

B i b l i o t h è q u e
des
HISTOIRES

**Collectionneurs,
amateurs et curieux**

**Paris, Venise :
xvi^e – xviii^e siècle**

par

KRZYSZTOF POMIAN

nrf
Éditions Gallimard

Bibliothèque des Histoires



KRZYSZTOF POMIAN

COLLECTIONNEURS,
AMATEURS
ET CURIEUX

PARIS, VENISE :
XVI^e-XVIII^e SIÈCLE

nrf

GALLIMARD

© Éditions Gallimard, 1987.
© 1978, Giulio Einaudi editore, Torino,
pour l'essai intitulé «*Entre le visible et l'invisible : la collection*».

AVANT-PROPOS

Collectionneur ? Un maniaque inoffensif qui passe son temps à classer les timbres-poste, à épingler les papillons ou à se délecter de gravures érotiques. Ou bien, au contraire, un spéculateur avisé qui, prétextant l'amour de l'art, achète à bas prix les chefs-d'œuvre pour les revendre avec de fabuleux profits. Ou encore un monsieur de la bonne société, héritier, avec un château et des meubles d'époque, d'une collection de tableaux dont il laisse admirer les plus beaux sur les pages glacées des magazines chics. Trois images, trois opinions, mais qui ont en commun de présenter un personnage d'anecdote. Le collectionneur n'est pris au sérieux que quand les sommes qu'il brasse deviennent impressionnantes. Seule suscite émerveillement et respect une collection-investissement gardée dans les sous-sols d'une banque et qui vaut plus que son pesant d'or. Autrement, on n'y voit qu'un amusement narcissique et quelque peu frivole. Une bagatelle.

Qu'elles soient plus bienveillantes ou carrément ironiques, les images des collections particulières et des collectionneurs, qui semblent le plus profondément enracinées dans l'opinion française, ne leur accordent d'importance que marginale. À cela rien d'étonnant. Royal, impérial ou républicain, le mécénat d'État a eu en France, depuis au moins le XVI^e siècle, un poids incomparablement plus lourd que le mécénat privé. Et les collections du roi, devenues dès l'Ancien Régime celles de l'État, ont acquis dans la culture française un statut que celles des particuliers ne pouvaient aucunement concurrencer, faute de la même durée et des mêmes moyens. Aussi l'art est-il resté en France, pendant des siècles, d'abord une affaire de l'État. Non seulement l'art en train de se faire mais aussi l'art ancien, ainsi que les monuments historiques et scientifiques que l'État s'est chargé de préserver et de conserver. Comparés aux créations de l'État, les musées issus des collections particulières font

aujourd'hui encore, pour cette raison, figure de parents pauvres, même si certains possèdent de vrais chefs-d'œuvre. C'est seulement depuis les dernières décennies du XIX^e siècle que l'initiative privée a commencé à enrichir les musées nationaux et à en combler les lacunes, en leur offrant les œuvres des artistes qui n'ont pas bénéficié des commandes de l'État. C'est aussi à partir de ces années que plusieurs collections particulières sont devenues, le plus souvent après la mort de leurs auteurs, des établissements publics, tendance renforcée récemment par des dispositions fiscales inspirées par l'exemple de l'étranger. Il est à prévoir — on en voit déjà les prodromes — que la croissance du nombre de donations et de musées issus des collections particulières ou qui en ont intégré l'apport, souvent très substantiel, ainsi que tout un travail éducatif poursuivi par les organisateurs des expositions et par la critique changeront à terme l'attitude du grand public à l'égard des collectionneurs, en lui faisant prendre conscience qu'ils sont « les personnages centraux du monde des arts » (André Chastel) et, plus généralement encore, de la culture.

Une telle conscience est, en effet, largement répandue dans les pays où tout le monde sait que les musées, depuis les plus grands jusqu'aux plus petits, sont dus à des initiatives privées et doivent leurs fonds aux collections particulières et aux achats financés par les particuliers ou les entreprises. Ainsi, aux États-Unis par exemple, le collectionneur est perçu comme un évergète virtuel qui fait venir dans son pays, grand ou petit, des œuvres d'art ou des vestiges du passé. Et qui peut faire en sorte qu'ils y restent. Qui peut, autrement dit, doter son pays d'une institution à la fois éducative et récréative, chaque musée ou presque étant aussi une bibliothèque, un lieu d'expositions, de projections, de conférences, un centre de publications et, à cause de tout cela, un espace de rencontres et de régénération du tissu social.

