

Paroles en réseau

**La notion de collection,
ou comment lutter contre
l'éparpillement des choses
dans le monde**

Table ronde
Jean Cocteau,
un des visages de l'ange

La notion de collection

Ou comment lutter contre l'éparpillement des choses dans le monde

**Pierre Bergé, Gérald Grunberg, Jean Lauxerois, Hugues Pradier et
Bernard Huchet**

Éditeur : Éditions de la Bibliothèque
publique d'information
Année d'édition : 2004
Date de mise en ligne : 17 janvier 2014
Collection : Paroles en réseau
ISBN électronique : 9782842462093

Édition imprimée
ISBN : 9782842460884
Nombre de pages : 32



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

BERGÉ, Pierre ; et al. *La notion de collection : Ou comment lutter contre l'éparpillement des choses dans le monde*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2004 (généré le 18 mai 2016). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1451>>. ISBN : 9782842462093.

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2004
Conditions d'utilisation :
<http://www.openedition.org/6540>

La notion de collection, ou comment lutter contre l'éparpillement des choses dans le monde

Table ronde,
dans le cadre de la manifestation
« Jean Cocteau, un des visages de l'ange »,
organisée par la Bibliothèque publique d'information
au Centre Georges Pompidou,
à Paris, le 7 novembre 2003.

**Président
du Centre Pompidou**
Bruno Racine

**Directeur général
du Centre Pompidou**
Bruno Maquart

Directeur de la Bpi
Gérald Grunberg

**Chef du pôle
Action culturelle
et communication**
Dominique Tabah

**Responsable
Édition/Diffusion**
Arielle Rousselle

**Responsable
Service de l'Animation**
Bernard Huchet

**Débat
Organisation**
Service de l'animation
Emmanuèle Payen
et Florence Verdeille-
Osowski

Conseiller
Michel Décaudin

**Publication
Coordination**
Bernard Huchet

Chargées d'édition
Fabienne Charraire
Nathalie Nosny

Mise en page
Fabienne Charraire

Conception graphique
Claire Mineur

Catalogue disponible sur
<http://www.bpi.fr>, rubrique
Éditions de la Bibliothèque
publique d'information
Distribution numérique par
GiantChair.com.

© Bpi-Centre Pompidou,
2004.
ISBN 2-84246-088-X
ISSN 1765-2782

Avant-propos

Le Centre Georges Pompidou a organisé en novembre 2003 une exposition sur Jean Cocteau – poète, dramaturge, artiste français – à l’occasion du quarantième anniversaire de sa mort.

La Bpi a participé à cette manifestation en proposant une journée d’hommage¹ en collaboration avec les Éditions Gallimard à l’occasion de la publication du 500^e titre de la collection de la Bibliothèque de la Pléiade, consacré au théâtre de Jean Cocteau.

Une table ronde a notamment eu lieu sur le thème : « La notion de collection, ou comment lutter contre l’éparpillement des choses dans le monde ». Ce sont les actes de cette rencontre que nous vous proposons ici.

Nous remercions les intervenants de cette table ronde d’avoir aimablement accepté de contribuer à cette publication.

Liste des intervenants

- Pierre Bergé (président du Comité Jean Cocteau et des Amis de Jean Cocteau).
- Jean Lauxerois (philosophe).
- Hugues Pradier (directeur éditorial de la Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard).

Animateur

- Bernard Huchet, conservateur en chef à la Bpi.
- Avec la participation de Gérard Grunberg, directeur de la Bpi.

1. « Jean Cocteau, un des visages de l’ange »
Vendredi 7 novembre 2003 • 15h -21h • Petite salle, Centre Pompidou.
15h • Table ronde « La notion de collection, ou comment lutter contre l’éparpillement des choses dans le monde ».
17h • Table ronde « Cocteau "singulier pluriel" » avec Michel Décaudin, Daniel Leuwers, Claude-Michel Cluny. animé par Serge Linarès.
20h • Récital de la *Voix humaine*, mis en musique par Francis Poulenc par la compagnie « À vive voix », Anne Bréchemier, soprano et Sandrine Détente, piano.

Table ronde

Bernard Huchet

Merci d'être venus à cette manifestation proposée par la Bibliothèque publique d'information et consacrée à Jean Cocteau. Cette table ronde a été organisée en articulation avec l'exposition qui se tient au dernier étage du Centre George Pompidou, avec toutes les autres manifestations Cocteau qui se déroulent à l'occasion du quarantième anniversaire de sa mort et, plus particulièrement encore, avec la publication du *Théâtre complet* de Cocteau, dans la Bibliothèque de la Pléiade.

« La collection », que nous avons sous-titrée « Comment lutter contre l'éparpillement des choses dans le monde », est directement inspirée de cette présence, peut-être discutable mais en tout cas très appréciée, de Cocteau dans la Bibliothèque de la Pléiade. La collection, c'est un mot qui peut être interprété très différemment selon que l'on est soi-même collectionneur privé, que l'on travaille dans l'édition, les bibliothèques, les archives. C'est la raison pour laquelle nous avons regroupé autour de cette question les personnes que je vais vous présenter. Tout d'abord, Pierre Bergé, qui nous a fait l'honneur de nous rejoindre et que je dois présenter, bien sûr, comme le détenteur des droits moraux concernant l'œuvre de Cocteau mais aussi, et surtout, parce qu'il est collectionneur et bibliophile. Il nous en parlera tout à l'heure et il représentera ici cet aspect de la grande collection privée, et les manières dont on la conçoit, dont on la conduit et dont elle peut évoluer dans le temps. Il nous dira également, puisqu'il a bien connu Cocteau, dans quelle mesure il est possible d'imaginer qu'on lutte contre l'éparpillement au moment même où l'on parle de Cocteau dans toutes ses activités, tous les secteurs de l'art dans lesquels Cocteau a laissé son empreinte et si l'idée de faire entrer Cocteau dans une collection éditoriale n'est pas une sorte de gageure. Cette gageure, c'est mon voisin de gauche qui pourtant s'en charge et qui a déjà, par deux fois, montré que c'était possible. Il n'est autre que Hugues Pradier, directeur de la Bibliothèque de la Pléiade, dont j'ai déjà parlé et qui, lui, représentera ici la collection en tant qu'éditeur.

Pour nous aider dans notre réflexion, pour établir une sorte de « pierre de touche » qui permettra à ces deux personnages de réagir et d'exprimer leurs points de vue personnels sur le principe et la pratique de la collection, j'ai demandé à Jean Lauxerois, philosophe, que nous connaissons bien ici, de commencer cette table ronde par un parcours qui se veut à la fois chronologique, synchronique et diachronique : vous allez nous expliquer tout de suite comment vous avez conçu cette intervention. Cela restera bref, bien entendu, mais nous permettra d'avoir déjà quelques repères sur cette notion de collection dans le temps, sur la façon dont elle a évolué jusqu'à présent ; ce sera un très long parcours puisque vous envisagez de commencer par la bibliothèque d'Alexandrie. Je vous laisse tout de suite la parole, Jean. Nous vous écoutons et nous réagissons ensuite. Merci.

Jean Lauxerois

Puisqu'il s'agit de l'idée de collection, je me propose de vous présenter davantage une exposition qu'un exposé ; une manière d'exposition qui suppose un parcours dans quelques salles, mais qui réfléchirait un autre parcours nous menant notamment, comme vous le disiez, d'Alexandrie à Florence, d'Aquitaine en Normandie, de Paris en Allemagne, de Paris au

reste du monde. Pourtant, rassurez-vous, cela ne sera pas une désuète flânerie littéraire, ni un tourisme de la connaissance, parce qu'exposer, comme le dit l'étymologie, c'est aussi mettre au-dehors. Entrer dans les lieux, c'est donc aussi, paradoxalement, trouver le point de vue extérieur qui permettrait d'en juger. Et puisqu'exposer, c'est aussi donner un exposant – c'est-à-dire donner une valeur exponentielle –, cette exposition de la collection visera à révéler sa pleine puissance, sa force d'impact, son potentiel. On verra alors que ce parcours d'exposition pourrait être une sorte de labyrinthe, et j'intitulerais ce parcours en empruntant sa formule à Maurice Blanchot : « le mal de la collection ».

Pourquoi un tel titre ? Rien en effet, apparemment, de plus innocent, de plus neutre que le fait de réunir un certain nombre d'objets ou d'éléments. Rien de plus utile aussi que ce geste de conservation de ce qui pourrait disparaître. Pourquoi un tel titre ? Surtout à notre époque, une époque de la collection s'il en est, puisqu'elle déploie mondialement, planétairement la collection de tout ce qui est : elle collectionne les collections anciennes ; elle les promeut au rang du patrimoine mondial depuis les années soixante-dix ; et elle est aujourd'hui dotée des outils électroniques, de numérisation notamment, qui accentuent la généralisation et la promotion du phénomène. En quoi y aurait-il là un mal ? Eh bien, précisément, abandonnons la façade du bâtiment pour entrer dans les lieux. Parce qu'une exposition, c'est aussi un système de *lieux*, au sens antique et rhétorique du terme, c'est-à-dire des lieux de mémoire qui permettent une forme de récollection, une manière de contemplation intime où se rassemblent, où se dessinent quelque chose comme un sens et peut-être une issue. Les lieux seront successivement : un vestibule, cinq grandes salles – donc un pentagone – et puis une tentative de sortie.

Le vestibule ne sera rien de moins, déjà, qu'une collection puisque, collection de mots et de sens des mots, le dictionnaire sera notre porte d'entrée. Ce vestibule lexical nous apprend curieusement qu'il y aurait au fond deux époques de la collection : l'une où elle ne serait pas nommée, et l'autre où elle serait nommée comme telle, *collection*. Expliquons-nous là-dessus, le point est important. Le mot « collection » a d'abord eu longtemps un sens exclusivement médical, c'est la collection purulente. Et on constate bizarrement qu'il faut attendre le milieu du XVIII^e siècle, 1755 pour *Le Grand Robert*, pour voir apparaître le mot, au sens de « réunion d'objets ayant un intérêt esthétique, scientifique ou valeur de rareté ». Le verbe « collectionner », le substantif « collectionneur » sont eux-mêmes plus tardifs. C'est autour de 1840 – on est avec Balzac – qu'ils apparaissent dans la langue française pour évoquer le lien avec les objets d'art. Cette collection de sens, rapidement indiquée ici en vestibule, nous oblige à considérer que la collection est, au fond, contemporaine de la naissance de ce qu'on nomme avec Baumgarten, à peu près à la même date, 1765, l'esthétique. La collection proprement dite est donc contemporaine de l'entrée de l'art dans le régime de l'esthétique et du goût, c'est-à-dire de l'avènement de la subjectivité esthétique ; et il faut même attendre le XIX^e siècle, c'est-à-dire le goût de l'objet, de l'accumulation des objets dans l'intérieur bourgeois, on pense encore à Balzac, pour que l'objet dit de curiosité fasse aussi le collectionneur qui est d'abord, chez

Balzac, une sorte de brocanteur. Pour autant, on sait historiquement qu'il y a eu avant cela des phénomènes, des systèmes et des lieux de collection comme Alexandrie, comme l'Italie au moment de l'hellénisme ou de la Renaissance. Toute la question est donc de savoir s'il y a là deux époques, deux régimes différents de la collection, et de savoir s'il y a continuité ou solution de continuité entre ces deux mondes. Que découvrons-nous alors lorsque l'on réfléchit en termes d'époque ?

