoses sociales et économiques de la vie quotidienne à Istanbul. On note, entre autres, l'arrivée des radios à transistor, des voitures américaines, ou encore des premiers mixers, autant d'indices de la lente modernisation de la capitale turque. De même, le collectionneur endosse le rôle d'un sociologue en soulignant les aspects de la culture matérielle dans l'histoire contemporaine, avec notamment « l'incontournable petit vase *çeşm-i bülbül* trônant dans le buffet de tous les foyers de la classe moyenne stambouliote<sup>58</sup> ». D'un point de vue civilisationnel, le savoir déployé par l'énumération des spécimens ouvre une perspective plus diachronique en mettant en avant l'Histoire du peuple stambouliote : « J'aimerais rappeler que, même si son poids a un peu changé au à Istanbul fil du temps, ce pain constitue depuis un demi-siècle l'aliment essentiel de millions de personnes [...]»<sup>59</sup>. »

28 En tant que fin observateur de son époque, le collectionneur met en lumière les mœurs d'Istanbul, qui exercent une influence primordiale sur la vie intime de Kemal. De fait, la problématique révélée par ce collectionnisme obsédant est celle de « la condition de l'homme et de la femme dans ce coin du monde<sup>60</sup> ». Petit à petit, le lecteur se rend compte que ce sont autant les normes sociales qui empêchent l'accomplissement du désir amoureux que l'impossibilité même du sentiment d'amour, dans la mesure où il est inouï pour un garçon de bonne famille de se laisser séduire par

une fille d'origine modeste. Force lui est donc de constater que son amour « n'a pas droit de cité<sup>61</sup> », expression qui souligne la dimension sociale, voire politique de ses exigences intimes. Ce que le narrateur appelle avec mépris le « complexe [...] d'être riche dans un pays pauvre<sup>62</sup> » se révèle au grand jour.

29 Le musée joue donc un rôle essentiel dans le compte-rendu de l'enchaînement des événements historiques et sociaux. D'ailleurs, la transformation et l'élargissement de la portée de la collection se font grâce aux similitudes entre l'être aimé et la société turque dont la jeune fille semble être l'incarnation : « entre la pudeur des Turcs et la vulnérabilité de Füsün, je percevais une ressemblance [...]»<sup>63</sup>. » C'est la force organisatrice de la collection qui permet le rapprochement entre le grand et le petit, et la légitimité du projet provient justement de la découverte du macrocosme à l'intérieur du microcosme. C'est l'absence de ce rapport d'inclusion entre l'extérieur et l'intérieur qu'ont soulignée Oates et Ogawa dans leurs récits muséologiques et qui a rendu impossible l'élaboration d'un savoir viable.

30 Mais cette fonction ainsi que l'idée même du musée font partie d'une culture principalement occidentale, enjeu culturel de taille dans un roman d'origine turque. C'est en ces termes que le narrateur du *Musée de l'Innocence* décrit l'utilité du musée dans le monde occidental :

Quiconque s'intéresse un tant soit peu aux grandes civilisations et aux musées sait que toute la connaissance de la civilisation occidentale dont l'influence est dominante dans le monde repose sur les musées, et que les authentiques collectionneurs [...] ne soupçonnaient généralement pas l'impact de ce qu'ils faisaient lorsqu'ils rassemblaient leurs premières pièces. Ces pièces qui constitueraient ensuite le fonds de grandes collections et seraient exposées, dûment classées et cataloguées (les premiers catalogues étaient les encyclopédies), les collectionneurs dans l'âme ne les avaient pour la plupart même pas remarquées<sup>64</sup>.