Pour trouver une conscience du rôle culturel des collectionneurs, point n'est besoin, du reste, d'aller aux États-Unis. Il suffit de traverser la frontière italienne. Longtemps privée de l'État national, l'Italie a été, depuis le XV^e siècle, une terre d'élection de collectionneurs particuliers dont plusieurs ont très tôt placé leurs collections à la disposition du public. Aussi est-ce en Italie que l'on peut voir le mieux, au cours d'une longue période, l'importance des collections particulières pour la cristallisation des patriotismes urbains et du sentiment national — et comprendre qu'elles ont eu une signification proprement politique, car elles exerçaient une influence, invisible mais efficace, sur la vie de la cité. Cela reste toujours vrai

de nos musées publics. Or, ceux-ci ne sauraient aujourd'hui concilier une large ouverture, et donc des billets d'entrée à des prix relativement bas, avec un travail de modernisation des locaux et de conservation des œuvres et avec les achats leur permettant de constamment réactualiser le contact avec la création vivante, sans l'aide de l'État, c'est-à-dire des citoyens contribuables. Mais ils ne sauraient le faire aussi sans les collections particulières qui, dans la mesure où elles les aident à suivre les variations du goût et leur permettent de se prolonger vers l'avenir, apparaissent comme leurs compléments irremplaçables.

Exclamations, propos louangeurs ou dépréciatifs, commentaires : les collections en suscitent depuis qu'elles existent. Mais, en Occident, ce sont les Grecs qui, les premiers, ont donné de leurs collections des descriptions écrites. Y résonnent encore les voix admiratives des visiteurs. Les inventaires, souvent fort copieux, gardent la trace des trésors des églises et des princes du Moyen Âge, dont plusieurs objets nous sont — chose étonnante — parvenus. Et à partir du XV^e siècle, avec la propagation des collections particulières de type moderne, se met à proliférer toute une littérature, très hétérogène au demeurant, qui leur est consacré entièrement ou en partie : guides à l'usage des voyageurs, des amateurs et des curieux ; relations des voyages ; descriptions des cabinets, pinacothèques et musées privés, écrites parfois par des visiteurs, parfois par leurs propriétaires mêmes ; vies des artistes ; œuvres des historiens locaux ; recherches d'antiquaires et d'érudits ; travaux d'histoire naturelle ; correspondances souvent publiées du vivant de leur auteur ; catalogues des ventes depuis le début du XVII^e siècle et, depuis les années soixante de ce même siècle, articles de revues. Parallèlement, aux archives s'amoncellent les inventaires après décès et divers documents intéressant le marché de l'art.

Au XVIII^e siècle, les marchands commencent à prendre la plume pour donner des conseils sur le choix et l'aménagement d'une collection, écrire des dissertations sur le commerce de la curiosité et les ventes, ou publier des manuels à l'usage des collectionneurs. C'est à la même époque que vient le tour des historiens et des critiques d'art, qui tantôt mentionnent seulement les collections où ils ont vu les œuvres dont ils parlent, tantôt en offrent des portraits assez détaillés. Plus tard, ils en multiplieront les monographies ainsi que celles de diverses catégories d'objets de collection, les vies des collectionneurs, les histoires des collections et des musées dans cer-

taines villes ou certains pays, les recherches sur le marché de l'art. Ils entreprendront même quelques tentatives d'aboutir à une vue d'ensemble. Les suivront dans ces diverses voies les historiens des sciences, des sciences de la terre surtout et de celles du vivant.