Nous rencontrons quelques points problématiques que j'énonce avant d'entrer dans les lieux. Nous découvrons d'abord qu'une collection implique toujours beaucoup plus qu'une réunion ou un ensemble d'objets. Elle correspond toujours à l'ordonnement plus ou moins secret du monde, à une vision du monde qui lui donne une cohérence, et quand ce paradigme fondateur s'écroule, c'est tout un monde qui disparaît et la collection en général avec, en tout cas sinon la collection, son principe. Il n'y a donc pas de collection figée possible. Nous découvrons ensuite que cette organisation, propre à chaque époque de la collection, obéit à une cohérence du savoir, mais que cet ordre du savoir accumulé n'est pas nécessairement productif d'une vérité ; et, qu'en tout cas, la distinction entre ordre du savoir et ordre de la vérité demeure toujours une question, voire une épine dans la collection. Troisièmement, nous découvrons encore que chaque système de collection forme une sorte de microcosme, qui se voudrait le miroir du monde pour mieux l'expliquer. Or, il s'avère que non seulement ce miroir demeure toujours problématique et provisoire, mais qu'il peut aussi finir par former comme une entité close, comme une monade où les liens entre eux et les objets finissent par prévaloir sur le lien des objets avec le monde, avec la réalité qu'ils sont censés expliquer. Quatrième point, nous découvrons enfin, qu'au revers de ces grands systèmes, de ces grands ensembles, il y a comme une part d'ombre symptomatique, qui pourrait être celle du rapport au temps, aussi bien du côté du sujet singulier que du côté des collectivités. L'obsession fétichiste de l'objet, jusqu'au collectionnisme – le mot date de 1902, il est relativement récent –, relève de la thérapie. Que dire alors des entreprises collectives et forcées de collection ? Quels rapports entretiennent-elles avec le passé ? Entrons alors dans notre pentagone d'exposition pour tenter d'éclairer tous ces points. Nous verrons que chacune de ces cinq salles est donc une époque, un lieu de mémoire et son dehors, où nous verrons s'éclairer toujours en ombre et lumière, en avers et revers, notre objet, la collection. Cinq salles, donc cinq lieux, cinq modèles : Alexandrie, le mythe fondateur sous le signe de l'allégorie ; l'Italie, la Renaissance sous le signe de la mélancolie ; la modernité : Paris, l'Allemagne, la Normandie – raison et folie ; Paris sera la quatrième salle, celle du collectionneur, ou de l'âge d'or du collectionneur, celle de Georges Salles ; et enfin la dernière, la salle du patrimoine, qui s'étend de Paris à la planète entière.

Dans la salle d'Alexandrie, nous allons, côté lumière évidemment, au grand royaume des Ptolémée, III^e siècle avant J.-C., ce mythe fondateur de la collection : pas seulement une bibliothèque mais aussi un musée, mais aussi un centre du monde qui est imaginé comme une vaste machine à écrire. Alexandrie, c'est le rêve de la collection installée au centre du monde dont elle serait aussi le miroir. C'est le rêve d'une mémoire triomphante du passé

de la Grèce et de l'Égypte réunies, c'est le rêve d'une Antiquité sommée et continuée. Mais c'est aussi la collection comme invention d'une écriture, enchaînant lectures, annotations, copies, productions; la connaissance ne s'y capitalise donc pas seulement, mais elle s'invente, se condense, se modélise. On crée des corpus de textes, des éditions critiques et philologiques, on invente des taxinomies, des catalogues, des bibliographies, on invente aussi des sortes d'écritures: le synopsis, le résumé, le texte court, la glose, la traduction, etc. Mais, côté ombre, Alexandrie c'est aussi la « bibliothèque en feu », dirait René Char, avec le fantasme de la disparition de la collection. Fantasme, sans doute, parce que, selon moi, le fantasme de l'apocalypse ou de la catastrophe est déjà à la source de la collection: peut-être l'incendie n'a-t-il jamais vraiment eu lieu? Alexandrie se construit sur un monde perdu, la culture hellénistique s'élabore évidemment sur la ruine, sur les ruines de l'œuvre artistique, poétique, politique, philosophique qu'était la Grèce. La mort habite la conservation à l'instar, d'ailleurs, d'Alexandrie, centrée sur le tombeau du roi mort; mort de la Grèce, mort d'Alexandre, hantise de la mort qui habite cette collection. D'autant que ce monde est avant tout *allégorique*, centré notamment sur l'interprétation allégorique d'Homère et des dieux grecs, centré sur l'allégorie comme dans tout l'hellénisme, ce qui permettra le lien entre le monde grec et la Bible avec Philon d'Alexandrie. Cet allégorisme est, en quelque sorte, la promotion d'une vision hiéroglyphique du monde, chiffrée, codée, voire indéchiffrable. Cet univers allégorique est aussi une utopie, c'est-à-dire un non-lieu, puisqu'il n'est, d'une certaine manière, nulle part, même si il est centré; il est radicalement séparé de la réalité de l'Égypte de l'époque. La collection n'est donc pas simplement allégorie, elle est cette utopie qui nous habite depuis l'origine. Et c'est en ce sens que se fait à distance, au-delà de la bibliothèque médiévale – qui n'est d'ailleurs peut-être pas une collection –, le passage à la Renaissance.

Nous changeons donc de lieu et de salle: nous entrons dans une salle où il y aura deux types de lieux, un *studiolo*, une bibliothèque. Le *studiolo* est à Florence; la bibliothèque est en Aquitaine: il s'agit de celle de Montaigne. Nous avons ici un autre éclairage, double, là encore: avers, revers, ombre et lumière. Dans ces dédoublements que la Renaissance va nous proposer, c'est aussi le modèle initial de la collection qui se métamorphose parce qu'elle devient une affaire privée. Voilà la grande affaire, et je ne dis pas seulement privée, je dis intime. Le *studiolo* est à la fois un cabinet et un théâtre, dit de mémoire. Ce cabinet du lettré à l'intérieur du palais Renaissance, comme Pétrarque en avait un, comme le Pape, comme le Roi de France, comme certains marchands florentins, ce *studiolo* se déploie comme l'espace de l'intime. La collection qui s'y trouve est entièrement superposée à l'idée de la séparation, de la clôture, de la fermeture parce que c'est un lieu entièrement voué d'une part à la mémoire familiale et civique, d'autre part à la contemplation. Ce lieu de collection, réunissant livres, objets, pièces diverses, est donc avant tout un lieu de recollection, le lieu où le sujet peut se ressaisir lui-même, appréhender son identité en même temps qu'il l'inscrit dans une extériorité matérielle. Ce lieu est d'ailleurs l'ancêtre de ce qu'on appellera bientôt le cabinet de curiosités, où l'objet, à l'origine des relations qui s'instituent comme collection, doit toujours

projeter la configuration d'un espace intime. Mais le sens profond et sans doute caché de ce *studiolo* se lit dans sa transformation : voilà que le lieu lui-même se dédouble. Le *studiolo* devient peu à peu une représentation de *studiolo*. Comme au Palazzo Vecchio à Florence, ou à Urbino. À Florence, pour Francesco de Médicis, le *studiolo* représenté devient un lieu mnémotechnique, c'est-à-dire un théâtre de mémoire où l'ensemble des objets renvoie à l'ensemble des représentations picturales de l'objet, avec tout un jeu de contiguïtés, de superpositions, de correspondances, de références, d'interprétations possibles. Il est donc le miroir d'un savoir systématique, systématisé, un savoir cosmique, mythologique, historique, scientifique, rhétorique aussi, bien sûr, qui fonctionne précisément selon le principe de l'analogie allégorique. Nous sommes dans la tradition d'Alexandrie, mais ce système est alors tellement codé qu'il en devient hermétique comme un jeu de hiéroglyphes indéchiffrables, avec une extrême complexité de l'interprétation. Voilà que la collection – on le voit aussi dans tout le palais – devient un véritable jeu de l'oie, un labyrinthe, voilà que cet ensemble de signes et d'objets, qui devait constituer un autoportrait du prince, se disperse en fait, et voilà que l'identité pressentie éclate en autant de *membra disjecta*. Dans ce lieu, dans cette seconde salle, je trouve évidemment aussi la bibliothèque de Montaigne, à la fin du XVI^e siècle. Mais c'est le même dédoublement que je peux constater, la même aporie qui travaille l'idée de la collection. Parce que cette « librairie », comme disait Montaigne, même si elle ignore ici la collection d'objets, fonctionne comme le *studiolo*, dans le jeu de l'allégorie, dans le jeu de l'intériorité et de l'extériorité, dans le jeu du rapport entre cohérence et labyrinthe. Lorsque Montaigne, en 1571, décide de créer sa bibliothèque, c'est parce que le monde naufrage. « Tout croule autour de nous », écrit-il. La collection est donc, d'abord, ce lieu de retrait où vont se colliger les inscriptions peintes sur les murs et sur les montants. C'est la collection des citations de l'Antiquité qui forme l'horizon fragmentaire de cette reconfiguration d'une sagesse oubliée. Elle est aussi la collection des livres qui vont faire communiquer monde antique et monde moderne. Elle est aussi celle des grands personnages, allégories dont les *exempla* sont autant d'allégories de l'humanisme moral. Or, côté ombre, voilà que le projet initial, avec le temps, s'irréalise. L'unité promise par la collection se dérobe. Non seulement, Montaigne le dit, « tout exemple cloche », mais le sujet « fait le cheval échappé », découvre sa mélancolie au miroir d'encre, au cœur du projet d'écriture, comme l'autoportrait se dédouble et renvoie à la mort – par exemple – celle de « l'amî cher », La Boétie; autoportraits multiples avec renvois au fil des pages. Alors, et comme l'a montré si joliment Butor, le cabinet devient labyrinthe en même temps qu'il se métamorphose en jardins d'Armide, selon ce lieu évoqué par Montaigne, où les citations s'ingénient à dissimuler le sens, à échapper à toute lisibilité. De miroir de soi, la collection devient opacité. Il faut dès lors sortir de cette opacité, sortir de la collection, sortir de la librairie, soit par le voyage – c'est tout le livre III des *Essais* –, soit par l'aménagement d'un dehors – c'était précisément le projet de Montaigne d'ouvrir son lieu et sa collection sur une galerie comme l'avait fait déjà le Pape au Vatican : le Pape avait fait peindre la carte des différentes parties de l'Italie, avait fait installer une collection de statues ; Montaigne lui, voulait faire peindre la

carte des différentes parties de la Terre, le monde déjà. Peut-être y aurait-il eu des tableaux. La collection devient ainsi non seulement miroir du monde, mais galerie, passage, ouverture pour tenter d'échapper au labyrinthe. Mais ne serait-ce pas là encore ouvrir sur d'autres labyrinthes ? La collection ne serait-elle pas, infiniment, jardin d'Armide ?

Interrogeons alors la modernité de la troisième salle : Paris, l'Allemagne, la Normandie, étrange parcours. Côté lumière, vous avez le sujet esthétique du XVIII^e siècle, c'est-à-dire le Diderot des salons. La collection s'entend ici comme l'ancêtre, peut-être, de la collection de mode. Il y a le goût, le goût du jour, mais aussi le goût du jugement esthétique. C'est-à-dire, de Diderot à Kant, le lieu de l'ouverture d'un espace public, de la possibilité de la comparaison, de la possibilité de la confrontation ; la collection n'est plus privée, même si elle est particulière, grande différence. Elle est le déploiement possible de l'esprit public, où le goût personnel rencontre le sens commun. C'est aussi la naissance du musée, mais ce n'est pas le sujet ici. En ce sens, la collection est totalement contemporaine – Diderot encore – de la raison encyclopédique, dont le système de collection des connaissances est cette synthèse qui prépare l'avènement d'un nouveau sujet collectif : collection – collectif, le lien n'est pas fortuit sans doute. Ce principe de la collection annonce aussi, du côté de l'Allemagne, la collection de tableaux à Dresde dont Schlegel fera le commentaire célèbre en 1799 pour élaborer la théorie romantique de la *Bildung*, de la culture qui n'est pas « Kultur ». C'est aussi l'entreprise hégélienne, dont Merleau-Ponty a montré qu'elle devait s'envisager à la fois comme la collection de toutes les philosophies antérieures et comme la relève du savoir dans une totalité (*Aufhebung*) où l'esprit peut se déployer et se révéler comme vérité. C'est le processus de la dialectique comme interne à cette collection. Mais au revers de cet envers lumineux, nous découvrons à nouveau, et sous d'autres figures, le fameux « mal de la collection ». Chez Diderot, par exemple, parce que le sujet esthétique n'arrive ni à faire face à la multiplicité des objets, ni à se garder ni à se construire comme unité : il se perd dans la variété des sens esthétiques sollicités. Diderot écrit à Grimm :

