

Collectionner, un verbe labile ?

Je remercie tout d'abord Patrice Neirinck et Angel Enciso de leur invitation à venir débattre avec vous de la notion de collection. Je vais parler à partir de ma pratique d'écriture : il se fait que j'ai beaucoup été amené, ces dernières années, à la demande de collectionneurs, de maisons de vente ou de centres d'art à écrire sur des collections – très différentes, en l'occurrence : une collection d'antiquités, une collection d'art contemporain et une collection d'art africain. J'ajouterai à cette liste une collection un peu particulière, celle de portraits d'écrivains du XIX^{ème} aux yeux fermés, dite collection *Marbauf*, de l'artiste français Alain Rivière, que j'ai éditée en livre, et dont je dirai un mot car elle signe un autre rapport – plus immatériel, je dirais – à la « chose absente » qui est, il me semble, au cœur de toute collection.

C'est donc au fil de ces travaux de commande que j'ai été amené à m'interroger sur la pratique du collectionneur, sur l'obsession qui la fonde et la nourrit. C'est la raison pour laquelle je vous ai préparé une sélection de textes, car c'est à partir de l'une ou l'autre de ces productions écrites que je vais rassembler quelques idées et réflexions – il ne s'agissait pas de vous en imposer la lecture, mais de mettre à votre disposition la matière première où puise et prend forme mon propos d'aujourd'hui ; je vise donc surtout les textes de présentation des deux collections dont il est question, celle d'art contemporain et celle d'art africain. Ces choses ont été écrites pour être lues plutôt que dites, et puis surtout je suis convaincu que j'écris mieux – ou du moins autrement – que je ne parle, tout simplement parce que l'écriture est mon médium, le support électif de mon désir d'élaboration ; bref, j'espère que vous trouverez dans ces écrits de quoi nourrir le vôtre, sur le sujet qui nous occupe.

Cette intervention est l'occasion de faire retour sur ma pratique professionnelle hybride, qui court sur un fil tendu entre la lettre et l'image, comme j'ai coutume de le dire : je travaille en effet comme éditeur d'art, comme écrivain – ou écrivain, à tout le moins – et comme commissaire d'expositions, comme on dit laidement aujourd'hui – mais voilà : mes lointaines études de droit et de criminologie auront donc servi à quelque chose puisque je me retrouve aujourd'hui, de temps à autre, à porter la casquette de commissaire dans ce monde très policé – poli au sens de lissé – de l'art contemporain. Cela pour vous dire qu'éditer des images d'artistes, exposer des œuvres d'art ou écrire sur celles-ci participent en fait pour moi d'un seul et même mouvement, déclinent une seule et même obsession de grande amplitude : ici comme là, il s'agit de *saisir ce qui me saisit*, en quelque

sorte. Si l'image contemporaine, au sens le plus large du terme, est la source d'une jouissance esthétique, écrire sur ces images, c'est tenter de *désidérer* un peu la fascination dans laquelle l'image me tient. Si je suis un grand *regardeur* d'images, je dirais que, plus encore, je m'efforce d'être un *lecteur* d'images – un lecteur du monde ou des mondes qu'elles renferment. Car écrire sur des œuvres d'art m'a appris une chose, en particulier : il ne s'agit pas seulement de regarder les images, encore faut-il apprendre à les lire. Pour rendre compte de ce qu'elles nous donnent à voir, et donc à penser, il s'agit de leur répliquer sur la scène du langage. C'est un peu mon credo : chaque image digne de ce nom attend sa réplique du côté de la littérature. C'est dire que tout fantasme, tout objet, toute question ou toute réalité dont l'art s'empare m'intéresse pourvu que j'y trouve le renouvellement d'une prise sur le monde qui passe par l'élaboration d'un texte, d'un discours. En ce sens, chaque travail d'écriture est l'occasion de me frotter à l'opacité du monde, de reprendre le fil de mes interrogations à son endroit et d'en poursuivre ma lecture – une lecture latérale, buissonnière : ce n'est certainement pas une lecture savante, mais c'est en tout cas une *lecture écrivante* que celle que je pratique ainsi à travers le prisme déformant, le miroir trouble des œuvres d'art.