De ces ouvrages si nombreux plusieurs ne s'intéressent en fait qu'à certaines œuvres d'art, le plus souvent des peintures, dont il s'agit de reconstruire les vicissitudes entre le moment où elles furent produites et celui à partir duquel leur histoire devient connue. À cet effet, on s'efforce de retrouver toutes les traces que ces œuvres ont laissées, d'en identifier les propriétaires successifs, d'établir les prix payés pour les avoir, de situer dans leur contexte culturel et technique les travaux de restauration auxquels elles ont été soumises. Si l'on étudie alors les collections, ce peut être pour mettre en lumière leurs caractères intrinsèques, mais c'est surtout parce qu'elles ont abrité une ou plusieurs œuvres qui, elles, mobilisent l'attention de l'historien. C'est de la même démarche que procèdent toutes ces publications d'inventaires ou de catalogues, qui n'en gardent que les éléments susceptibles de servir à repérer les traces des œuvres d'art, sinon des chefs-d'œuvre, et négligent le reste : curiosités, antiquités, monnaies, productions naturelles. Des éditions ainsi tronquées commencent heureusement à se faire rares mais elles n'appartiennent pas encore à un passé définitivement révolu.

Une direction différente, plus importante peut-être, de l'étude des collections conduit à reconstruire le goût de leurs propriétaires, lisible dans le choix des objets qu'ils ont tenu à posséder. Ce goût, les collections ne sont certes pas les seules à le révéler. En témoignent les commandes passées aux artistes. Et aussi la décoration interne et externe : éléments d'architecture, tableaux, fresques, stucs, sculptures, meubles, tissus, céramiques, etc. C'est pourquoi, quand on se place dans la perspective d'une reconstruction du goût, la frontière s'estompe souvent entre la collection et le décor, ce qui appauvrit considérablement le répertoire de questions que l'on pose aux documents : en disparaissent toutes celles qui portent sur la manière d'exposer les pièces de collection, sur la signification qu'on leur confère, sur les visiteurs à qui on permet de les regarder.

D'autre part, cette perspective relègue dans l'insignifiance tout ce qui ne se laisse pas interpréter en tant que manifestation du goût. Lequel se voit ainsi coupé de l'attitude à l'égard du passé, des sentiments religieux ou patriotiques, des curiosités scientifiques. Réduit exclusivement à l'ensemble de préférences accordées à certaines propositions artistiques et enfermé de la sorte, parfois au prix d'un anachronisme flagrant, dans la sphère « esthétique », le goût est

envisagé de surcroît comme purement individuel. Il arrive qu'on ne compare même pas sous ce rapport le collectionneur qu'on étudie à ceux qui ont vécu dans le même pays que lui et à la même époque, pour relier, si possible, les différences de goût à celles de générations, de catégorie sociale, de niveau de culture, d'option religieuse, idéologique, politique. Et il arrive aussi, le cas n'est nullement exceptionnel, que ce soit l'historien lui-même qui s'érige en parangon du bon goût et juge les collections qu'il étudie en les mesurant à l'aune de ses prédilections. Inutile de montrer que, ce faisant, il se prive de toute possibilité de comprendre les choix de ceux dont il prétend écrire l'histoire.

Gardiennes des œuvres ou révélatrices du goût des individus : pour autant qu'elle les traite d'une de ces deux manières, l'étude des collections n'a qu'un caractère subsidiaire. Celles-ci, bien qu'elles lui fournissent son objet premier, ne l'intéressent, en effet, que dans la mesure où l'on en arrive, en les analysant, à résoudre des énigmes qui portent sur autre chose. Elle n'en reste pas moins légitime, pourvu qu'on n'oublie pas que, si les collections abritent les œuvres et révèlent le goût des individus, ces deux rôles ne sont pas les seuls qui leur reviennent et ne permettent de les comprendre que partiellement. De même, il est parfaitement légitime d'étudier exclusivement les collections artistiques, ou les collections scientifiques, ou les collections historiques en fonction des besoins de l'histoire de l'art, de l'histoire des sciences ou de l'histoire de l'histoire. À condition, toutefois, de bien voir que, ce faisant, on saisit un phénomène pluridimensionnel sous un seul de ses aspects et que celui-ci est isolé, parfois artificiellement, en courant le risque de passer à côté de choses importantes. Car, après avoir choisi dans l'ensemble des collections d'une ville, d'une région ou d'un pays, à une époque déterminée de son histoire, celles qui sont pertinentes du point de vue adopté, on ne prend tout naturellement en considération que ceux de leurs caractères qui répondent aux questions que l'on se pose. Or, le plus souvent, celles-ci, au lieu de provenir d'une réflexion théorique sur la collection en tant que fait anthropologique, sont simplement reçues de la tradition savante. Le danger est grand alors de diviser son objet non pas conformément à ses articulations propres, mais selon les lignes de partage entre les compétences disciplinaires, et de le mutiler jusqu'à le rendre méconnaissable au cours de cette opération.