« Il faudrait être *Vertumne*, le dieu romain des métamorphoses, pour arriver à couvrir l'étendue des registres artistiques et sensibles. »

Ce découragement l'incline progressivement à la mélancolie, telle qu'elle trouve à se souligner dans le motif très XVIII^e des ruines, bien sûr. Voici que le goût devient goût de la ruine. Voici que le temps de la « ruinification » fait retour, que le sujet esthétique moderne s'abîme, comme Diderot, dans la contemplation mélancolique du passé et surtout, bien sûr, de l'Antiquité. C'est ainsi que le peintre Panini, qui crée ses tableaux de Rome comme une collection de *vedute* – Rome antique/Rome moderne (voir ici *La Modification* de Michel Butor, autre grand collectionneur). Du côté de *L'Encyclopédie*, du côté de la collection comme avènement de l'esprit à la synthèse du savoir et de la vérité, que trouvons-nous sur la face d'ombre ? Évidemment, Flaubert, la Normandie, c'est *Bouvard et Pécuchet*. Je prends ici en référence ce livre, évidemment terrible pour l'idée même de collection,

puisque les deux personnages accumulent toutes les collections possibles et imaginables pour s'y détruire, s'y abîmer dans la déception, dans le délire et même la folie. En effet, en passant en revue tous les savoirs possibles, de l'agriculture à la science, de l'histoire à la politique, de la philosophie à la religion, Bouvard et Pécuchet, et Flaubert à travers eux, élaborent moins le miroir du monde que celui du néant, moins un sens qu'un absurde, moins une appropriation du réel que l'impossibilité déceptive de sa construction. La collection devient celle du *Dictionnaire des idées reçues*. Le collectionneur devient un copiste et la totalité des énoncés et des discours s'évanouit parce que l'auteur et l'autorité font défaut. La collection a perdu son principe. Elle est imitation, dissémination, simulacre. La folie guette. Flaubert avait écrit à la dernière page de son plan pour la fin de *Bouvard*:

« C'est plutôt dans une maison de fous qu'il faudrait les enfermer. »

Notre quatrième salle serait-elle une maison de fous? Non, pourtant. Elle sera la salle de Georges Salles, celui qui incarnerait à Paris l'âge d'or du collectionneur et que célèbre son livre *Le Regard*. Georges Salles fut conservateur au Louvre, directeur du musée Guimet, puis directeur des musées de France de 1945 à 1957; il fut aussi collaborateur de Malraux et inspirateur de Benjamin. Côté lumière, c'est l'enthousiasme de Georges Salles dans ce très beau livre, *Le Regard*, cet enthousiasme qu'il partage avec les figures de collectionneurs qu'il célèbre comme Fénéon, Kœchlin, Rivière. Je relève rapidement les traits dont il définit le collectionneur: une passion avant l'argent – quand on a trop d'argent on est mauvais collectionneur, dit Kœchlin –, le vagabondage, le coup d'œil divinatoire et ingénu, la compassion aussi, l'adoption, la compassion pour l'objet éclopé, abandonné, oublié, mais l'œil aussi saisit les parentés inaperçues entre les objets. Ce qui frappe chez ce collectionneur, c'est sa solitude, sa marginalité, son humilité, son effacement. Pourquoi? Il explique, à travers une très belle page, qu'il sait être un artiste raté. La collection est toujours l'œuvre d'un artiste raté: « Image d'un rêve et d'un défaut à la fois », dit Georges Salles. Et le collectionneur s'efface du même coup derrière les choses, Salles écrivant:

« Sa vraie compagnie est celle des choses, sa véritable identité, sa collection. »

Quant à l'objet collectionné, dont Salles donne aussi une belle analyse, il exerce une fascination. C'est lui qui capture le sujet, et non l'inverse. Mais cet objet ne prend sens qu'avec un autre, par rapport à un ensemble virtuel, potentiel; l'objet est toujours en métamorphose. Il est toujours une invention et permet donc de passer de la curiosité à la collection. Cette collection, qui s'impose toujours aux lieux où elle est installée, dit-il, quand elle est réussie, peut révéler l'envers d'une époque, donner une image inattendue, qui est concrétisée par le regard du collectionneur. Mais l'essentiel, pour Salles, est que la collection concrétise le fait majeur que l'art est avant tout matière. Elle donne à voir, contre la prééminence de l'idée, contre la prééminence de la forme; elle donne à voir et libère la force de la matière dans l'art, et c'est par

la matière que s'opère la véritable transmutation alchimique des objets, autres métamorphoses. Entre les matières circule même, d'après Salles, une musicalité, un flux symphonique, qui enveloppe par l'écoute le collectionneur et sa collection. Conclusion de Salles, futur directeur des musées de France :

« Il n'y a de collection que privée. Parce qu'elle est un œil, une passion. Et la collection publique doit nécessairement en procéder, sinon elle ne sera qu'une simple accumulation. C'est la seule possibilité d'assurer cette métamorphose qui doit travailler la collection jusque dans l'espace public. »

Mais au revers de cette vision lumineuse, il y a le sujet moderne en collectionneur névrosé, non seulement le collectionnisme et la manie pathologique, mais aussi trois réalités que j'énoncerai rapidement. Il y a évidemment le fétichisme, je renverrai aux textes de Freud sur la *Gradiva* de Janssen. Il y a le narcissisme, la toute-puissance imaginaire de soi, à l'inverse de l'effacement magnifiquement décrit par Salles. Il y a le collectionneur qui pose au milieu de sa collection, dans le chic de la scénographie. Et enfin, il y a, bien sûr, la schizophrénie, c'est ce qui serait la sanction de ce monde clos sur lui-même, c'est la pathologie du grand Warburg et de sa collection au début du XX^e siècle. Il renouvelle évidemment le principe de la collection, mais soigne sa schizophrénie chez Binswanger.

Il resterait la cinquième salle, celle d'aujourd'hui, celle du patrimoine, du patrimoine mondial, voire planétaire, qui est aussi bien celle du musée imaginaire que celle d'une salle d'ordinateurs, nouveau système de mémoire. Cette salle, vous la connaissez, je vous la laisse visiter pour ne pas abuser. C'est, là encore, le double éclairage : d'un côté l'extension potentielle de la collection à tout ce qui est, parce que tout est en passe d'être détruit sous le signe de l'humanité comme musée imaginaire où, comme Malraux l'a montré, la photographie joue le rôle-clé de la mise en relation des œuvres et de leurs métamorphoses. Au revers, c'est, bien sûr, dans la ligne de gens aussi différents que Valéry, Blanchot, Heidegger, Georges Duthuit et tant d'autres, la découverte que le principe d'accumulation d'extension cumulative ne porte pas en soi son principe diacritique, c'est-à-dire qu'il n'y a pas dans ce phénomène un principe d'organisation et de sens. De plus (voir Blanchot, dans *Le mal du musée*), la question se pose de la présence et de la signification de l'œuvre. La collection, en effet, est rédemption, elle est métamorphose, mais elle est aussi suspension, réduction, voire destruction, dans la mesure où l'objet de savoir peut l'emporter sur la valeur de vérité, et dans la mesure où l'extrême conservation finit par créer une fossilisation, un artefact qui contredit au principe esthétique de la métamorphose des œuvres.

Donc, puisqu'il est l'heure et qu'il est temps de sortir, concluons en posant la question de savoir si le mal de la collection, qui lui est sans doute inhérent, ne la convoque pas du même coup à se concevoir comme sa propre thérapie pour garder la magie de sa force de construction. Si son ordre verse au labyrinthe, si l'identité qu'elle donne conduit à la dispersion et retourne à la fragmentation, si son système de mémoire finit en pétrification allégorique, elle ne peut qu'échouer, au fond, à la grande affaire qui serait la conjuration

du temps perdu. Peut-être faudrait-il inclure dans la collection, pour qu'elle soit sens, avenir, métamorphose, peut-être faudrait-il inclure en elle le défaut originare, la fragmentation originelle en son principe. Je pense que cela permettrait de distinguer, en effet, collection et récollection ; j'emprunterais volontiers le modèle d'une collection future à *La Recherche du temps perdu* où le principe diacritique est interne à l'œuvre et constamment ouverture à la possibilité de la métamorphose. Merci.

Bernard Huchet

C'est une visite très musclée, très sportive que vous nous avez fait faire à travers un grand nombre d'incarnations possibles du principe de collection, et nous vous en remercions. Je me demandais, en vous écoutant, si chacun de nous n'est pas, en quelque sorte, enfermé dans l'un de ces principes de collection ou si, tout au long de la vie, à mesure que le temps passe et que l'on réfléchit sur soi, nous n'avons pas tendance à incarner tour à tour chacun des modèles que vous avez exposés. Si nous ne sommes pas à un moment Montaigne, une autre fois Bouvard et Pécuchet. Qu'en pensez-vous, Pierre Bergé ?

Pierre Bergé

J'ai été fortement intéressé par les propos de Jean Lauxerois que je partage souvent et que je trouve toujours pertinents, intelligents. Toutefois, il faudrait s'entendre sur ce qu'est un collectionneur. On ne le trouvera pas forcément à Alexandrie et, puisque nous sommes sous l'égide de Cocteau aujourd'hui, je voudrais rappeler que j'aime beaucoup le mot de René Char et je comprends très bien ce qu'il veut dire quand il parle de la « bibliothèque en feu » d'Alexandrie. Lorsqu'on a demandé à Cocteau ce qu'il emporterait s'il y avait le feu chez lui, il a répondu : « le feu ». Et ceci m'apparaît assez important pour le souligner comme je souhaiterais souligner également l'ambiguïté de certains mots : exposition, exposer ou collection. Exposer, c'est montrer, et on sait aussi qu'en photographie, si on se trompe un peu, on sous-expose ou on surexpose et la photo change complètement. Collection, vous y avez fait allusion, Monsieur, cela peut être une collection d'œuvres d'art, mais cela peut être une collection de maillots de bains, de ce que l'on veut. Ce sont des mots dont il faut se méfier, qui sont, pour moi, à double détente. Alors, qu'est-ce qu'un collectionneur ? Un collectionneur peut ne rien posséder. Nous parlerons de Kant et de son fétichisme : collectionnait-il les arbres qui se trouvaient autour de lui ? Sûrement pas. Mais il s'en trouvait assez propriétaire pour que, comme vous le savez, le jour où ces arbres furent coupés, il entre dans une fureur extrême et que plus jamais il ne refasse ce chemin qui était le sien quotidiennement. Était-il collectionneur ? Probablement plus que d'autres. Et pourtant il ne possédait pas les arbres. C'est pourquoi cette phrase de Cochelin qui voudrait qu'il y ait une antinomie entre l'argent et la collection, me paraît extrêmement suspecte. Comme me paraissent suspects, d'ailleurs, la plupart de ceux qui se sont voués – je les admire beaucoup pour autre chose, ne me faisons pas dire ce que je ne dis pas – au service public. Je ne crois pas que la vocation au service public soit la meilleure manière de défendre ni l'art ni les collections. Probablement les propriétés de l'État, mais ce n'est pas tout à fait la même chose. L'État est propriétaire de beaucoup de choses, est-il collectionneur ?