31 Cette citation met en évidence la lucidité d'un Kemal plus âgé qui est désormais à même de prendre conscience *post facto* de la transformation de sa collection privée en lieu de savoir muséal, accessible à tous et délivrant des connaissances à caractère civilisationnel. Mais l'origine même du matérialisme historique incarné par le musée rend indissociable le musée d'un mode de connaissance occidental. Le narrateur lui-même manifeste son attirance pour une approche plus orientale de la relation aux objets : « Les Chinois croient que les objets ont une âme. [...] Nous autres Turcs avons des liens étroits avec les Chinois avant de venir d'Asie centrale<sup>65</sup>. » En dépit de sa valeur sociologique, la place dans la société du « Musée de l'Innocence » en tant qu'institution demeure paradoxale et incarne une des tensions centrales de l'œuvre. Dans le même ordre d'idées, l'héritage ottoman et oriental de la Turquie s'oppose, dans le roman, à l'influence croissante du mode de vie européen. Vécu par une invasion culturelle par certains, ce *soft power* se voit souvent déploré dans le roman par les partisans de mœurs plus en adéquation avec les valeurs fièrement conservatrices d'Istanbul.

32 Le roman de Pamuk concilie donc la dimension personnelle de la collection privée et l'ouverture générale du musée en octroyant aux souvenirs-fétiches une valeur sociologique. Grâce à l'élargissement du sens général de la collection, les objets recueillis par Kemal, qui sont autant de témoignages des épisodes de sa vie personnelle, deviennent l'image des mœurs stambouliotes. Au contraire, dans les textes d'Ogawa et d'Oates, les musées représentés marquent une rupture nette avec le contexte immédiat qui les entoure. Leur ambition d'intégration communautaire devient caduque au regard du dérangement suscité par la réification des individus, et l'acquisition illicite des spécimens entérine leur marginalité. En présentant l'acte de lecture comme un parcours de l'espace muséal, le romancier turc cherche à dépasser la dimension illégale et narcissique des collections dans les œuvres d'Ogawa et d'Oates, en revalorisant le savoir incarné par les objets du musée, devenu une institution publiquement reconnue. Le musée du Dr Moses reste en-deçà de ses aspirations scientifiques à cause d'une horreur ostentatoire qui empêche toute identification entre la communauté et le musée. « Le Musée du silence », quant à lui, semble se nourrir de la présence même de la mort dans la communauté. Ces divergences expliquent l'impression d'irréalité croissante dans les œuvres d'Oates et d'Ogawa, alors que la fin du livre de Pamuk se propose

comme une réintégration dans la réalité sociale de la vie d'Istanbul. Roman d'une vie, la collection de Kemal devient anthropologie d'une génération ; éloge des arts médicaux du comté, le musée du Dr Moses demeure récit égocentrique des tendances morbides du propriétaire ; lieu de conservation d'une mémoire collective, le « Musée du silence » se réduit à une thanatopraxie symbolique de tous réservée à un petit groupe.

33 Un des enjeux majeurs de la collection privée, du point de vue des connaissances qu'elle construit et conserve, est donc la question de son interaction avec le monde extérieur. Il est possible de considérer le musée comme l'incarnation d'un savoir institutionnalisé qui participe à l'identité collective et qui reste donc en contact permanent avec la société dans laquelle il s'inscrit et interagit. Le musée fait autorité et sa représentation littéraire met en scène un espace où le pouvoir du savoir s'illustre et s'impose aux yeux des masses. Au contraire, la collection, comme figure de l'encyclopédisme, tâche de se tenir en retrait, se soustrait aux logiques socio-économiques qui gèrent la société moderne et propose une grille de lecture décalée de l'existence.

---

## Bibliographie

BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, « Tel », 1968.

BENJAMIN, Walter, *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, Paris, Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 2015.

DEMANZE, Laurent, *Les Fictions encyclopédiques de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, « Les Essais », 2015.

FUSILLO, Massimo, *L'Objet-fétiche : Littérature, cinéma, visualité*, Paris, Champion, « Unichamp-Essentiel », 2014.

OGAWA, Yoko, *Le musée du silence*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2003 (2000).

OATES, Joyce Carol, « Le musée du Dr Moses », in *Le musée du Dr Moses*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2012 (2007).

PAMUK, Orhan, *Le musée de l'Innocence*, Paris, Gallimard, « Folio », 2011 (2006).