Issus d'une recherche poursuivie depuis bientôt vingt ans, les articles réunis dans ce volume proposent d'aborder les collections dans une perspective différente de celles qu'on vient d'évoquer. D'y voir une institution coextensive à l'homme dans le temps et dans l'espace, produit d'un comportement *sui generis*, qui consiste précisément à former les collections dont le rôle principal, sur lequel se greffent tous les autres, est celui de lien entre l'invisible et le visible. Ce comportement a une dimension géographique, la distribution spatiale des collections étant en rapport avec la localisation des centres religieux, l'organisation politique, les courants des échanges artistiques, intellectuels et économiques. Il a aussi une dimension sociale : les collections ne sont accessibles en général qu'à un public défini selon certains critères ; d'autre part, leur contenu et leurs caractères dépendent du statut des collectionneurs, de la place qu'ils occupent dans la hiérarchie du pouvoir, du prestige, de l'éducation et de la richesse. Et une dimension économique, cas particulier de la précédente : objets précieux, matérialisations des valeurs, les pièces qui composent les collections sont échangées à titre de dons, mais aussi vendues et achetées, pillées et volées, si bien que, dans les sociétés policées, partout où il y a des collectionneurs, on trouve aussi, dans le proche voisinage, des voleurs et des marchands. Enfin, il y a une histoire du comportement qui consiste à former les collections, car la frontière entre l'invisible et le visible se déplace dans le temps, et des objets apparaissent qui n'appartiennent ni au premier ni au second : tels des objets observables notamment et des objets reconstructibles. C'est cette histoire que traduisent les changements du contenu des collections ; des lieux sociaux où elles s'accumulent ; du contexte constitué, pour chaque catégorie d'objets, par les objets de catégories différentes, d'une part, et par les langages utilisés pour en parler, de l'autre ; de la manière de les exposer ; de leur public ; du comportement adopté à leur égard par ceux qui les exposent et ceux qui les regardent.

Les collections constituent donc pour nous un domaine *sui generis* dont l'histoire ne se réduit ni à celle de l'art ni à celle des sciences ni à celle de l'histoire. Elle est — ou plutôt elle devrait être — une histoire autonome concentrée sur les objets porteurs des significations, les sémiophores, sur leur production, sur leur circulation et sur leur « consommation » qui, sauf cas exceptionnels, se fait par l'intermédiaire du seul regard et n'entraîne donc pas de destruction physique. Histoire de la production des sémiophores, elle rencontre toutefois les histoires de l'art, des sciences et de l'his-

toire, car les sémiophores sont des œuvres d'art, évidemment, mais aussi des productions naturelles ou exotiques et des vestiges du passé. Histoire de la circulation, elle rencontre l'histoire économique là, en particulier, où elle a affaire à la constitution et au développement du marché des sémiophores. Histoire de la « consommation », enfin, elle rencontre l'histoire intellectuelle et l'histoire sociale, la première quand elle étudie les classements des objets et les significations dont ils sont investis, la seconde quand elle s'intéresse à ceux qui les exposent et à ceux qui viennent les regarder. Placée à la croisée de plusieurs chemins, l'histoire des collections apparaît ainsi comme une des directions privilégiées de l'histoire culturelle.

Le premier article de ce recueil esquisse une théorie générale de la collection en tant que fait anthropologique ; le dernier traite du passage de la collection particulière au musée public. Ils apportent ainsi, surtout le premier, une justification théorique de la démarche illustrée par les autres articles qui, eux, abordent divers aspects de l'histoire des collections entre le XVI^e et la fin du XVIII^e siècle, principalement à Paris et sur le territoire de l'ancienne République vénitienne. Sont donc successivement utilisés, pour scruter le même objet, le télescope et le microscope, une vue panoramique du phénomène-collection, depuis le paléolithique jusqu'à nos jours, étant complétée par des études qui entrent dans des détails, parfois infimes, des collections d'une région, d'une ville ou d'un individu. C'était là, semble-t-il, un bon moyen d'éviter le double écueil des généralisations vides, d'un côté, et, de l'autre, d'une accumulation de données aveugles.