Je ne crois pas. Il est accumulateur. Il est propriétaire. Le collectionneur, c'est une autre histoire. Vous avez, Monsieur, parlé de *Bouvard et Pécuchet*. Certes, malheureusement, le livre n'est pas terminé, on passera donc un peu cela sous silence. À travers Balzac, dont vous avez parlé également, il était clair que vos propos visaient *Le Cousin Pons*. Là, nous avons affaire à un collectionneur maniaque, étrange et, dirais-je – ce qui pour moi n'est pas un vrai collectionneur –, sans discernement. Alors quand on a dit tout cela, qu'est-ce qu'un collectionneur? Argent et collection, c'est déjà faux. Parce que la plus belle collection, la plus admirable, c'est celle que peut faire un enfant, celle des timbres-poste. C'est là que commence l'âme d'un collectionneur. Je n'ai pas d'enfant, mais si j'en avais, et pour ceux qui en ont, je conseille d'encourager ces enfants le plus tôt possible à collectionner des timbres-poste parce que c'est comme cela qu'on apprend le goût de la collection. On peut donc collectionner n'importe quoi, des boîtes d'allumettes, si l'on veut... N'importe quoi, l'important étant en effet de collectionner. Puis après, bien après, on se fraye un chemin à travers tout cela et on finit par comprendre que la collection est le miroir de soi, mais que l'on est aussi le miroir de cette collection. À la Renaissance, en 1453, lorsque Constantinople est envahie par les Turcs, se pose une question : y avait-il à Constantinople des collections? N'y en avait-il pas? L'invasion de l'Italie, puis du bassin méditerranéen, a-t-elle créé des collections? Vous avez cité Montaigne... Certes, Montaigne avait cette ambition et de la bibliothèque et des cartes du monde. Il a eu cette idée, déjà même avant d'écrire ses essais qu'il publie pour la première fois en 1580. En effet, on peut ranger Montaigne parmi déjà les premiers collectionneurs, mais il n'est pas le seul. Il est même loin d'être le seul. Alors, on revient encore une fois à l'argent. Que penser de la reine de Suède? Que penser des Médicis? Que penser des Rois de France? Que pensez des Anglais? Que penser de tous ceux qui ont fait et constitué des collections extraordinaires? Vous avez dit aussi – j'ai souvent pensé à cela – que le collectionneur était un artiste raté, manqué, frustré. C'est dire que le mélomane est un musicien raté. Est-ce vrai? Je n'en suis pas tout à fait sûr. Je pense que cela équivaut à dire que le lecteur est un écrivain raté, que le cinéphile est un cinéaste raté et je n'en suis pas certain. Sans doute cela existe-t-il. Dans Proust, que vous avez cité, et dans Huysmans, que nous n'avez pas cité, on peut retrouver en effet, cette espèce de frustration. Mais j'aimerais qu'on en arrive tout de suite aux temps modernes où l'on n'a jamais autant parlé d'art. On n'a jamais autant parlé de culture, ce qui me ferait citer La Rochefoucault qui énonce cette phrase que je trouve admirable et qui peut se retourner et servir à beaucoup de choses :

« Si l'on n'avait pas tellement entendu parler d'amour, les gens ne tomberaient pas si facilement amoureux. »

Et si l'on n'avait pas tellement parlé de culture, il y aurait beaucoup moins de gens aujourd'hui qui en parleraient et peut-être s'en porterait-on mieux? Nous sommes en effet à une époque où les gens s'achètent un passeport culturel. Là, argent et collection vont évidemment de pair ; l'argent représente soi-disant un engagement dans la culture, derrière la culture, derrière

l'œuvre d'art. Mais ces personnes qui s'achètent un passeport culturel, ceux qui sont peut-être célèbres en France ou ailleurs aujourd'hui, sont-ils les vrais collectionneurs? J'en doute!

Alors, qu'est-ce qu'un collectionneur? Cela reste très mystérieux. Et je ne crois pas qu'il y ait « un » collectionneur. Il y a plusieurs types de collectionneurs et puis il y a des gens qui se sont spécialisés, qui deviennent spécialistes. Et c'est ce qui est beau dans un collectionneur: comme dans certaines maladies aujourd'hui où le malade – je pense bien sûr au sida – est au courant autant que le médecin. Il est à l'affût de tout ce qui se passe, de tout ce qui se sait, et un vrai collectionneur est au courant autant que l'historien d'art, autant que l'expert. Il devient lui-même un expert. C'est cela, un vrai collectionneur et c'est absolument merveilleux. Au moins, nous avons là des collectionneurs qui n'ont pas collectionné n'importe quoi, qui ont compris ce qu'ils collectionnaient, qui n'ont pas collectionné qu'avec de l'argent. Lors, on peut aussi avoir le collectionneur protéiforme, qui peut collectionner beaucoup de choses. Je suis d'ailleurs plutôt de ceux qui collectionnent beaucoup de choses. Je voudrais aussi évacuer une espèce d'habitude qui consiste à parler de goût: chacun son goût dit-on, chose à laquelle je ne crois pas du tout. Je crois à une plus grande rigueur. Je crois qu'on ne peut pas aimer tout à la fois, même s'il y a un dramatique musée à Paris qui expose Manet et Bouguereau... Cela me semble antinomique et les gens qui font cela ne savent pas ce qu'ils ont fait et ceux qui le pensent, ne savent pas ce qu'ils disent. Ce n'est pas « chacun son goût » mais, au contraire, reconnaître ce qu'il y a de mieux dans chaque chose. C'est aussi vrai pour un musée, comme à Paris le musée Dapper, où je peux apprécier ce que peut être la culture de ce que l'on commence à appeler les arts premiers (encore une nouvelle dénomination, et pourquoi pas? Acceptons-la, acceptons le néologisme) ou les musées Cernushi et Guimet. On voit bien que ce sont différentes sortes d'art qui viennent de différents endroits, de différents lieux, de différentes époques et qui ont jalonné l'histoire tout entière du monde. Car nous avons heureusement appris que le monde n'était pas seulement le nôtre, que le monde n'était pas seulement notre pays ni même notre continent, mais qu'il était beaucoup plus grand que cela. C'est pourquoi je crois aujourd'hui qu'un collectionneur – reprenons cette formule du XVIII^e siècle –, est une espèce d'honnête homme de notre temps qui, comme Kant, a ce regard permanent sur ce qui l'accompagne et peut difficilement s'en séparer. Bien que, et ce sont peut-être les temps modernes qui nous ont apporté cela, une autre manière d'être collectionneur est de ne plus l'être et de se débarrasser de tout, de tout vendre dans une vente publique. Peut-être est-ce alors l'aboutissement total du collectionneur, la sanction, l'une des plus belles choses qui soit. J'ai de surcroît toujours pensé que les objets, tableaux, meubles, etc., que quelques-uns d'entre nous ont la chance de posséder n'étaient chez nous qu'en transit. Que nous n'en étions en aucun cas propriétaires, que nous avions la chance de les avoir approchés, de les tutoyer, de pouvoir les côtoyer au quotidien, mais que tout cela devait repartir. Un jour, on taperait dans ses mains et ils s'envoleraient comme des nuées de moineaux. C'est peut-être cela, après tout, le vrai collectionneur. Celui qui est capable un jour, de taper dans ses mains.

Bernard Huchet

Il y a donc des liens entre les objets, qui nous imposent des règles dans la constitution des collections, règles implicites que nous allons découvrir ensemble.

Pierre Bergé

Absolument...

Bernard Huchet

Et en même temps, il y a une très grande capacité d'indépendance de ces objets toujours voués à la dispersion.

Pierre Bergé

Je suis d'accord. Les objets vous trahissent, les objets fuient, les objets s'en vont, mais je crois qu'on ne cesse pas de les aimer. Peut-être cessent-ils, eux, de vous aimer mais je ne crois pas qu'on cesse de les aimer.

Bernard Huchet

Dans la Bibliothèque de la Pléiade, Hugues Pradier, vous restaurez bien sûr ces différents liens entre les objets, mais vous luttez beaucoup aussi contre leur dispersion. Justement parce que les volumes que vous nous proposez sont conçus pour un usage assez long dans le temps. Ils sont solennels, ils sont reconnaissables, ils sont appréciés. Avez-vous le sentiment de correspondre à cette notion du collectionneur, ou bien l'éditeur qui dirige une collection fonctionne-t-il sur de tout autres critères?

Hugues Pradier

C'est une situation un peu embarrassante pour moi, directeur de collection, de me placer en position de collectionneur ! Je dirais que l'éditeur est un collectionneur pervers : au lieu d'engloutir une partie de sa fortune éventuelle pour acquérir des objets, il trouve le moyen de faire partager sa manie à d'autres et, dans le meilleur des cas, d'en tirer un revenu. Mais oui, l'éditeur a incontestablement, surtout lorsqu'il travaille très longtemps sur les livres qu'il va publier, comme c'est notre cas, ce sentiment de possession qui habite le collectionneur. Les objets que nous publions deviennent nos choses avant d'être livrées au public, et elles le restent. Le cas particulier de la Pléiade, c'est naturellement son ancienneté. Elle a été créée en 1931 par Jacques Schiffrin qui est parti d'un objet et d'une idée. L'idée, c'était que les chefs-d'œuvre de la littérature pouvaient être présentés de manière élégante et durable dans un petit format ; et l'objet, c'était le missel : le papier bible, la reliure souple pouvaient fort bien contenir *Les Fleurs du mal* de Baudelaire. Et Schiffrin a commencé par là, avec Baudelaire, comme un fantasme d'ecclésiastique, Baudelaire dans une reliure de missel. L'objet n'a pas changé depuis. Son habillage, le cartonnage, a changé mais l'objet reste ce qu'il était. Nous avons maintenant soixante-douze ans de recul et nous pouvons nous interroger sur les principes qui ont été à l'origine de cette collection, ce qu'elle est devenue et le rapport que nous entretenons avec elle. Au fond, l'idée était, dès le départ, de créer un « domaine » et je crois qu'elle perdure. Malraux parlait d'un parc de l'imaginaire, un domaine qui ne soit régi par aucun système.

La collection a vite été abritée par Gallimard. Deux ans après sa création,

Gaston Gallimard rachète la Bibliothèque de la Pléiade née dans le cadre d'une maison, les Éditions de la Pléiade, créée par Jacques Schiffrin. Adossée à Gallimard, la Pléiade développe son programme; elle ne se crée pas contre l'Université, mais à côté et certainement pas sur des critères systématiques: ce ne sont pas les grands auteurs du programme, ce n'est pas le classement, le hit-parade des écrivains sur lesquels on travaille! C'est véritablement, encore une fois selon l'expression de Malraux, la bibliothèque de l'admiration. Commencer par Baudelaire, en 1931, est une pétition de principe: Baudelaire n'est pas en 1931 le poète qu'il est devenu aujourd'hui; il n'est pas encore considéré comme l'un des géants de la poésie française. De même que Nerval est, à l'époque, considéré comme un romantique mineur. Il y a une réévaluation, parfois une dévaluation des écrivains. Commencer par Baudelaire, c'est très clairement vouloir dire que nous ne créons pas là une nouvelle bibliothèque universitaire à la suite de, par exemple, l'admirable collection des « Grands écrivains de la France », publiée par Hachette.

La Bibliothèque de la Pléiade est conçue en fait comme un musée imaginaire de la littérature mondiale. En un même lieu, en un même catalogue sont rassemblées des œuvres provenant d'aires géographiques et d'ères historiques différentes et la verticalité des chronologies est dépassée, remplacée par l'horizontalité d'un catalogue. Il y a une existence parallèle de ces œuvres et de ces auteurs dans un même catalogue, sous un même format, suivant une même présentation, qui enrichit l'œuvre. L'œuvre se métamorphose en raison même de la présence d'autres œuvres sous la même forme. Comme vous le disiez tout à l'heure, les objets existent, au fond, en fonction de leur entourage. Et trouver dans une même collection Shakespeare et Faulkner, ou Faulkner et, bientôt, Claude Simon, cela crée du sens; on ne lit pas Faulkner en 2003 comme on pouvait le lire en 1930, à l'époque de la création de la Pléiade, quand Maurice-Edgar Coindreau le traduisait. Parce que, depuis, nous avons lu Claude Simon, et Claude Simon, qui est lui-même totalement imprégné de Faulkner, a changé notre vision des choses.

Vous le disiez aussi tout à l'heure, une bibliothèque ou une collection, c'est une vision du monde. C'est une vision du monde et, du coup, il n'y a pas, disiez-vous, de collections figées. C'est le cas également de la Pléiade. Il y a finalement une appréciation portée sur des auteurs. Je serais bien incapable de vous dire pourquoi tel auteur et non pas tel autre. Bien sûr, nous choisissons des auteurs qui ont des chances d'être lus encore dans trente, quarante ou cinquante ans. Nous nous tenons à l'écart des modes parce que notre catalogue est un objet durable. Il peut arriver que des auteurs en sortent, j'en dirai un mot tout à l'heure, mais le séjour est généralement long. Mieux vaut dans ces conditions, ne pas faire entrer trop de gens dont on pourrait regretter la présence ou qui seraient des compagnons moins agréables pour les Montaigne, Rimbaud et autres, qui sont là presque depuis l'origine...