Plus précisément, maintenant, les textes sélectionnés se rapportent à deux collections distinctes : la collection d'art contemporain de Galila Hollander et la collection d'art africain d'Alexis Bonew, décédé en 2013, dont j'ai été chargé d'écrire l'histoire dans un livre édité à l'occasion de sa vente, en 2014, chez Sotheby's à Paris. Vous trouverez donc dans ce document une présentation détaillée de ces deux collections : *Voir et savoir : de l'esprit de curiosité et de ses complicités contemporaines* propose une exégèse de la collection d'art contemporain de Galila Hollander entrevue sous l'angle du cabinet de curiosité ; *L'histoire de la collection d'art africain : portrait du joueur en collectionneur masqué* est le troisième chapitre du livre consacré à l'histoire d'Alexis Bonew et raconte par le détail la constitution de sa collection, dans les années 70, en recourant à la métaphore de la partie d'échecs. Il m'a semblé intéressant de polariser ces deux collections en regard de cette interrogation sur le ou les principes de la collection parce que tout les oppose, a priori : la passion qui les fonde, l'esprit qui les anime, leur(s) objet(s) électif(s), leur mode de constitution, leur fonction auprès de leurs maîtres d'œuvre. Et pourtant, une obsession de même nature les hante, il me semble, toutes les deux – une obsession propre au collectionneur d'objets, en somme, dont je tâche d'esquisser les contours dans les deux textes courts joints : *Moi, Galila, collectionneuse en cavale* et *De l'obsession du collectionneur* – un texte que j'ai placé en milieu de document car il me semblait opportunément faire le lien entre les deux univers très différents que composent ces deux collections.

Alors, je ne sais pas s'il existe quelque chose comme des « principes de la collection », des principes qui seraient communs à toutes les collections. Je ne m'y aventurerais pas : à chaque collection son

principe subjectif, je dirais plutôt. Mais je soutiendrais volontiers qu'il y a, plutôt que des principes, des modalités communes, qui tiennent davantage à l'acte de collectionner qu'aux objets concernés – comme dit le proverbe anglais : *la chasse est plus importante que le lièvre*. Collectionner, c'est d'abord accumuler, amasser : toute collection est avant tout une accumulation, souvent compulsive et donc intempestive ; c'est un mouvement qui hèle sans cesse sa propre augmentation, un élan irrépressible qui culmine dans la nécessité de s'approprier les objets convoités. C'est la répétition impérative de l'acte d'appropriation qui cause l'accumulation qui est au principe de toute collection. Je crois que la passion du nombre anime secrètement le collectionneur, le nombre en tant qu'il peut s'augmenter à l'infini – et donc en tant qu'il résiste à l'appropriation – il y a là une tension intéressante. A propos, que ce cycle s'intitule les *apories de la collection* me semble particulièrement juste car cela dit d'entrée de jeu la tension qui est à l'œuvre dans toute collection. Une aporie, littéralement, c'est une absence de chemin ou de passage – donc une impasse. A tout le moins, l'aporie signe la présence d'un embarras, d'un paradoxe, d'une antinomie, voire d'une contradiction irréductible ou d'un problème logique insoluble. Une collection – tout comme une œuvre d'art – est, je le pense, une sorte d'arène où se battent des forces contraires. Et si collectionner a à voir avec le nombre, on ne peut s'empêcher de penser à Don Juan, qui serait peut-être bien la figure emblématique du collectionneur – je pense en particulier au Don Giovanni de Mozart qui, au cœur de la fête qu'il donne, s'écrie soudain : « Ma liste doit augmenter ! Ma liste doit augmenter ! » Ce n'est pas sans raison que le langage courant a produit l'expression « collectionner les femmes ». Mais revenons à nos collections d'art : la seule accumulation d'objets, à vrai dire, ne suffit pas à faire collection : une collection ne se réduit pas à une juxtaposition d'objets. Rassembler ne suffit pas ; encore faut-il assembler, agencer, relier. Et c'est là que les choses se singularisent, se subjectivisent. « Ce ne sont pas les perles qui font le collier, c'est le fil », écrivait Louis Scutenaire. C'est dire qu'aucune collection ne vaut *principalement* par les objets qui la composent : c'est d'abord la singularité du geste qui (r)assemble des objets qui, autrement, seraient restés à l'état dispersé dans le chaos ambiant du monde, qui fait la collection et qui lui donne sa tonalité, sa singularité. On retrouve cette obsession de l'assemblage chez nombre de collectionneurs d'art : l'obsession minutieuse, constante, un peu hasardeuse et interminable d'une subjectivité qui s'exerce, dans l'infinité des choses du monde, à assembler celles qui se ressemblent, se distinguent, se concurrencent, se comparent, s'additionnent ou se soustraient ; et ce pour révéler des trames sensibles, des zones de démarquage, des manières de recoupement ou de regroupement des œuvres selon des affinités entre des idées, des objets, des formes, des techniques, des registres ou des supports de la création.