Les articles réunis ici ont été écrits entre 1974 et 1983. Pour une part, ils n'ont jamais été publiés en français. De ceux qui l'ont été, quelques-uns ont paru dans des recueils dont l'accès n'est pas toujours des plus faciles. Leur réunion aidera, je l'espère, tous ceux qui, de plus en plus nombreux, travaillent à présent sur l'histoire des collections. Si ce livre contribue à délimiter ce domaine de recherche, à en justifier l'importance pour toute étude de la culture, à baliser les chemins qui le traversent et à rendre visibles les richesses qu'il contient, il aura atteint son but.

Juillet 1986.

Entre l'invisible et le visible : la collection

Si l'on essayait d'inventorier le contenu de tous les musées et de toutes les collections particulières, en ne mentionnant qu'une fois le nom de chaque catégorie d'objets qui s'y trouvent, un gros livre n'y suffirait pas. Dans la seule ville de Paris, il y a, paraît-il, cent cinquante musées : des musées d'art, évidemment, qui sont mondialement connus, mais aussi ceux de l'Armée; de la Chasse et de la Nature; du Cinéma; de la Contrefaçon; de la Franc-maçonnerie; de l'Histoire de France; d'Histoire naturelle; de l'Homme; des Lunettes et des Lorgnettes de jadis; de la Marine; des Instruments de musique; du Phonographe, de la Parole et du Geste; de la Serrurerie; de la Table; des Techniques et j'en passe. Quant aux collections particulières, on y tombe sur les objets les plus inattendus et qui, à cause de leur banalité même, sembleraient incapables de provoquer le moindre intérêt : dans une ville polonaise, une dame amasse des petits papiers qui servent à emballer les oranges, les citrons et les pamplemousses. Bref, on peut constater sans risque d'erreur que tout objet naturel dont les hommes connaissent l'existence et tout artefact, si farfelu qu'il soit, figure quelque part dans un musée ou une collection particulière. Mais alors, comment peut-on caractériser d'une manière générale et sans céder aux tentations de l'inventaire cet univers composé d'éléments si nombreux et si hétéroclites. Qu'ont-ils en commun les uns avec les autres ?

Les locomotives et les wagons rassemblés dans un musée des chemins de fer ne transportent ni les voyageurs ni les marchandises. Les épées, les canons et les fusils déposés dans un musée de l'armée ne servent pas à s'entretuer. Les ustensiles, les outils et les

Publié d'abord in *Enciclopedia Einaudi*, t. III, Turin, 1978, pp. 330-364. Repris in *Libre*, 3 (1978), pp. 3-56.

costumes recueillis dans une collection ou un musée d'ethnographie ne participent pas aux travaux et aux jours des populations paysannes ou urbaines. Et il en est ainsi de chaque chose qui échoue dans ce monde étrange d'où l'utilité semble bannie à jamais. On ne peut, en effet, sans commettre un abus de langage, étendre la notion d'utilité au point d'en attribuer une à des objets qui ne font que s'offrir aux regards : aux serrures et aux clefs qui ne ferment ni n'ouvrent aucune porte ; aux machines qui ne produisent rien ; aux horloges et aux montres dont personne n'attend l'heure exacte. Même si dans leur vie antérieure elles avaient un usage déterminé, les pièces de musée ou de collection n'en ont plus. Elles s'assimilent ainsi à des œuvres d'art qui sont dépourvues de finalité utilitaire, car on les produit pour décorer les personnes, les palais, les temples, les appartements, les jardins, les rues, les places et les cimetières. Toutefois on ne peut pas dire que les pièces de collection ou de musée soient là pour décorer. Car décorer, en plaçant des tableaux et des sculptures, c'est briser la monotonie des murs vides qui étaient déjà là et qu'il fallait rendre agréables. Or, dans les musées et les grandes collections particulières, ce sont les murs qu'on élève ou aménage pour y disposer des œuvres. Quant aux collectionneurs plus modestes, ils font construire des vitrines, confectionner des cartons ou des albums, ou dégager, d'une manière ou d'une autre, des endroits où les objets pourraient être placés. Tout se passe donc comme si l'on ne poursuivait qu'un seul but : amasser des objets pour les exposer au regard.