Mais la vision change, incontestablement. Le regard porté sur ce musée imaginaire de la littérature mondiale change et – là encore je reprends ce que dit Malraux de la bibliothèque idéale dans *L'Homme précaire et la littérature* – de même que la bibliothèque de Gide n'était pas celle de Sainte-Beuve plus Mallarmé, de même que la bibliothèque d'aujourd'hui n'est pas celle de Gide plus Nathalie Sarraute, Claude Simon et Marguerite Yourcenar, de même la

Bibliothèque de la Pléiade ne progresse pas uniquement par accumulation. Nous en sommes, il est vrai, au numéro cinq cent avec Cocteau. Cela tombe bien. C'est un chiffre rond, c'est agréable, c'est un peu impressionnant aussi. Mais allons-nous progresser comme ça, de dizaines en dizaines à raison de onze nouveautés par an, d'une soixantaine de réimpressions par an ? Nous nous apercevons déjà que, alors même que leur présence dans la Pléiade sert la survie des auteurs, c'est-à-dire que les auteurs publiés dans la Pléiade, tirés régulièrement à un très grand nombre d'exemplaires, ont des chances de survie supérieures à d'autres, malgré tout, des auteurs disparaissent de notre horizon, quittent le temps sans durée qui est celui du catalogue. Ils ne sont plus nos contemporains. Ils rejoignent leurs époques, ils quittent la littérature pour rejoindre l'histoire de la littérature. Et quand on prend l'exemple de Malherbe, présent au catalogue depuis près de quarante ans, mais qui n'a plus que quarante ou cinquante lecteurs par an, qui est donc devenu presque indifférent aux gens qui lisent pour leur plaisir, on peut se demander si l'on a fait une erreur en le faisant entrer dans la Pléiade. Je ne le crois pas. Je crois que l'immense écrivain qu'est Malherbe et qu'il reste, évidemment, même s'il n'a plus de lecteurs, avait sa place au catalogue. Simplement le temps passe et le musée imaginaire évolue. La collection évolue donc aussi et l'on y entre, on continue d'y entrer, le rythme est soutenu. Il se peut néanmoins que l'on en sorte, tout simplement parce que le regard du lecteur a changé. Notre opinion ne compte alors pas, bien que nous ayons, bon gré mal gré, une sorte de fonction patrimoniale, que l'on parle souvent de nous comme d'un service public. Je rappelle d'ailleurs que si nous semblons être un service public, nous fonctionnons sur des fonds privés, ce qui nous impose certaines limites. On nous assimile pourtant à un service public puisqu'au lieu de nous demander, dans le courrier très abondant que nous recevons, ce que nous allons publier, on nous demande pourquoi nous n'avons pas publié encore untel et untel. Pourquoi, par exemple, nous intéressons-nous à la littérature étrangère alors même que – j'aime beaucoup cette formule – nous n'en avons « pas fini » avec la littérature française ! Pourquoi tel écrivain immense n'est-il pas programmé ? On nous demande beaucoup, et il y a dans ces demandes un effet de génération certain, notamment pour des écrivains comme Georges Duhamel et, dans une moindre mesure, Hervé Bazin, que l'on nous a beaucoup réclamé à un certain moment. Certains auteurs nous quitteront tout simplement parce qu'ils quitteront le domaine de la littérature vivante et resteront des témoins de leur époque, mais ne seront plus des compagnons pour notre temps. Or la Pléiade ne solde pas ses volumes comme un collectionneur pourrait disperser sa collection, mais elle peut cesser de réimprimer, ou plutôt elle doit cesser de réimprimer parce que, comme je le disais, nous avons des contraintes. Nous avons la chance de diffuser quelque trois cent cinquante mille volumes chaque année, mais nous ne pouvons pas en réimprimer chaque année six cent mille si nous en vendons trois cent cinquante mille. Toute entreprise convenablement gérée, et la maison Gallimard est une entreprise convenablement gérée, confirmera que ce n'est pas une solution viable.

La Pléiade est donc une collection un peu particulière, et la question du goût évidemment se pose. J'y reviens : je suis totalement incapable de vous donner par ordre décroissant d'importance les critères qui sont les nôtres

lorsque nous avons des choix à faire. Simplement, il y a une sorte de consensus sur les écrivains qui figurent au catalogue. Ce consensus n'est pas absolu. Les gens, les mêmes qui déplorent l'absence de Georges Duhamel ou de Jules Romains, nous disent qu'il est scandaleux d'avoir consacré deux volumes à Ponge et bientôt trois à Michaux, alors même que l'on n'a pas encore réglé leur compte, si je puis dire, aux *Hommes de bonne volonté*. Il y a néanmoins, en dehors de ces cas particuliers, un consensus sur les auteurs et c'est pour cela qu'il n'y a pas de collection figée définitivement, parce que ce consensus est lui aussi soumis au temps. Il varie de génération en génération, de même que pour Gide et pour Sainte-Beuve, les auteurs « canoniques » n'étaient pas les mêmes. Le temps fait son œuvre aujourd'hui encore. Parfois, il fait un très bon travail. Il faut penser qu'une Pléiade créée dans les années 1880, si tel avait été le cas, aurait dû consacrer probablement plusieurs volumes à Octave Feuillet. Octave Feuillet vendait ses œuvres environ cinq à six fois plus que Flaubert...

Pierre Bergé

Je voudrais vous dire ma grande admiration pour votre travail et celui de vos prédécesseurs, ce qu'a fait Jacques Schiffrin. Mais, et c'est pour cela que je ne suis pas d'accord avec votre Octave Feuillet, ce que j'aime dans la manière dont la Pléiade est écrite, c'est sa subjectivité et c'est pourquoi je ne crois pas à ce fameux goût partagé : à l'époque, à la fin du XIX^e siècle, le Schiffrin de l'époque, en supposant qu'il ait existé, n'aurait sûrement pas pris Octave Feuillet. Pas plus qu'après, il n'aurait pris Marcel Prévost, pas plus qu'il n'aurait pris Deboka. Et j'admire – et c'est pour cela, disons-le, que je déteste profondément ce musée d'Orsay –, que l'on ait évité dans votre collection de mélanger Proust, Marcel Prévost et Abel Hermant. À la fin du XIX^e siècle, le Schiffrin de l'époque n'aurait jamais, et vous le savez bien, édité Octave Feuillet : ce n'est pas au tirage que, chez vous, les écrivains arrivent dans ce panthéon.

Hugues Pradier

Je vous remercie de le dire, d'autant que cela pose naturellement le problème de ce qu'un collectionneur appellerait ses acquisitions, ses nouvelles acquisitions. Puisque, lorsque la Pléiade s'est ouverte plus largement au XX^e siècle, ce qui est assez récent – c'est une entreprise qui a vingt-cinq ans –, il a fallu faire des choix. Des choix de myope parfois, puisqu'on avait affaire à des gens qui étaient encore vivants. Vous le savez, la mort d'un écrivain change aussi le regard qu'on porte sur lui, le métamorphose, et les choses sont parfois très rapides. Montherlant s'est écroulé très vite dans le courant des années soixante-dix, donc très vite après sa mort. D'autres, comme Mauriac, sont en train de gagner lentement le purgatoire alors qu'ils ont connu de leur vivant un paradis incontestable. Il y a des risques à travailler avec des auteurs ou à publier les œuvres d'auteurs que le temps n'a pas encore permis de juger sereinement. Ces risques, nous les prenons. Et là, je dois dire que notre part de subjectivité est encore plus considérable. On ne manquera pas de nous la reprocher, naturellement. Nous avons choisi Claude Simon, un écrivain vivant, né en 1913. Il sera désormais le plus jeune puisque le précédent benjamin était Julien Gracq, né en 1910. Nous avons fait d'autres choix d'écrivains

vivants. Nous verrons dans trente ou quarante ans si nous avons toujours eu raison ; vraisemblablement pas. Je pense, néanmoins, que les « chutes » seront peu nombreuses. Je l'espère en tout cas, même si la métamorphose joue et que des écrivains seront évalués, d'autres dévalués. Il y a vingt-cinq ans, nous n'aurions pas pensé à Blaise Cendrars. Aujourd'hui, nous y pensons. Et il y a trente ans, nous n'aurions pas pensé à Jean Cocteau. Naturellement, l'œuvre de Jean Cocteau, je peux le dire en toute modestie car je n'y suis pour rien, gagnera à sa publication dans la Pléiade. Mais ce n'est pas au lendemain de sa mort qu'une telle publication aurait été concevable. Voilà : le temps fait son œuvre et clarifie les choses. Et je trouve qu'il faut prendre le risque de se tromper avec les vivants, mais pas avec les morts, car cela peut être redoutable. Enfin les morts ont beaucoup d'avantages tout de même...

Pierre Bergé

Les morts ont beaucoup d'avantages s'ils le sont depuis plus de soixante-dix ans : vous ne paierez pas de droits d'auteur. Mais vous ne vous trompez pas avec les morts. Avec les vivants, c'est formidable. Je ne suis pas un fou de Claude Simon, mais vous avez tout à fait raison de le publier. Si j'avais fait partie de votre équipe, j'aurais approuvé. Mais ne vous avisez pas d'aller publier Romain Rolland, *Les Hommes de bonne volonté* ou *La Chronique des Pasquier...*

Hugues Pradier

Non, c'est un effet de génération. Incontestablement, il y a ce que les services commerciaux appellent...

Pierre Bergé

... Un effet de qualité, c'est un peu d'écriture tout simplement !

Hugues Pradier

La Pléiade a été pendant longtemps, presque dès sa création, surtout après guerre et jusqu'il y a quelques années, un marqueur social : lorsque l'on a de l'argent à jeter par les fenêtres et que l'on interroge des cabinets de marketing, ils vous font des « panels » et vous disent :

« Voilà, le lecteur de la Pléiade est un homme de cinquante ans, il vit en province et est notaire. Son étude a trois Clercs, il a des vitrines dans sa salle d'attente et, derrière ses vitrines, il y a soixante-quinze exemplaires de la Pléiade, en deux exemplaires généralement parce qu'il a deux enfants auxquels il veut léguer sa collection. »

Voilà ce que peuvent dire les études marketing. Il faut avoir soin de mettre cela de côté quand on a une décision à prendre. Mais le public de la Pléiade aujourd'hui est un public beaucoup plus divers, beaucoup plus large. Nous avons, nous le savons, beaucoup plus de lecteurs qui ont chacun moins de volumes de la collection. C'est assez significatif, il y a une sorte de dispersion. Cette valeur de marqueur social existe moins, mais les gens qui nous demandent Romain Rolland, Georges Duhamel, Jules Romains, beaucoup plus rarement Marcel Prévost, sont des gens pour qui ces écrivains ont été

le sommet de la littérature de leur époque. Georges Duhamel, le secrétaire perpétuel de l'Académie française de l'après-guerre, représentait quelque chose. Pour être tout à fait honnête, ce n'est toujours pas rien, mais je crois que Georges Duhamel n'appartient pas à notre temps. Il appartient à son temps, il va témoigner sur un état de la littérature à son époque. Il ne nous intéresse donc pas en tant que membre de ce musée imaginaire.

Bernard Huchet

Il n'y aurait donc pas d'erreur possible par elle-même, ni presque de succès: les auteurs que vous avez choisis sont pertinents pour une raison particulière au moment où vous les avez choisis. Dans quarante ou cinquante ans, cela peut-être changé mais cela ne remettra pas en cause les choix d'aujourd'hui.