De *rassembler* à *assembler* : c'est à une lettre près que ça se joue, le phénomène de la collection. Ce temps de l'assemblage permet aussi – dans le meilleur des cas ! – de suspendre le temps de

l'accumulation. C'est donc également un temps de ponctuation, qui permet de faire respirer la longue phrase que forme, le plus souvent, une vie qui s'épuise à conjuguer le verbe *collectionner*. En tout cas, il me semble qu'il faut qu'un temps d'invention s'ouvre au cœur de la répétition pour ouvrir une accumulation d'objets à la dimension, proprement subjective, de la collection. Il y a un pas à franchir et c'est plutôt un pas en arrière, sinon un pas de côté. On peut ajouter que, le plus souvent, c'est la contrainte bien réelle de l'espace, nécessairement fini, qui pousse le collectionneur à se poser la question de l'assemblage, de la présentation, de l'exposition de ses œuvres. Comment conjuguer profusion et singularité des œuvres ? Si l'accumulation d'objets est au principe de toute collection, la question de leur présentation se pose nécessairement à un moment donné, ne fût-ce que par manque de place : le réel est là comme point de butée à un désir insatiable. Pour peu que le collectionneur assume son addiction et le choix auquel elle le contraint chaque jour davantage – à savoir ne pas cesser de nourrir sa faim, sans jamais l'exaucer – la raison du réel peut donc venir tempérer la force d'entropie de toute collection.

En vous disant cela, je pense en particulier à la collection d'art contemporain de Galila Hollander. Car elle ouvrira, dans les années qui viennent, un espace en face du Wiels, dans un bâtiment industriel qu'elle est occupée à rénover et que vous connaissez peut-être – il a longtemps abrité l'association d'art contemporain *Komplot*. Cet espace sera destiné à accueillir sa collection ou une partie de celle-ci, du moins – l'idée est notamment de faire tourner les œuvres, notamment par la mise à disposition d'un plateau à de jeunes curateurs, qui seront invités à y monter des expositions thématiques temporaires, en puisant dans cette collection faramineuse qui compte un grand nombre de pièces, en augmentation constante depuis dix ans. C'est dire la boulimie d'acquisition de cette collectionneuse depuis la naissance de sa passion pour l'art contemporain, découvert de façon tout à fait fortuite.

Et c'est un second point qu'il m'intéresse de soulever : si au principe de cette collection, on trouve une passion qui ne s'est jamais démentie depuis dix ans, ce qui caractérise d'abord cette passion, c'est qu'elle *accidentelle*. En effet, si on remonte à la source, l'acte déclencheur de sa collection est un pur malentendu : en 2005, alors qu'elle tâche, à New-York, de passer le cap du premier anniversaire de la mort de son mari, décédé inopinément à 65 ans – et grand collectionneur d'antiquités de son vivant – elle tombe par hasard sur une publicité pour l'*Armory show*. Accoutumée de manifestations d'art ancien, elle s'y rend en pensant trouver une collection d'armures, mais elle tombe donc sur la plus grande foire d'art contemporain de New-York. Elle n'y connaît rien et n'y comprend rien, mais c'est là qu'elle a son premier coup de foudre : elle achète sa première œuvre dans la foulée et ressort de l'*Armory Show* avec, sous le bras, le dessin d'un artiste qu'elle ne connaît absolument pas mais où se trouve écrit 14000 fois le mot WHY ? – ce qui entre en résonance avec son état

psychologique du moment, dira-t-elle. Une passion accidentelle, donc, et c'est précisément ce qu'en dit, dans son dernier roman, *La bibliothèque de Hans Reiter*, Jean-Yves Jouannais (qui est aussi l'inventeur de la figure de Félicien Marbœuf, sur la collection duquel je reviendrai) – je le cite :

« Les passions constituent, dans la vie des hommes, les phénomènes les moins concertés, le plus généralement tributaires d'accidents et de quiproquos. Nous les rencontrons en trébuchant hors du périmètre de nos habitudes, et nous nous attachons à elles parce qu'elles nous chantent dans des dialectes de sirènes. Elles ne nous ressemblent pas, disent peu de nos personnes. Notre portrait le plus fidèle, pour sa part, se trame au cœur de l'écosystème de nos goûts et de nos connaissances, sur l'écheveau sans surprises de notre génome et de notre milieu. »

Il s'agit donc bien d'un *rapt*, dans cet épisode de l'*Armory Show*. « Ce qui m'intéresse n'est pas ce qui m'importe », écrivait Paul Valéry. Jouannais radicalise d'ailleurs la formule, dans un entretien avec Bernard Blistène, paru dans *Art Press* en avril 2014 : « ce qui nous intéresse n'est jamais important ». En d'autres termes, les choses importantes ne sont jamais celles auxquelles on fait mine de s'intéresser : elles sont plutôt celles qui nous arrivent involontairement et nous ravissent corps et âme. Ce qui nous importe est ce qui nous emporte.