Quoiqu'elles n'aient point d'utilité et qu'elles ne servent même pas à décorer des intérieurs où on les expose, les pièces de collection et de musée sont cependant entourées de soins. Pour réduire au minimum l'influence corrosive de facteurs physico-chimiques, on soumet à un contrôle attentif des variables telles que la lumière, l'humidité, la température, la pollution de l'air, etc. On restitue aux objets abîmés leur état d'origine chaque fois que cela est faisable. On expose les objets de manière à rendre difficile, voire impossible, tout contact avec eux autre que visuel. Mais le caractère précieux des pièces de collection ou de musée se manifeste aussi dans l'existence d'un marché où elles circulent et où elles atteignent parfois des prix quasi astronomiques. Lorsqu'un autoportrait de Rembrandt fut vendu le 29 novembre 1974 au palais Galliera, à Paris, pour la somme de 1 100 570 francs, un des journalistes spécialisés trouva cette somme absurdemment petite¹. À côté de ce marché officiel, il en fonctionne aussi un autre, clandestin et alimenté par des objets volés dans les collections particulières et les

musées. En la seule année 1974 on avait ainsi dérobé en Europe 4785 toiles de grands maîtres². Et ce ne sont pas seulement des chefs-d'œuvre qu'on vole, mais aussi des objets qui, tout en étant moins spectaculaires, possèdent cependant une grande valeur aux yeux des collectionneurs. Aussi bien le grand problème de ceux-ci et des conservateurs de musées, c'est la protection des objets contre le vol. Tout un système de surveillance est mis en place que symbolise la présence d'un commissariat de police dans le Grand Palais à Paris où se tiennent les expositions des œuvres les plus prestigieuses. En un mot, les collectionneurs et les conservateurs des musées se comportent comme des gardiens de trésors.

Cela étant, il semble étonnant que ces trésors soient visibles, contrairement à ceux qui reposent dans les coffres-forts et les chambres blindées des banques. Plus étonnant encore : ce sont des trésors dont les propriétaires, très souvent, ne profitent pas. Certes, on connaît des collections amassées dans un but clairement spéculatif. Et il est vrai aussi que les collections particulières se dispersent en majorité après la mort de ceux qui les avaient formées, en rapportant de l'argent à leurs héritiers. Toutefois, il n'en est pas toujours ainsi ; on peut citer des dizaines de collections qui ont été transformées en musées. Rappelons quelques exemples : les musées Cognacq-Jay, Jacquemart-André et Nissim de Camondo à Paris, le musée Ariana à Genève, les musées Lázaro Galdiano à Madrid et Federico Marés à Barcelone, la fondation de Peggy Guggenheim à Venise, Gardner House à Boston ou Frick Collection à New York. Il est donc impossible de réduire la formation d'une collection particulière à la thésaurisation pure et simple. Et cela est encore plus clair dès qu'il s'agit de musées. En effet, les objets qu'ils possèdent sont, en général, inaliénables ; même pendant les pires détresses financières on n'essaie pas de les vendre. La seule exception connue au XX^e siècle, c'est la vente des tableaux du musée de l'Ermitage, à Leningrad, par le gouvernement soviétique entre 1929 et 1937³. Même les musées qui se réservent le droit de vendre certaines pièces qu'ils possèdent, ainsi le Museum of Modern Art de New York, ne le font que pour en acquérir d'autres afin d'élargir ainsi l'éventail de styles et de tendances qui y sont représentés. Ne se contentant pas de maintenir les objets en dehors de la circulation pendant un temps limité, comme le font tous les collectionneurs particuliers, le musée s'efforce de les y retenir pour toujours.