Hugues Pradier

De toute façon, on ne peut pas porter de jugement définitif sur les choix que nous avons faits, puisqu'il n'y a pas de critères de jugement. Le succès n'est pas un critère, et l'avis de la critique n'en est pas un non plus. Il n'y a pas de critère. Une décision est prise pour des raisons dont certaines sont meilleures que d'autres. Si Roger Martin du Gard n'avait pas été si proche du cœur de la maison, s'il avait fait partie de l'entourage de Bernard Grasset, par exemple, nous n'aurions peut-être pas publié, non pas *Les Thibault* que nous aurions très vraisemblablement publiés, mais *Les Carnets du colonel de Maumort*. Il y a donc, pour une part, des raisons de circonstances, mais les circonstances comptent.

Bernard Huchet

Et surtout ces raisons sont très subjectives parce que vous avez fait appel au musée imaginaire. C'est finalement aussi ce que vous disent les personnes qui vous écrivent: chacun en a sa propre représentation.

Pierre Bergé

Oui, bien sûr, mais sur un consensus.

Jean Lauxerois

Je suis à la fois très séduit par l'idée d'une collection comme la Pléiade, sous le signe de la notion de « musée imaginaire », et en même temps je la redoute parce que, chez Malraux, le principe du musée imaginaire est assez problématique. Ne risquez-vous pas, en utilisant cette belle formule, de travestir finalement ou de trahir la qualité de votre propre projet? Car le musée imaginaire est sans doute plus complexe que le mot ou la formule ne le dit si l'on regarde dans l'histoire de Malraux, à partir du *Royaume-Farfelu* en particulier, comment la notion de musée imaginaire s'est mise en place – et c'est aussi un problème qu'on rencontre aujourd'hui dans la manière dont l'État travaille avec l'art. Le musée imaginaire se conçoit comme un monde clos; c'est-à-dire que les métamorphoses ont lieu à l'intérieur d'un système et que chaque œuvre doit y trouver une forme – Malraux le dit – de « résurrection ». Ce système est construit sur l'idée toute simple que l'art est absolument opposé à la réalité, qui, elle, se réduit à une sorte d'apparence. Je pense que l'on ne met pas assez en évidence ce critère: il finit par se créer

cette illusion que l'art est une monade fermée et qu'il n'y a donc plus de possibilités d'en sortir. Dans ce royaume, comme l'est aussi Alexandrie, les lettrés peuvent alors vaguer, et advienne que pourra, autour de nous. Je vais un peu vite, mais je me permets de ramener ici à la lettre de l'élaboration de la formule du « musée imaginaire » chez Malraux, pour sauver votre projet contre le caractère à mes yeux encore suspect, ou en tout cas problématique, de la notion – ce que l'on dit peu parce qu'il est toujours extrêmement mal vu aujourd'hui encore de critiquer Malraux.

Pierre Bergé

Puisque nous sommes sous l'égide de Cocteau, je crois d'ailleurs que j'ai déjà écrit cela, Cocteau m'a dit un jour à propos de Malraux :

« Tu sais, *La Condition humaine*, ce n'est jamais qu'un bon Farrère. »

Hugues Pradier

Parler de Malraux est un sujet délicat, surtout à proximité d'un musée... Vous avez cité Georges Duthuit, tout à l'heure, ce n'est peut-être pas par hasard ?

Deux choses sont incontestables, me semble-t-il. D'une part la notion de musée imaginaire est, chez Malraux, à géométrie variable suivant que l'on s'intéresse au musée imaginaire tel qu'il apparaît dans *Les Voix du silence* en 1951 ou que l'on prend cette notion de musée imaginaire appliquée à la bibliothèque idéale et aux tableaux de la littérature française dans *L'Homme Précaire et La Littérature*, en 1976, juste avant la mort de Malraux. D'autre part, pour illustrer cet art absent du monde, isolé du monde, il y a, si vous l'avez en mémoire, dans *L'Homme précaire*, un chapitre qui s'appelle « La secte ». Les personnes qui participent à ce musée imaginaire, qui jouissent de ses œuvres, sont les membres de la secte, des intoxiqués de littérature ou d'art, des gens pour qui l'art est l'événement le plus important – comme, pour le baron de Charlus, la mort de Lucien de Rubempré dans *Splendeurs et misères des courtisanes* – et qui sont, effectivement, en partie déconnectés d'un « certain monde réel ». Dans le musée imaginaire, s'exerce la métamorphose. Et c'est particulièrement vrai d'une collection comme la nôtre, cela s'applique tout à fait aux œuvres qui s'éclairent les unes les autres, qui sont délocalisées et deshistoricisées, même si nous avons naturellement, nous, à charge de réinjecter de l'histoire littéraire dans ce terrain plat du catalogue ; c'est la fonction de l'appareil critique qui, lui, replace l'œuvre dans un monde, l'entoure. Ce monde n'est pas destiné à rendre tout *intelligible*. On voudrait, quand les appareils critiques sont réussis, qu'au moins ils rendent les lecteurs *sensibles* à l'originalité de l'œuvre. Mais, au fond, c'est cette idée de métamorphose qui me semble essentielle et que nous constatons parce que nous avons soixante-douze ans d'ancienneté ; je crois que nous sommes l'une des collections les plus anciennes aujourd'hui encore en activité, comme on le dit d'un volcan, et j'espère que cela durera encore quelque temps. Nous le constatons lorsque, chaque année, nous nous réunissons pour décider de ce que nous allons réimprimer et du chiffre de tirage de réimpression. Nous sentons quand même peser une certaine responsabilité : comme lorsque nous avons décidé de supprimer Sainte-Beuve du catalogue, par exemple, parce que plus personne ne nous le réclamait. Si nous réimprimons les trois

volumes du *Port-Royal* à trois mille exemplaires chacun – moins de trois mille n'étant pas viables car il faudrait augmenter considérablement les prix, les frais fixes étant importants –, dans la mesure où les ventes de la collection n'augmenteront pas pour autant, que devons-nous sacrifier? Que n'allons-nous pas réimprimer? Nous n'allons tout de même pas, comme nous ne sommes pas entièrement désintéressés, manquer de réimprimer Georges Simenon qui, lui, nous est réclamé à concurrence de trois mille exemplaires par an environ; ce serait peut-être dommage... Antoine Gallimard pourrait nous reprocher de laisser manquer cet auteur. Il est crucial pour nous de réfléchir, une fois par an, durant une journée entière, à ce programme de réimpression: et voilà, Sainte-Beuve est écarté. Il faut espérer qu'aujourd'hui, d'autres éditeurs, moins contraints que nous par des problèmes de coûts, des problèmes de fabrication, des frais de reliures, etc., pourront travailler sur ces auteurs qui sont en perte de vitesse, quand ils ne sont pas tout à fait immobiles, et essayer de rendre sensible un public qui sera peut-être limité, pour commencer. Nous, nous ne le pourrons pas! Et, en ce qui concerne Sainte-Beuve, ou Malherbe, par exemple, je ne le dis pas de gaieté de cœur. Sur Casanova, ma foi, notre édition a été la pire du marché. Nous avions le plus mauvais texte. La part critique n'était pas mauvaise (je ne voudrais pas laisser penser que Robert Abirached avait fait un mauvais travail), simplement, ce n'était pas le bon texte, le bon texte n'était pas encore connu. Il existe un texte authentique, et un texte remanié par un certain Laforgue. Nous avons le mauvais et, lorsqu'il a été épuisé, nous avons sans aucun scrupule coupé l'herbe sous les pieds de ce Casanova. Dans le cas de Malherbe, c'est plus ennuyeux!

Bernard Huchet

Cela correspond au principe de dispersion évoqué tout à l'heure, et, finalement, ne relancez-vous pas aussi un certain mode d'éparpillement des choses?

Hugues Pradier

Nous rendons en tout cas des auteurs à l'éparpillement et au hasard d'une vie très aléatoire. Je sais que certains éditeurs ont pris le relais: Pierre Beres, me semble-t-il, a publié assez récemment du Sainte-Beuve. Je n'en connais pas beaucoup d'autres qui aient tenté la chose.

Bernard Huchet

Nous avons encore à traiter cette notion d'éparpillement des choses que nous avons empruntée à Walter Benjamin, bien évidemment, dans le sous-titre de notre table ronde. J'ai demandé, pour la conclure, à Jean Lauxerois de nous introduire la notion d'éparpillement chez Walter Benjamin.

Jean Lauxerois

En quelques mots, alors! Walter Benjamin pourrait être la sixième salle de l'exposition à lui tout seul. D'un pentagone, l'exposition deviendrait donc un hexagone. Le destin de Benjamin, l'homme des collections, est emblématique: il est l'homme qui a commencé sa vie au milieu des collections de poupées, des livres de son père, qui était un fou de bibliothèque, et qui, obligé de fuir avec une valise, meurt avec quelques papiers à la frontière franco-espagnole.

Walter Benjamin, grand collectionneur, penseur de la collection, écrit peut-être même la plupart de ses livres comme des collections avec des textes célèbres : *Je déballe ma bibliothèque*, *Le Collectionneur pauvre*, *Fuchs*... Pour ce qui est de ma lecture de Benjamin, je dirais, que l'on se trouve aujourd'hui avec deux possibilités différentes d'approche. La première, la plus traditionnelle, inscrit Benjamin dans une vision théologico-messianique, c'est-à-dire qu'on suppose la réalité initiale de la ruine, de la dispersion, de la catastrophe. C'est l'image de Babel comme ruinification du langage lui-même. La collection, pour faire vite dans cette optique, serait comme une réponse à la ruinification, comme la relique baroque serait la promesse d'une résurrection ; la collection, au fond, participerait de l'attente messianique. Cette première optique, chez Benjamin, est le sauvetage du passé, selon sa formule, non pas, comme on tend aujourd'hui à le dire, le sauvetage patrimonial du passé, mais, comme le dit Adorno, le sauvetage de la promesse du passé. En même temps, ce messianisme-là est clairement allégorique puisque, chez Benjamin, tout collectionneur est un allégoricien qui s'ignore, c'est-à-dire qu'il sait, inconsciemment ou non, l'abîme qui sépare la collection de la promesse d'une unité ou d'une totalité. Il sait qu'il y a toujours un élément qui manque. Si le collectionneur est toujours en attente d'un « plus un », l'allégoricien qu'il est sait que c'est toujours « moins un ».

Mais, avec les textes de jeunesse de Benjamin aujourd'hui, je proposerais volontiers un autre point de départ. Ce n'est pas pour privilégier l'un ou l'autre, mais pour les mettre en quelque sorte en tension : c'est l'idée que l'enfant, au départ, est moins entouré du monde que de la collection. Je faisais allusion aux livres, aux poupées, etc., et la grande affaire serait moins ce parti pris ou cette perspective messianique, allégorique à la fois d'attente et de rédemption que ce que dit ce très beau mot allemand, *Entstaltung*, c'est-à-dire une sorte de dissolution des formes par l'imagination. La collection serait, en quelque sorte, la manière d'assumer ce primat de l'imagination sur toute expérience possible de la réalité. Dès lors, l'allégoricien collectionneur, si vous voulez, serait celui qui aurait en sa possession la métamorphose, le principe de métamorphose. Le mot est encore là, mais d'une autre façon, dans le sens d'un défaire permanent. On retrouve évidemment ici la jonction entre Walter Benjamin et Georges Salles, du livre duquel il avait rendu compte, puisque c'est l'exaltation de la matière qui, entre autres, procède de cette dissolution. Voilà pourquoi, je crois, le goût s'affirme chez lui pour les périodes dites de déclin, dans la lignée d'un Alois Riegl, par exemple. Et voilà pourquoi il peut alors assigner à la collection la tâche de nous démythologiser ou de nous défantasmagoriser : la collection aurait ainsi, au rebours du patrimonial, un principe critique très fort à l'égard du mythe et de la fantasmagorie, et en ce sens-là Benjamin serait très proche parent (sur des données à la fois voisines et différentes) de Brecht et d'Adorno. Il est clair pour lui que cette « défantasmagorisation » permet à la collection de nous libérer en même temps qu'elle libère les objets de ce qu'il appelle « le flux de la marchandise ».