Si cette passion de Galila Hollander pour l'art contemporain reste encore aujourd'hui incertaine de sa cause, elle l'est moins de ses objets : je pourrais dire que le dénominateur commun de cette collection, c'est l'objet incongru, facétieux, paradoxal, provocateur : l'œuvre qui provoque l'effet de surprise par le détournement du langage des objets (ou des objets du langage) qu'elle opère sous nos yeux. C'est donc l'objet qui amuse l'œil et l'esprit, selon son degré de singularité et, plus encore, l'œuvre qui arrache l'objet à son cadre de référence ordinaire et à sa signification banale pour le réinjecter bizarrement dans le réel – comme un moyen polémique de mettre en crise la réalité, à la façon des surréalistes. C'est une passion dont on peut encore dire qu'elle est irraisonnée et irraisonnable – et donc forcément dévorante : elle n'en a jamais assez – son œil en redemande sans cesse ! Pour la spécifier davantage, je dirais d'ailleurs que c'est l'unique *passion de voir* qui guide Galila Hollander dans ses choix : c'est la seule force d'attraction exercée par certains œuvres d'art sur sa sensibilité esthétique – celles qui la font vibrer là où elle ne s'y attend pas, qui la font soudain changer d'espace mental, comme lors de cette première rencontre avec l'art contemporain à l'*Armory Show* – plutôt qu'un choix libre et conscient qui est au principe du type d'objets qui composent cette collection fantasque, organisée en différentes thématiques – dont l'œil, la chaise, le livre, l'œuf. A vrai dire, le seul choix libre et conscient dans cette aventure a été pour elle d'accepter de se laisser porter, de façon intuitive, par sa seule sensibilité esthétique. Elle n'est ainsi

jamais guidée vers une oeuvre d'art par la raison, le calcul, la spéculation ou la connaissance historique de l'art moderne et contemporain. C'est donc une passion formelle, au sens propre : une passion pour les formes plastiques qui façonnent des idées, des émotions, des désirs, des intentions, des rêveries, des fantasmes à même la matière. Les œuvres dont elle s'entoure sont autant de miroirs de pensées, de questions, d'élans *non verbalisés* mais qui ont trouvé, à ses yeux, leur juste formulation plastique. Ainsi, c'est à une sorte de lecture silencieuse, esthétique de sa vie intérieure qu'elle s'emploie en collectionnant des œuvres d'art. Une lecture qui lui impose un effort de déchiffrement des objets, un apprentissage de la grammaire, du vocabulaire et de la syntaxe du langage plastique qui a ses propres inflexions, ses allusions, ses métaphores, ses doubles sens et ses silences. Cette passion de voir est donc tout de même corrélée à un désir de savoir – un désir de savoir ce qu'il en est de son désir à elle, puisqu'à chaque coup de coeur pour une oeuvre d'art, Galila Hollander a le sentiment de repartir à la découverte d'elle-même par une voie détournée.

Passons à la seconde collection évoquée dans mes textes, cette collection d'art africain qui fut édifiée, dans le plus grand secret, par Alexis Bonew dans les années septante. On a ici affaire à toute autre chose. D'abord, c'est une collection limitée : elle se compose d'une trentaine de pièces. Des pièces exceptionnelles, à en croire les spécialistes d'art africain et le marché, puisqu'elle s'est envolée, en une heure, en 2014, chez Sotheby's à Paris, pour plus de 5.000.000 d'euros. L'affaire a fait grand bruit dans le petit monde mondialisé des collectionneurs d'art africain à l'époque, car personne ou à peu près n'avait jamais entendu parler ni de la collection, ni du collectionneur. Un *collectionneur masqué*, comme je l'ai nommé, et comme vous pouvez le voir sur la vignette qui ouvre le chapitre de mon livre consacré à l'histoire de cette collection : on y voit Alexis Bonew caché derrière le joyau de sa collection, un petit masque *Lega*, acquis en 1970 pour 200.000 francs belges (une « somme folle » à l'époque), estimé dans le catalogue de la vente à 200.000 euros et vendu, après ¼ heure d'enchères, à 3.600.000 euros – ce qui en a fait le second masque africain le plus cher au monde de l'histoire. Un masque qui, comme je le raconte dans mon texte, était caché depuis des années au fond d'un frigo-box, recouvert d'une peau de bête, dans un sac en plastique, à l'abri de tous les regards – dont celui de sa veuve qui a mis quatre jours à le retrouver dans leur appartement, lors de l'inventaire de la collection qui a précédé cette vente faramineuse. L'homme était, de son vivant, parfaitement au courant de la valeur exponentielle que ce masque pouvait prendre sur le marché ; il n'a pourtant jamais été question pour lui de le vendre, pas plus qu'il ne fut question, toute sa vie durant, de se séparer de ses autres pièces.