Le monde des collections particulières et des musées semble être celui d'une diversité illimitée. Et pourtant les quelques remarques qu'on vient de faire, toutes provisoires qu'elles soient, permettent

déjà d'en entrevoir l'unité, de dégager ce qu'ont en commun ces objets, si nombreux et si hétéroclites, qui s'amassent chez des particuliers et dans des établissements publics. Elles permettent donc de circonscrire l'institution dont nous avons à nous occuper ici : une collection, c'est-à-dire tout ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposés au regard. On voit tout de suite que cette définition a un caractère rigoureusement descriptif. On voit aussi que les conditions auxquelles doit satisfaire un ensemble d'objets pour qu'on puisse le considérer comme une collection, d'une part, excluent toutes les expositions qui ne sont que des moments du processus de la circulation ou de la production des biens matériels, et, de l'autre, tous les amas d'objets qui se sont formés au hasard de même que ceux qui ne sont pas exposés au regard, ainsi les trésors cachés quel que soit par ailleurs leur caractère. En revanche, ces conditions sont remplies non seulement par les musées et les collections particulières, mais aussi par la plupart des bibliothèques et par les archives. Il faut ajouter cependant, pour ne plus y revenir par la suite, que les archives doivent être distinguées des dépôts d'actes qui, eux, sont insérés dans le circuit d'activités économiques ou administratives. Mais c'est justement de cette manière qu'elles sont définies par les spécialistes qui y voient une « institution appelée à mettre en sécurité, recueillir, classer, conserver, garder et rendre accessibles des documents qui, ayant perdu leur ancienne utilité quotidienne et considérés de ce fait comme superflus dans les offices et les dépôts, n'en méritent pas moins d'être préservés »⁴. Le cas des bibliothèques est plus compliqué. Il arrive en effet que les livres soient traités en tant qu'objets ; il en est ainsi lorsqu'on collectionne les belles reliures, les ouvrages illustrés, etc. Dans cette éventualité, il n'y a pas de problème, comme il n'y en a pas quand une bibliothèque joue le rôle d'archives ou quand elle ne contient que des ouvrages d'agrément. Il existe toutefois des bibliothèques qui recueillent uniquement des livres où l'on puise des renseignements nécessaires à l'exercice des activités économiques ; ces bibliothèques-là ne peuvent donc pas être assimilées aux collections.

Laissons maintenant de côté les bibliothèques et les archives ; nous les retrouverons plus tard. Et c'est plus tard aussi que nous reviendrons au problème posé par la coexistence dans nos sociétés de deux types de collections : la collection particulière et le musée. Ce par quoi il faut commencer pour dépasser le stade de la des-

KRZYSZTOF POMIAN

Collectionneurs, amateurs et curieux

Paris, Venise : XVI^e - XVIII^e siècle

Quatre sur cinq des tableaux du musée d'Orsay, nombre de chefs-d'œuvre du Louvre, une dizaine de collections devenues musées à part entière, du Moyen Âge de Cluny à l'Extrême-Orient de Guimet : une part essentielle du patrimoine artistique de Paris est l'œuvre des collectionneurs. Dans chaque ville en France et en Europe on ferait un constat analogue. Cependant l'histoire ne s'est encore intéressée que fort peu à une pratique réputée futile. On la réhabilite ici en montrant la portée et les effets. Le présent livre entend jeter les bases d'une étude systématique de l'étrange activité qui consiste à rassembler des objets pour constituer une collection.

Il en fait ressortir le mystère ; il plaide pour la fécondité de son examen dans le cadre d'une histoire renouvelée des curiosités intellectuelles et des sensibilités esthétiques.

Il propose une *anthropologie de la collection* : phénomène universel, apparemment coextensif à la culture même et véhicule privilégié de ses transformations.

Il donne une étude historique des principaux genres de collection dans l'Europe moderne, des antiquités à l'histoire naturelle, de la numismatique à la peinture. C'est un nouvel éclairage sur la genèse du musée qui est suggéré, la collection particulière révélant son rôle crucial d'institution novatrice.

Collectionneurs, amateurs et curieux prennent ainsi leur vraie stature, au centre de l'univers culturel.

Krzysztof Pomian, philosophe et historien, est l'auteur de *L'Ordre du temps* (Gallimard, 1984) et de *L'Europe et ses nations* (Gallimard, 1990).



9 782070 708901



Extrait de la publication
87-IV A 70890 ISBN 2-07-070890-X