Troisième point : je crois que ce qui est important chez lui, c'est que la collection, telle qu'on peut la penser selon le premier principe ou selon le second, crée une aura des objets, même si on a beaucoup de mal à définir cette aura. Les objets sont impensables sans ce qui les réunit entre eux, mais aussi sans les savoirs qui les révèlent, sans les écritures qui les commentent,

sans l'histoire qu'ils peuvent manifester, mais aussi sans leur cadres, leur socle, leur piédestal, leur écrin, leur vitrine, etc. Cette espèce de démultiplication permet la naissance de cette aura qui est toujours, évidemment, en rapport avec le lointain. Il y a toujours, chez Walter Benjamin, cette dimension presque divinatoire, et l'on retrouve ici un mot que Georges Salles utilisait. La collection serait alors une manière d'entrevoir – il le dit avec Bergson – la perception comme une fonction du temps. C'est assez beau, en ce sens où, si la perception est une fonction du temps, la collection nous apprend à percevoir autrement. Alors, dit Walter Benjamin, on peut peut-être parvenir à s'inscrire dans ce qu'il appelle un flux perpétuel. Voilà quelques aperçus sur les éléments que Benjamin nous offre de la collection, et que l'on pourrait encore largement commenter.

Bernard Huchet

Nous allons tenter de le faire quelques minutes encore. Pierre Bergé aura sans doute retrouvé certains thèmes qu'il a abordés tout à l'heure, mais finalement, cette lutte contre l'éparpillement, considérez-vous qu'elle est provisoire ?

Pierre Bergé

Oui, mais je suis tout à fait d'accord avec ce que vient de dire Jean Lauxerois, et avec les propos de Walter Benjamin d'ailleurs. Cette fonction du temps dont on parle, et que vous avez recherchée dans Bergson, est exactement la même que l'on retrouve déjà dans Kant et c'est celle que l'on trouve évidemment, au passage, dans Proust.

Revenons à ce que nous avons dit tout à l'heure sur cette conception-là de la collection qui peut s'inscrire dans le temps. De quel temps parle-t-on d'ailleurs ? Est-ce LE temps ? Ou est-ce NOTRE temps ? Vous savez comme moi que le temps a différentes durées selon qui parle et comment on en parle. Oui, je crois que la dispersion fait aussi partie de cette collection. Walter Benjamin est né collectionneur, voilà à peu près ce que l'on pourrait dire et, quand vous citez Adorno, ce qu'il en dit me semble corroborer cette idée-là. Mais ce n'est pas le cas de tout le monde et il ne faudrait pas non plus, comme Monsieur Jourdain, s'imaginer qu'on est collectionneur parce que l'on achète des objets – il est très important de le dire – ou que l'on fait une collection de livres parce que l'on publie des auteurs. Ce n'est pas être collectionneur, et ce n'est pas faire une collection – vous le savez, Hugues Pradier, mieux qu'un autre – si vous ne faites pas intervenir votre choix et non ce choix objectif, ce choix qui implique qu'il faudrait mettre Duhamel à côté de Gide, et Romain Rolland à côté de qui vous voulez ! Ce n'est pas de ce choix-là dont on parle. C'est un choix arbitraire que je revendique et auquel je tiens, et sur lequel je n'ai pas de comptes à rendre et je n'ai rien à expliquer. C'est un choix totalement arbitraire. Alors là, commence une collection. La collection, ce n'est pas additionner une capsule d'Evian à côté d'une de Vittel et puis l'autre de Badoit, et se dire : « Ah tiens, on a toutes les eaux du monde ! » Ce n'est pas du tout une collection. Une collection, c'est éveiller des échos et le collectionneur n'est pas du tout, contrairement à ce qu'a cru Cochin, un artiste frustré. C'est au contraire un artiste qui, d'une certaine manière, existe et compose sa propre partition comme un musicien pourrait le faire et c'est le propre même de la poésie, bien sûr. Faisons se

rencontrer comme les poètes, des mots qui n'ont rien à faire ensemble et dont le contact produit l'étincelle et cette étincelle s'appelle la poésie. C'est la même chose dans une collection : faire se retrouver, croiser des objets, des tableaux, ce que vous voulez qui viennent d'horizons absolument différents, voire opposés, qui n'étaient pas prêts à se rencontrer, dont le destin n'était pas de se côtoyer, et leur rencontre devient miraculeuse et magique. C'est cela une collection, et on peut dire qu'un collectionneur digne de ce nom est un collectionneur lorsqu'il réussit cela. Ce n'est pas un accumulateur. J'ai tout à l'heure dit qu'il fallait faire des collections de timbres-poste et donner aux enfants le goût de la collection. Mais collectionner, ce n'est pas acheter des timbres-poste, mais prendre des risques, et pas seulement pécuniaires ! Le risque est aussi de se tromper, d'avoir acheté un objet qui n'est pas le bon, qui est faux, ne veut plus rien dire comme pour la mauvaise version de Casanova. Perdre de l'argent ne veut pas dire grand chose. Perdre le regard qu'on avait sur soi et l'estime qu'on avait de soi, et la pensée qu'on portait sur son propre jugement et se dire qu'on a eu tort, cela oui, c'est la seule chose grave ! Mais il faut le risquer et ce n'est pas grave de le risquer !

Bernard Huchet

Et vous, Hugues Pradier, vous a-t-on déjà demandé ou réclamé de « régler son compte » à Walter Benjamin, comme vous le dites ?

Hugues Pradier

Très rarement. Gallimard a publié, il y a deux ans, trois volumes d'œuvres dans la collection Folio Essais. Il s'agit d'une traduction nouvelle, refaite par Rainer Rochlitz notamment. J'ai l'impression que Walter Benjamin, aujourd'hui, ne sort pas d'un certain cercle de lecteurs. Il n'a pas encore, semble-t-il, touché un très large public. La forme de son œuvre en est sans doute la cause. En tout cas son destin est celui de quelqu'un qui est né collectionneur et qui, toute sa vie, voit sa vocation contrariée puisque sa collection se réduit sans cesse. Elle est d'abord exposée, puis mise en caisses parce qu'il doit quitter l'Allemagne et, finalement, les caisses se réduisent, comme vous le disiez, à une valise. C'est un collectionneur empêché, la figure du collectionneur contrarié. Cette lutte contre l'éparpillement, qui est une forme de lutte contre l'oubli, me semble effectivement un acte de collectionneur. Moi, pardonnez-moi de parler de moi pendant un instant, je collectionne des choses que je ne publierai pas dans la Pléiade, bien qu'il s'agisse de livres. Il s'agit de récits de la guerre de 1914, de témoignages de combattants, totalement éparpillés. Des gens qui n'appartiennent pas, n'ont jamais appartenu ou n'appartiennent plus à la littérature vivante, parce qu'on a oublié jusqu'à leurs noms. Jean Norton Cru disait en 1929 que l'on en avait déjà publié en France plus de trois cents ; j'en ai deux cents, au maximum. Les plus célèbres ne sont pas forcément les meilleurs, mais ce qui est troublant dans ces livres, c'est qu'ils interagissent. Ces livres, trouvés au hasard de ventes, sont souvent annotés. Ils sont annotés par des gens qui sont eux-mêmes des témoins, des témoins qui n'ont pas témoigné : lorsque tel auteur dit « Au matin, nous avons attelé et traversé tel cours d'eau », on trouve, en marge, le nom du fleuve, à l'encre. Ou lorsqu'il est dit que telle personne, qui a été en première ligne, a pu obtenir un poste à l'arrière comme vagemestre mais a

reçu un obus le premier jour où il est monté dans sa voiture de vagemestre, on trouve cette annotation manuscrite : « comme l'oncle Jean ». Il y a là une espèce de monument, qui n'existe que pour moi, parce que je ne sais pas quelle collection, au sens éditorial cette fois, pourrait prendre le risque de republier tous ces livres qui littérairement sont certainement inégaux. C'est la force de leurs témoignages qui est fondamentale. Tous ces livres forment un monument contre l'épars et contre l'oubli d'une guerre et d'une époque qui est en train de quitter le domaine du souvenir, qui, je crois, l'a quittée, pour entrer dans le domaine de l'histoire. Au 11 novembre dernier, il y a un an, il restait en France soixante-cinq survivants de la Première Guerre mondiale, avec une espérance de vie égale à zéro puisqu'ils ont tous plus de cent ans. Au 11 novembre 2003, il en reste trente-sept. Voilà : soixante-cinq l'an dernier, trente-sept cette année.

Le souvenir de cette période s'éteint. Le souvenir direct bien sûr. Il reste la génération des enfants qui ont fait la guerre suivante mais qui ont aussi connu les témoins directs de cette guerre-là. Il reste ma génération pour laquelle les grands-parents ont été effectivement une source de renseignements. En ce qui concerne les témoignages écrits, nous entrons en tout cas dans le domaine de l'histoire et des historiens. Je n'ai rien contre le geste historique ou contre le domaine des historiens, mais, incontestablement, avec la collection de ces livres, on maintient quelque chose qui n'est pas littéraire, qui n'est pas historique, qui est de l'ordre de la mémoire, du souvenir. On lutte contre l'éparpillement d'une mémoire.

Pierre Bergé

Mais c'est cela aussi le collectionneur. Les gens depuis le moment où ils commencent à penser, peut-être même d'ailleurs depuis leur naissance, veulent reculer les portes de la mort, font tout pour cela. C'est pour cela qu'ils se marient, qu'ils font des enfants ; c'est pour cela qu'ils écrivent leur nom sur les pierres du Mont-Saint-Michel, que quelquefois ils tuent pour passer dans une espèce de postérité et que leur mémoire soit conservée, et c'est pour cela aussi qu'ils font des collections. Probablement. Parce qu'ils se disent qu'ainsi, ils ont un peu repoussé la porte de l'inévitable et que, même quand ils seront morts depuis longtemps, comme le dit Charles Trenet : « voilà, même disparu, reste là encore ».

Bernard Huchet

Et puis le souvenir de la collection reste, de même que le souvenir de l'œuvre d'art...

Pierre Bergé

C'est ce que j'ai voulu dire... Vous avez cité Duthuit, tout à l'heure, et l'on peut en citer tellement d'autres dont les noms sont accrochés sur des cimaises des musées ou sur la cimaise de notre mémoire, ce qui est peut-être mieux encore.

Bernard Huchet

Il est de coutume, lorsque l'on est sur le point de terminer un débat, d'avoir un échange avec la salle. Je vais donc vous proposer de lui rendre la parole,

et d'abord à Gérald Grunberg, directeur de la Bibliothèque publique d'information.

Gérald Grunberg

Je voudrais remercier nos intervenants pour le débat, l'échange passionnant auquel nous venons d'assister. J'aurais une remarque à faire à Jean Lauxerois et une question à l'intention de Hugues Pradier. Après le magnifique exposé de Jean Lauxerois – que j'aimerais bien transformer en exposition, mais c'est une autre question dont on pourrait éventuellement reparler –, ma remarque est la suivante : peut-être est-ce dû au manque de temps, mais il m'a semblé que, parfois, dans l'évocation d'Alexandrie, il y avait un télescopage un peu fâcheux entre la collecte et la collection.

Le désir d'exhaustivité de Ptolémée conduit à la collecte effectivement systématique, mais la collecte, en fait, en tant qu'acte de police, c'est-à-dire arbitraire et totale. C'est aussi ce qu'on retrouvera à l'origine du dépôt légal dans une certaine mesure : cette saisine systématique comme le fut le prélèvement sur tous les bateaux qui passaient dans le port d'Alexandrie. La collection, elle, ne naît que parce que les savants se détachent, osent prendre de la distance par rapport à tout ce qui a été collecté, et qu'ils commencent, par la recopie, la glose, par les inventaires, par le catalogue des merveilles, etc., à faire un travail d'oubli. À ce moment-là, naît véritablement la collection qui n'est plus le miroir du désir d'exhaustivité, lui-même le miroir du monde. Il m'a semblé qu'il y avait là, par manque de temps, un certain télescopage.