Voilà qui signe donc un rapport particulier à l'objet de son désir, autant qu'à la passion qui en fut la cause et qui a nourri toute une vie de collectionneur. Car c'est encore une passion qui est au principe de cette collection, mais une passion très différente de celle qui préside à la collection d'art

contemporain de Galila Hollander. Cette passion, c'était la passion de savoir : c'est véritablement le savoir qui fut l'axe de rotation de l'existence d'Alexis Bonew, le soleil noir autour duquel a gravité son désir de palper la beauté du monde – pourvu qu'elle soit tangible et satisfasse la sensualité. Car il faut le souligner : à l'inverse du collectionneur d'art contemporain qui ne caresse ses œuvres que du regard, le collectionneur d'art africain, comme le collectionneur d'antiquités, ne cesse de toucher et de manipuler les objets de son désir ; il les palpe et les façonne entre ses mains, c'est un rapport charnel qu'il noue ainsi avec les objets de sa savante délectation.

Cette passion s'est manifestée dès son plus jeune âge : Alexis Bonew s'est frotté très tôt à la sensuelle opacité du monde. C'est dans une fièvre esthétique et intellectuelle pour l'antiquité égyptienne – à douze ans, il obtint une dispense de présence à l'école primaire, un jour par semaine, pour pouvoir suivre les cours d'égyptologie donnés aux Cinquante-ans – qu'est née cette attirance pour les objets échoués à la surface du temps, et que s'est forgé un désir de savoir qui porte en lui la nécessité d'un travail de déchiffrement du monde, auquel il a consacré toute sa vie.

C'est une dimension spécifique à la constitution de cette collection, dont j'ai raconté l'histoire en recourant, pour mieux la décrypter, à la métaphore du jeu d'échecs – cette lutte cérébrale, ce combat chevaleresque en champ clos que ce collectionneur a pratiqué assidument toute sa vie. Si on peut analyser les stratégies mises en œuvre sur l'échiquier de la vie pour parvenir à ses fins de collectionneur sur le modèle du « roi des jeux », ce qui ressort de cette exégèse d'une vie, c'est ceci : les forces que cet homme a déployées pour acquérir ses objets ne peuvent être comprises que si on les polarise avec la pensée incessante, intérieure et silencieuse qui a pris forme, elle, dans des centaines d'écrits – publiés ou non. Car cet homme était hanté par la quête d'une équivalence entre le visuel et le linguistique. A vrai dire, c'est entre le regardeur et le penseur que s'est jouée la plus ardente partie d'échecs dans la vie d'Alexis Bonew : derrière le masque du collectionneur, c'est en sa propre *persona* qu'il aura trouvé son plus farouche adversaire.

Sur le plan référentiel du savoir, chacun des objets de la collection s'inscrit donc dans une sidérante mosaïque façonnée entre les civilisations antiques, les sculpteurs primitifs, les cultures classiques, les peintres de la Renaissance, les langues anciennes et vernaculaires, par un esprit qui n'a donc cessé de vouloir tisser des liens entre une myriade d'objets qui formaient les maillons de la chaîne signifiante qui le reliait esthétiquement au monde. Cette collection fut ainsi servie par une culture et une érudition remarquables, une curiosité insatiable et un regard aiguisé, d'une extrême sensibilité à la sensualité des matériaux. Sur le plan matériel des objets, pourtant, cette collection est donc uniquement constituée d'art africain. Il dira lui-même que cette trame que j'évoque a « dessiné des

cercles concentriques qui l'ont toujours maintenu dans le champ de l'art primitif ». La force qui a magnétisé ce champ, c'est un mystère particulier – je le cite :

« Ce n'est pas une mince affaire de sonder ce mystère : comment se fait-il que des productions de gens auxquels on a comme à regret reconnu la qualité humaine (et encore !), comment se fait-il qu'elles puissent avoir une si extraordinaire résonance sur quelques-uns d'entre nous ? Alors que bien souvent on ne sait rien des Qui ? Où ? Quand ? Pourquoi ? Comment ? Et qu'il ne s'agit pas d'abstractions, mais d'objets concrets (je devrais dire : des concrétions !) »

De fait, Alexis Bonew a consacré toutes ses ressources spirituelles et matérielles à ces concrétions sensuelles du continent noir, dites à l'époque *œuvres primitives*. C'est intéressant de s'y attarder, du point de vue de l'objet électivement collecté, et de le faire à partir de ce qu'il en a dit : l'œuvre primitive, écrit-il, est « l'incarnation absolue de la matière dans une forme ». En ce sens, elle réalise à ses yeux la *quintessence de l'objet*. C'est à dire qu'elle en matérialise parfaitement le nom : l'œuvre primitive, c'est « l'objet nu », « l'objet seul », « l'objet en vacance de texte », puisqu'il nous vient d'une civilisation sans écriture – et il ne faut pas se laisser contaminer et duper par toute la littérature dont on le pourvoit en Occident, selon nos propres catégories de pensées : ce n'est là qu'une succession de descriptions qui cherchent à combler le gouffre du vide symbolique auquel nous renvoie l'œuvre primitive dans ses formes radicalement autres. « Privée d'une raison dont s'accommoderait la nôtre, exilée du sens et de l'histoire, l'œuvre primitive est pure vacuité », écrit-il : « un hors-texte qui ne décrit ni ne représente rien ». Bref, une sorte de bloc de réel à l'état pur, auquel il n'a pourtant cessé de frotter son *désir de texte* – de production symbolique de sens.