---

## Notes

1 Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, Paris, Rivages Poche, « Petite Bibliothèque », 2015 (1972), p. 43.

2 Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, « Tel », 1968, p. 120.

3 Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 42.

4 Laurent Demanze, *Les Fictions Encyclopédiques de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, « Les Essais », 2015.

5 Yoko Ogawa, *Le Musée du silence*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2003 (2000) (par la suite abrégé en *MS*).

6 Orhan Pamuk, *Le musée de l'Innocence*, Paris, Gallimard, « Folio », 2011 (2006) (par la suite abrégé en *MI*).

7 Joyce Carole Oates, « Le musée du Dr Moses », in *Le musée du Dr Moses*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2012 (2007) (par la suite abrégé en *MM*).

8 *MS*, p. 125.

9 *MS*, p. 155.

10 *MS*, p. 84.

11 *MS*, p. 44.

12 *MS*, p. 86.

13 *MS*, p. 16.

14 *MS*, p. 45.

15 *MS*, p. 143.

16 *MS*, p. 51.

17 *MS*, p. 50.

18 *MS*, p. 46.

19 *MS*, p. 87-88.

20 *MS*, p. 137.

21 *MS*, p. 62.

22 *MS*, p. 122.

23 *MS*, p. 48.

24 *MS*, p. 280.

25 *MS*, p. 311.

26 *MM*, p. 226.

27 *MM*, p. 229.

28 *MM*, p. 236-237.

29 *MM*, p. 230.

30 *MM*, p. 219.

31 *MM*, p. 229.

32 *MM*, p. 242.

33 *MM*, p. 243.

34 *MM*, p. 245.

35 *MM*, p. 245.

36 *MM*, p. 261.

37 *MM*, p. 260.

38 *MM*, p. 259.

39 D'ailleurs, la publication originelle de la nouvelle se trouve dans un ouvrage collectif du nom de *The Museum of Horrors*, dirigé par Dennis Etchison.

40 *MM*, p. 256.

41 *MM*, p. 228.

42 *MM*, p. 247.

43 Massimo Fusillo, *L'objet-fétiche. Littérature, cinéma, visualité*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2014.

44 *MI*, p. 79.

45 *MI*, p. 54.

46 *MI*, p. 91.

47 *MI*, p. 56.

48 *MI*, p. 164.

49 *MI*, p. 41 ; p. 217.

50 *MI*, p. 164.

51 *MI*, p. 56.

52 *MI*, p. 304.

53 *MI*, p. 374.

54 *MI*, p. 282.

55 *MI*, p. 282.

56 *MI*, p. 374.

57 *MI*, p. 296.

58 *MI*, p. 462.

59 *MI*, p. 304.

60 *MI*, p. 465.

61 *MI*, p. 486.

62 *MI*, p. 345

63 *MI*, p. 265.

64 *MI*, p. 123.

65 *MI*, p. 591-592.

## ***Pour citer cet article***

### *Référence électronique*

James Weldon, « D'inquiétants collectionnismes : une méconnaissance du monde ? (Oates, Ogawa, Pamuk) », *TRANS-* [En ligne], 23 | 2018, mis en ligne le 18 octobre 2018, consulté le 09 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/trans/1943> ; DOI : 10.4000/trans.1943

---

## ***Auteur***

### **James Weldon**

Enseignant de Lettres Modernes, James WELDON prépare actuellement une thèse sur la représentation romanesque de la collection et du musée dans les littératures anglo-américaines, française et italienne des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Il est auteur d'un article sur Jean-Jacques Rousseau (*L'Accident de Mênilmontant*, A. Vasak (éd.), Classiques Garnier, 2015) et d'une étude des objets chez Michel Houellebecq (« De l'objet d'art à l'obsolescence programmée : les visions du monde matériel dans *La Carte et le Territoire* de Michel Houellebecq », in *Relief*, S. van Wesemael (éd.), 2018).

---

## ***Droits d'auteur***

Tous droits réservés