Jean Lauxerois

J'ai pourtant parlé de machine à écrire, j'ai parlé de taxinomie, j'ai parlé d'inventions de modèles d'écriture. Je pense, en effet, que la collection ne commence qu'après la collecte. Disons que l'intérêt de la collection et toutes ses ambiguïtés, la richesse de ses ambiguïtés, va jusque dans les formes d'écritures qu'elle invente ou qu'elle permet d'inventer, comme dans la personne de Callimaque lui-même, puisque le directeur de la bibliothèque qu'il était propose de nouveaux modèles d'écritures. Je suis donc tout à fait d'accord avec la remarque. Elle est fondamentale. Si jamais mon propos avait autorisé la confusion, il est clair que j'aurais été à mon tour aussi allégorique que possible!

Gérald Grunberg

Non, je ne pense pas que le propos ait autorisé la confusion, malgré les raccourcis dus au manque de temps. En revanche, dans beaucoup de littératures sur la bibliothèque d'Alexandrie, on trouve cette confusion. Ma question à Hugues Pradier est la suivante : Les éditions Gallimard entretiennent-elles des relations, et si oui lesquelles, avec ce sous-ensemble de collectionneurs d'albums, à l'intérieur du groupe que sont les collectionneurs de la Pléiade ? Pouvez-vous nous parler du phénomène album et de son évolution ?

Hugues Pradier

Le phénomène de l'album est une chose étrange. C'est le seul objet de bibliophilie tiré autour de quarante ou cinquante mille exemplaires. C'est

donc une chose tout à fait étrange. Cela est dû au fait que, dans les années soixante, les premiers albums – je le dis pour les personnes qui ne seraient pas propriétaires de l'intégralité de ces albums – sont des albums iconographiques, accompagnés d'un texte biographique, souvent chronologique mais pas toujours, et consacrés à un auteur, exceptionnellement à un mouvement ou à un genre. En l'an 2000, il y a eu un album *NRF* consacré à cette entité particulière qu'est la maison Gallimard. Il y a eu, en 1970, un album *Théâtre classique*. Sinon, les albums sont consacrés à des auteurs et contiennent une brève biographie, une biographie intellectuelle souvent, et un choix iconographique de plusieurs centaines d'illustrations, autrefois en noir, aujourd'hui en noir et en couleurs. Les premiers tirages étaient assez restreints mais ce n'étaient pas non plus des raretés. Ils se chiffraient tout de même en milliers d'exemplaires. Et ces albums, hors commerce, sont offerts non par la maison Gallimard, mais par les libraires aux acquéreurs de trois volumes de la collection pendant une période qu'on appelle « Quinzaine de la Pléiade », et qui, comme son nom l'indique, dure environ trois semaines, ou un mois, entre la mi-mai et la mi-juin. Ce qui est étrange, c'est que la fascination pour ces albums demeure alors même que le tirage a augmenté, puisque les tirages des albums sont fixés en fonction de la commande des libraires. Le marché parallèle de ces albums est un des plus dynamiques qui soient, il suffit de consulter l'Internet pour s'en apercevoir. De grands libraires en ligne proposent des collections complètes. La plupart des libraires d'anciens proposent un choix d'albums. Il existe une cote, que l'on a intérêt à vérifier d'ailleurs, parce qu'il existe aussi, comme dans toute entreprise bibliophilique, des prix absolument extravagants pour lesquels on a l'impression que des libraires ont ajouté un étonnant zéro à la fin du chiffre, mais bon... À charge pour chacun de vérifier quelle est la cote. Cela nous échappe totalement. Et, pour être un peu franc, nous en sommes enchantés car il y a naturellement autour de ce phénomène toute l'attraction qu'exerce la collection! En dehors des albums, les volumes épuisés de la Pléiade bénéficient eux aussi d'une sorte de cote, ainsi que les éditions que nous avons remplacées. Quand le *Saint-Simon* de Gonzague Truc en sept volumes a été remplacé par celui d'Yves Coirault en huit volumes, on en a vu apparaître petit à petit des collections complètes en plus ou moins bon état. L'intérêt de la Pléiade, c'est que c'est assez solide... On peut même lire dans ces ouvrages, ce qui est agréable! Et, bien que les albums et les volumes épuisés aient une vie parallèle qui nous échappe complètement, une part importante du courrier des lecteurs leur est consacrée.

Bernard Huchet

Il faut quand même signaler que le prix moyen des albums dans les librairies d'occasion doit généralement être plus élevé que les volumes des mêmes auteurs...

Hugues Pradier

Oui. Si vous voulez que l'on parle de prix, je peux vous donner une idée des prix en francs : l'album Flaubert, par exemple, doit se trouver autour des 3 500 francs. Beaucoup de libraires ont d'ailleurs eu visiblement un problème de conversion entre les francs et les euros... Entre 500 et

1 000 francs, on trouve aussi des albums, et les tout récents valent un peu moins parce qu'ils ont été tirés à un plus grand nombre d'exemplaires et parce que, plus récents, ils sont plus faciles à trouver.

Public

Je voudrais faire deux petites remarques, en tant qu'amateur de littérature et en tant que photographe universitaire, à propos de Walter Benjamin. Ma première remarque s'adresse plutôt à Pierre Bergé. J'ai évidemment pensé, en vous écoutant évoquer l'appel vers l'extérieur ou vers d'autres cultures, à Victor Ségalen en tant que collectionneur et, puisque l'on a parlé plusieurs fois de dispersion, à cette fameuse arrivée chez Gauguin, aux Marquises... Peu de temps après la mort de Gauguin, Victor Ségalen a pu racheter avec très peu de moyens, puisqu'il les a achetées avec sa solde d'officier de marine et de médecin, ce que l'on pourrait appeler les « reliques » de Gauguin. On peut d'ailleurs rappeler que l'agent administratif qui s'occupait de cette vente, a jeté une partie des icônes maories, précisément parce qu'elles étaient « trop érotiques ». Cela se passait, si j'ai bonne mémoire, en 1903. Voilà donc ma remarque, car Ségalen me semblait important dans ce contexte-là.

Et puis, en ce qui concerne Walter Benjamin, je souhaitais rappeler qu'il est un auteur fondamental pour nous, dans la pratique, dans la théorie photographique, à cause de son texte « L'œuvre d'art à l'heure de la reproductibilité technique ». Pour la photographie, c'est un texte absolument fondamental et un texte très connu, à Paris VIII notamment. Je crois qu'il existe quand même une édition assez importante de son œuvre, notamment chez Gallimard.

Public

Je voudrais poser une question un peu matérialiste. Quelle est la proportion de vente à l'étranger de la Pléiade? La connaissez-vous?

Hugues Pradier

Je suis incapable de vous répondre. En dehors de la francophonie, c'est assez faible. Nous sommes quasiment absents du continent américain. Nos livres sont très coûteux là-bas. Ils ne se vendent pas, alors que la collection est tout de même destinée à un large public, le grand public cultivé, et non pas aux seuls universitaires. Aux États-Unis, seuls les universitaires collectionnent la Pléiade, mais comme ils voyagent beaucoup, ils l'achètent en Europe pour des raisons financières évidentes et pour des raisons de maniabilité aussi parce que la Pléiade est une des collections qui vous permet d'avoir les *Mémoires* de Saint-Simon sans payer de supplément de bagages. Ce qui n'est pas désagréable. Dans la francophonie, la Belgique est une zone de diffusion très importante ce qui est peut-être lié aussi au fait que les études littéraires belges sont restées très gourmandes de philologie, une discipline qui, en France, est tout de même un peu en voie de disparition. Nous avons donc, d'après le courrier notamment, une proportion de lecteurs belges considérable. La zone non francophone où nous sommes assez présents, c'est le Japon, mais pour un nombre d'écrivains assez restreint, qui tournent autour du naturalisme, du réalisme. Zola, par exemple, est un auteur apprécié des Japonais, qui le lisent dans la Pléiade lorsqu'ils savent le Français.

Public

Une de mes relations, une dame charmante, collectionne toutes sortes de tortues, ou des grenouilles – je précise: non vivantes. Peut-être cela a-t-il une signification plus ou moins psychanalytique ou psychologique. Pouvez-vous, d'après la nature des objets collectionnés, dire si cette personne a tel ou tel profil?

Bernard Huchet

Qu'en pensez-vous, Pierre Bergé?

Pierre Bergé

Personnellement, j'ai, à l'intérieur d'une collection, une autre collection. Je collectionne des têtes de mort. Alors ce ne sont pas des grenouilles, que j'aime beaucoup d'ailleurs, ce sont des grenouilles empaillées, et qui forment des petites scènes très amusantes: les unes jouent du violon, les autres peignent. Je connais tout ça. Il y a des petites scènes très jolies, et des tortues... Mais ce sont des têtes de mort, alors vous pouvez en déduire ce que vous voulez.

Bernard Huchet

Nous n'allons pas pouvoir fournir la réponse à cette question...

Pierre Bergé :

Peut-être cette dame devrait-elle consulter quelqu'un? Mais vous savez, Monsieur, qu'une collection peut démarrer simplement: d'abord on achète un objet qui vous séduit, on en achète un deuxième de la même famille et là commence la collection. Il ne faut pas forcément aller chercher des tiroirs à double fond. Vous avez rencontré un objet, un jour, chez un antiquaire, aux puces, à Paris ou à Berlin. Un beau jour à Lausanne, vous trouvez le deuxième qui lui ressemble; vous le prenez: là vous avez commencé une collection.

Bernard Huchet

La ressemblance ne suffit pas forcément?

Pierre Bergé

Non, pas la ressemblance. On est plutôt dans la même « famille ».

Bernard Huchet

Il faut qu'on ait une raison de l'acquérir aussi; c'est là que se distingue la collecte de la collection.

Jean Lauxerois

Sur la tortue, je peux dire un mot, si cela peut être utile. Dans les grands magasins d'allégorie de la Renaissance, la tortue a sa place et, justement, elle a donné l'occasion à un sculpteur de faire cette belle fontaine à Rome qui s'appelle la fontaine des tortues. Or cette allégorie a un rapport au temps, comme par hasard, et illustre la maxime *festina lente*: hâte-toi lentement. Cette personne a donc peut-être un rapport au temps qui, sans le savoir, s'orienterait vers la tortue de ce côté-ci.

Pierre Bergé

Et *quid* des grenouilles?

Bernard Huchet

Malheureusement, notre rapport au temps présent commence à s'aggraver : nous allons prendre encore une dernière question, puis nous devons laisser la tribune.

Public

Je voulais vous poser une dernière question, à savoir : est-ce que la meilleure des collections, finalement, ne s'établit pas sous la contrainte ? Parce que la contrainte, étymologiquement, c'est serrer de près quelque chose. Et je crois que Walter Benjamin, avec sa petite valise, a serré de près quelque chose ; alors la contrainte ne peut-elle pas faire émerger la meilleure des collections ?

Jean Lauxerois

Tout dépend. Si l'on repart d'Alexandrie, on a au contraire un élan donné par le pouvoir et pour le pouvoir, vers cette collecte et cette conquête dont nous parlions tout à l'heure. Et, d'après ce que l'on sait, l'enthousiasme avec lequel tous les lettrés de tous ordres se sont précipités pour suivre cette injonction politique, laisserait à penser que la contrainte joue un rôle quasi nul dans l'affaire. Je parle là d'une décision qui relève du pouvoir, je ne parle pas de l'époque du collectionneur en tant que personne singulière, puisque l'on a vu qu'il y avait plusieurs régimes. Ce serait déjà un premier indice. De quelle nature serait la contrainte ? Je ne vois pas dans quelle mesure quelqu'un comme Montaigne, ouvrant à sa façon la sphère de l'intime dans la collection, répondrait à quelque contrainte que ce soit. C'est exactement le contraire car il trouve que c'est son époque qui vit sous la contrainte, la contrainte théologique, la contrainte politique, la « servitude volontaire » comme dirait La Boétie. Or l'acte de la collection, de la citation, des exemples des livres, etc., c'est au contraire la liberté. Voilà pour une rapide réponse à votre suggestion. Je la trouve extrêmement intéressante mais il faudrait y apporter d'abord ces premiers contrepoints.

Bernard Huchet

Malheureusement, nous n'en aurons pas le temps. Merci à vous de nous avoir rejoints. Merci à Pierre Bergé, Hugues Pradier et à Jean Lauxerois.