On peut dire de cette collection qu'elle est la crête de la vague formée par une existence singulière – mais que la lame de fond qui lui a donné son élan, à cette vague, c'est l'œuvre de penser, la quête immatérielle de la pensée désirante. Et la raison pour laquelle je me suis attardé sur cette collection et sa toile de fond, c'est qu'elles sont emblématiques de cette tension, précédemment évoquée, qui se trouve au cœur de toute collection – une tension entre les objets matériels qui sont rassemblés et l'objet immatériel, « la chose absente » qui les cause, dont ils sont les signes visibles ou palpables. « Il faut suivre sa pente mais en la montant », écrivait André Gide. Il me semble que c'est précisément ce qu'a fait toute sa vie Alexis Bonew : il a suivi la pente de tout collectionneur – l'acquisition d'objets – mais en la remontant : il a fait montre d'une attention intellectuelle constante à l'objet immatériel qui les hante, à cet irréductible. Il faut lire en ce sens l'article remarquable qu'il a écrit sur les patines des objets d'art africain. Ce qui le passionne, c'est précisément le fait que la patine sursoit à l'altération définitive de l'objet en figeant son déclin : elle matérialise ainsi

l'immatériel. En ralentissant le procès corrupteur du temps, la patine nous renvoie brutalement à la mort inexorable des êtres et des choses et, partant, à la prétention des hommes à défier l'ordre naturel. En ce sens, la patine endosse concrètement pour nous le réel indicible qui polarise l'existence : la mort, cette ultime abstraction.

On saisit encore mieux ce qui tenaille sa pensée dans un article qu'il consacre au livre et à l'objet en 1976 – et je clôturerai mon propos sur cette collection par là. « Il n'est pas d'autre lieu », écrit-il, « où les deux pôles *abstraction* et *matérialité* soient si inextricablement liés ». Au point que les amateurs de belles reliures confondent souvent – à son grand dam – les pôles correspondants que sont *l'essentiel* – le texte comme abstraction – et *l'accessoire* – le livre comme objet. Tout en reconnaissant que dans notre civilisation occidentale, c'est la pente naturelle du livre que de muter en objet, il y voit donc une dénaturation du texte : Alexis Bonew reproche aux bibliophiles de se laisser aller à la jouissance des caractères accessoires du texte, à travers tous les éléments qui font du livre un objet matériel de plaisir visuel et sensuel. En somme, ils leurs reprochent de se *tromper d'objet* : à l'amour de la réalité véritable, élémentaire et essentielle qu'est le *texte*, cet objet immatériel, ils ont substitué l'amour de son support matériel, le livre. Le véritable bibliophile serait celui qui ne s'intéresse qu'au texte – je le cite encore :

« Il y a livre – et lecture, existence et raison d'exister, s'il y a d'abord un texte. C'est-à-dire une expression symbolique de sens. Aussi le livre donne-t-il à voir ce qui autrement s'écoute : le produit de l'invisible et silencieux exercice de la pensée. »

C'est donc le portrait du collectionneur idéal qu'il dresse en filigrane : celui qui, dégagé de la tyrannie de l'objet matériel, ferait uniquement « collection d'abstractions, sans bourse délier ». Car « la voie royale de l'intelligence », ajoute-t-il, « est pavée d'abstractions – en un mot : rien ! ».

Dans le fil de cette ouverture à la dimension de l'abstraction au cœur de la matérialité, je clôturerai le chapitre des collections en vous disant quelques mots de la *collection Marbœuf*, car elle donne une forme plastique intéressante, signifiante à cet objet immatériel qui hante toute collection, dans un rapport étroit à l'impalpable, à l'indicible qui fait le fond de toute vie. Le collectionneur, non moins fantasque que les deux précédents, dont il est ici question s'appelle Félicien Marbœuf. C'est « le plus grand des écrivains n'ayant jamais écrit », comme nous le donne à penser Jean-Yves Jouannais dans l'essai qu'il a consacré aux *Artistes sans œuvre* en 1997. Voilà donc une collection dont l'intérêt est de donner une forme plastique au retrait – en l'occurrence, au grand silence qui creuse la figure de Félicien Marbœuf : s'il n'a pas laissé d'œuvre, il aura rêvé la littérature, comme tout écrivain,

d'une certaine manière, rêve son œuvre – et on sait que le silence, dans la littérature, à même la langue, fut un grand motif de la modernité depuis Mallarmé et tout au long du vingtième siècle.

En 2009, désireux de donner une nouvelle substance à cette figure tutélaire du retrait, l'auteur fit appel à des artistes et organisa une exposition à la Fondation Ricard à Paris consacrée au maître *ès absence*. La contribution d'Alain Rivière consista en cette collection de photographies d'écrivains aux yeux fermés, français et étrangers, dont les dates de naissance ou de mort chevauchaient celles de Félicien Marbœuf. Si leurs renommées sont inégales aujourd'hui, tous sont donc susceptibles d'avoir été lus par lui ou de l'avoir croisé. Chaque portrait a été réalisé à partir de photographies réelles, dont sont extraits les éléments du décor : literie, papiers peints, fleurs, etc. Pour chacun d'entre eux, le travail a consisté à produire un nouveau portrait, en tirant des images d'époque la matière même de ces greffes de paupières et de ces mises en scène fantomatiques. Au total, quelque soixante-dix tirages physiques, patinés et vernis, composent cette *Collection Marbœuf*.

Alain Rivière a donc prêté à Félicien Marbœuf une étrange lubie qui consiste à accumuler des portraits d'écrivains sur leurs lits de mort ou simplement assoupis : une obsession, à nouveau, qui s'étend de la photographie mortuaire totalement fabriquée au simple cliché ou prise de vue alternative dans une séance de pose chez Carjat ou Nadard. Sous leurs paupières closes, la littérature passe à l'état de possible, de désir – de gaz, on pourrait dire : dans un épais nuage d'encre, un flot bouillonnant d'images mentales libère les vapeurs d'un rêve d'écriture. C'est une collection de paupières, en somme, ou « tout en paupières », selon la belle expression de Marbœuf dans une lettre à Proust – car il y eut bel et bien une correspondance entre Marbœuf et l'auteur de la Recherche ; quatre lettres accompagnent d'ailleurs la Collection dans le livre que j'ai édité.

Enfin, cette collection de portraits d'écrivains aux yeux fermés est augmentée dans le livre d'une seconde collection également attribuée à Marbœuf : reproduite en vis à vis, elle est constituée des papiers amassés par le singulier personnage durant toute sa vie. Son abstinence littéraire n'a laissé s'y inscrire que l'œuvre du temps, sinon son ombre fuyante : macules diverses, traces et signes indéchiffrables, déchirures, gribouillages, empreintes. L'absence est une présence en creux, et c'est le silence d'une vie qui se trouve ainsi ramassé dans cet album : l'œuvre absente ou la littérature contournée de Félicien Marbœuf ; la poussière qu'il souleva en s'éloignant sur les chemins de la littérature – car Félicien Marbœuf est un nuage, un nuage de poussière à l'horizon de ce champ de bataille qu'est la littérature.

Il est temps de conclure mon intervention et je voudrais, pour ce faire, revenir sur son intitulé. Ce n'est pas sans raison que j'ai proposé comme illustration, pour l'affiche de cette conférence, la reproduction d'une petite œuvre de Miller Levy : une peinture sur chewing-gum qui matérialise la phrase célèbre de Léonard de Vinci, *l'arte è cosa mentale* : l'art est une chose mentale. Elle est empreinte d'une douce ironie à l'égard de l'objet puisque *menta*, en italien, c'est la menthe – celle qui parfume donc le chewing-gum. Alors, *collectionner* est-il un verbe labile ? Un verbe labile – dit aussi verbe *diffus* – est un verbe qui peut être transitif autant qu'intransitif. Grammaticalement, collectionner est un verbe transitif : il appelle un complément d'objet. Et pour cause : ce ne sont pas les objets qui manquent, en l'occurrence, dans la diversité infinie des choses qui peuvent être collectionnées en ce monde. Maintenant, à prendre quelque liberté avec la langue, il est intéressant d'explorer cette formule du *verbe labile* sur le plan métaphorique. D'abord parce qu'il y a quelque chose d'intransitif dans le verbe *collectionner* – et même d'*intransigeant*, peut-on dire pour accentuer la chose. Il se pourrait bien que le verbe collectionner soit intransitif au sens où peut l'être le verbe *désirer*, et que l'on collectionne comme l'on désire – tout court. Et que c'est donc du côté de la cause plutôt que de l'objet du désir qu'il est intéressant d'aller voir. Bien sûr, le verbe *collectionner* s'agrippe à des objets réels sur lesquels il se fixe, pour un temps du moins, mais il hèle un complément d'objet immatériel, invisible, indicible, impalpable. On désire ce qui manque. On suit une étoile absente. Et le tumulte d'objets qu'est toute collection s'articule sans doute autour d'un objet manquant : il y a dans le fait même de collectionner une aspiration vers l'objet manquant, comme un trou noir qui gravite autour d'un objet perdu. Collectionner, désirer : c'est un même élan continu, une force motrice, incertaine de sa direction mais qui place l'Autre en point cardinal, à l'endroit de son irréductible différence. C'est une boussole qui recherche constamment ce qui l'affole : une myriade d'objets affole, en effet, le désir de voir ou de savoir du collectionneur, attisant sa soif et nourrissant sa faim, sans jamais les exaucer complètement. Car c'est un mouvement sans fin : toujours le nuage du désir retombe en pluie et ses gouttelettes partent ensemençer d'autres objets – *il court, il court, le furet*, comme dit la chanson. Et dès lors qu'il se fixe sur des objets d'art, ce désir n'échappe pas à la trouble loi du genre – pas plus qu'il n'échappe, je pense, à ce mirage de la transmutation de l'avoir en être que tout objet du désir fait miroiter aux âmes intranquilles, éprises de leurs propres impulsions.

Ensuite, et dans la foulée, je dirais que l'adjectif *labile* évoque assez bien le fond du verbe *collectionner*, du côté de ce qu'on appelle *l'humeur*, au sens de la disposition affective dominante d'une personne – et donc de son instabilité, de son irritabilité aussi. J'ai parlé de la passion comme étant au principe d'une collection – non pas dans un sens romantique, mais dans le sens de l'assaut violent, celui d'une obsession dont est le siège. Car la passion est du côté de l'énerverment – de ce qui met les

nerfs en branle –, et donc du heurt, de l'agression, de l'irritation, de l'empêchement plutôt que de l'harmonie, des affinités électives, de l'intérêt, de l'adhésion – et de ce que Jean-Yves Jouannais, encore une fois, appelle « la pornographie de la compréhension et des intuitions partagées ».

Je conclurai cette conférence en revenant sur *l'obsession du collectionneur*, telle que j'ai tâché de la cerner dans le texte du même nom. Dans la rencontre avec les objets de son désir, le collectionneur est emporté par ce qui vient irriguer, énerver, innerver ce qui l'obsède, le traverse et le dépasse. Ainsi, très en deçà de l'alibi intellectuel d'un quelconque « intérêt pour l'art », ce qui fait, défait et refait sans cesse le collectionneur est l'obsession singulière qui le hante obscurément et qui déploie ses tentacules à travers son regard : c'est une force plus grande que lui qui l'anime, le dresse, l'épuise et le redresse indéfiniment. L'obsession est bien un état de siège, une guerre intestine – et elle est sans trêve. Elle est *labile*, c'est-à-dire beaucoup plus instable que ce que la langue française appelle une *idée fixe* – dans sa tentative louable mais parfaitement vaine de socialiser, et donc d'adoucir ce qui ne saurait l'être. Car de *l'idée*, l'obsession du collectionneur est tout au plus la matière informe : c'est un magma de visions, d'élans, de troubles, d'inquiétudes et de désirs en fusion. Elle n'a d'ailleurs rien de *fixe* : elle est toujours en mouvement car c'est une force pulsionnelle, centripète s'il en est : elle trace des cercles concentriques de plus en plus serrés autour d'un objet manquant, halluciné, fantasmé, inaccessible ; une sorte de noyau vide autour duquel gravitent les œuvres collectionnées, accaparées, regardées, chéries. L'accumulation est sans fin car l'obsession est une faim que rien n'apaise : pour la traiter, le collectionneur n'a d'autres moyens que de la nourrir. Son désir fait de lui cet être intranquille, habité par une obsession informe à la recherche d'une forme. C'est une âme en fuite dans un corps qui rêve, dont l'œil est perpétuellement aux aguets. Un regardeur qui n'a de cesse de se frotter à l'opacité de son propre monde intérieur : les œuvres qu'il amasse en sont le miroir trouble, déformant, affolant.

Il est juste d'écrire le mot *obsession* au singulier. L'obsession se rapporte toujours à *un seul* et elle est par nature « unique, isolée, solitaire » : c'est la signification même du mot latin *singularis* qui a donné *singulier*, comme *sanglier* en français – c'est d'ailleurs ainsi que je me figure le collectionneur *obsédé* : comme un animal solitaire, nocturne, errant, fouisseur, qui traque d'instinct son obsession dans les œuvres qu'il piste de son regard avide, cherchant la bête qui le guette dans la jungle qu'il a été.

Je vous remercie de votre attention.

François de Coninck