Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

21 | 2019

(Re)constructions

« A Museum of Significant Objects » : La collection, la maison, le musée et le mausolée dans *Observatory Mansions* d'Edward Carey

« A Museum of Significant Objects » in Edward Carey's *Observatory Mansions*:
Of Francis Orme's Collection in his Home-cum-Museum-cum-Mausoleum

Caroline Marie

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4917>

DOI : 10.4000/polysemes.4917

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Caroline Marie, « « A Museum of Significant Objects » : La collection, la maison, le musée et le mausolée dans *Observatory Mansions* d'Edward Carey », *Polysèmes* [En ligne], 21 | 2019, mis en ligne le 30 mai 2019, consulté le 11 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4917> ; DOI : 10.4000/polysemes.4917

Ce document a été généré automatiquement le 11 juin 2019.

Polysèmes

« A Museum of Significant Objects » : La collection, la maison, le musée et le mausolée dans *Observatory Mansions* d'Edward Carey

« A Museum of Significant Objects » in Edward Carey's *Observatory Mansions*:
Of Francis Orme's Collection in his Home-cum-Museum-cum-Mausoleum

Caroline Marie

What do I write about?
After thinking the poem over, I have decided to say
this: What excites my imagination is the war
between vitality and death, and my poems may be
said to celebrate the exploits of the warriors of
either side. Also, they are attempts to prove the
realness of the world, and of myself in this world,
by establishing the realness of my relation to it.
Another way of saying this might be—the poems
celebrate the pure solidity of my illusion of the
world.
Ted Hughes

- 1 *Iremonger*, la récente trilogie rétro-victorienne d'Edward Carey (2014-2015), commence avec la disparition d'une poignée de porte. Pour la retrouver, on se tourne vers Clog, le premier narrateur de ce récit multivocal, car il possède un don : « I Heard Things » (Carey 2014, 3). On a bien tenté de le raisonner : « “An object has no life, it has no mouth” » (4), mais il sait bien que partout autour de lui les objets reprennent leur forme humaine originelle. Dans son précédent roman, *Alva & Irva, The Twins who Saved a City* (2003), des jumelles façonnent une maquette en pâte à modeler de leur ville, qui sert de modèle à sa reconstruction après un tremblement de terre. Perte et quête de l'objet, comme matière à destruction et à reconstruction, voilà le fil rouge de l'œuvre

romanesque d'Edward Carey, qui interroge la frontière entre le réel et sa représentation, entre l'humain et l'objectal.

- 2 Cette réversibilité ontologique traverse également son premier opus, paru en 2000, *Observatory Mansions*. Ce roman se place sous le signe de la décrépitude et de la décomposition. Le titre renvoie à l'autrefois splendide demeure néo-gothique que Francis Orme, un excentrique misanthrope sclérosé par de sinistres phobies, partage désormais avec d'insolites locataires. La demeure, dont le parc est inexorablement grignoté par la ville alentour, est dynamitée à la fin du roman par une équipe de démolition. Elle cède la place à des appartements où Francis, 37 ans, s'installe en couple avec Anna Tap, une marginale elle aussi, dont l'arrivée perturbatrice à *Observatory Mansions* marque le début du roman. L'entrée de Francis dans un système d'échange avec l'autre qui ne soit plus fondé sur le pillage mais sur le don réciproque se paie de la destruction de la demeure familiale et, avec elle, de la dévastation de la collection d'objets volés qu'il a constituée avec méthode et cachée dans le caveau familial. En effet, Francis fait en secret œuvre de reconstruction à partir de l'usure essentielle du monde et des choses, dérochant des objets ordinaires érodés par l'affection que leur porte leur propriétaire pour constituer sa collection privée, son « museum of significant objects » (OM 3). Une fois le petit millier d'artefacts de sa collection privée anéanti, le roman se clôt sur l'apparition d'un nouvel objet, que Francis n'a pas subtilisé mais a engendré avec Anna : Frances Orme, sa fille.
- 3 « A museum of significant objects » : à quelle valeur, à quel sens renvoient les objets une fois muséifiés ? En quoi la construction d'une collection et sa mise en scène dans un musée, fût-elle secrète, font-elles œuvre de (re)construction ? Au prix de quelle(s) destruction(s) cette (re)construction advient-elle ? Pour répondre à ces questions, je suivrai l'invitation, ou peut-être le défi, que semblent lancer au lecteur les portraits de la main d'Edward Carey qui illustrent le roman. Leur succession en tête de chaque chapitre fait galerie, évoquant non sans humour une scénographie muséale. Surtout, le caractère figé, hiératique, de cette succession de visages sombres empreints de nostalgie, qui ne vont pas sans évoquer l'esthétique d'Edward Gorey, thématise visuellement, dans l'espace de ce roman de la collection et du collectionneur, la façon dont la distinction, impossible, entre réalité et fiction, entre personne et objet, se pense au miroir du musée et de l'art.
- 4 Je voudrais montrer comment, dans ce roman hautement méta-narratif, la collection d'objets signifiants de Francis, « significant objects », fait sens à la croisée de trois modèles théoriques : le pillage comme (re)construction du moi (modèle psychanalytique), la collection comme système des objets (modèle sociologique), et le récit comme (re)construction narrative, assemblage ou recyclage de fragments friponnés (modèle poétique). J'emprunte à Michel Schneider, qui le dérobe chez Montaigne, l'usage du verbe « friponner » au sujet de l'emprunt littéraire (116). *Le Système des objets* (1968) de Jean Baudrillard et *Voleur de mots : Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée* (1985) de Michel Schneider seront le fil d'Ariane de ma lecture de l'esthétique de la collection dans *Observatory Mansions* comme présence-absence et métaphore corporelle. Sera également convoqué, pour théoriser cette poétique de l'entre-deux ontologique, *Mille Plateaux* (1980) de Gilles Deleuze et Félix Guattari. J'analyserai ensuite l'éthique de la collection et l'ontologie de l'objet-personne à la lumière de *Poétique de la collection au XIX^e siècle : du document de l'historien au bibelot de l'esthète* de Dominique Pety (2010) et « Les objets-personnes : Fétiche, relique et œuvre d'art » (1993) de Nathalie Heinich. Enfin, les essais que deux historiens d'art, Patricia Falguières et Gérard Wajcman, ont consacré à la

collection privée (2004) ainsi que la conférence de Michel Foucault intitulée « Des espaces autres » (1967) me permettront de montrer comment ces trois modèles interrogent dans le roman le lieu-même de l'intime, la maison-musée-mausolée.

« Francis Orme's Exhibition of Love », poétique de la collection : objets, amour, récits

- 5 La collection de Francis, dont l'inventaire de 996 artefacts figure en appendice (OM 325-356), a pour origine une perte, un vide qu'elle s'emploie à combler et qui est aussi un secret de famille. Dans le chapitre intitulé « The Object », le narrateur explique la dynamique de sa collection, tendue vers l'absence qui en est à la fois l'origine, le principe et le but : « One object was always moving. This was my most precious possession. It was the inspiration for which the exhibition kept multiplying. It was the most delicate, intricate and clever object that I had ever known, the object above all other objects, which was always moved to the end of the exhibition » (OM 51). Cet objet essentiel et inaccessible, sans cesse repoussé à l'horizon de la collection, se ramifie à l'infini. C'est le principe même de la collection, selon la définition qu'en a donnée Jean Baudrillard dans *Le Système des objets* : « Un seul n'y suffit plus : c'est toujours une succession d'objets, à la limite une série totale qui en est le projet accompli. C'est pourquoi la possession d'un objet quel qu'il soit est toujours si satisfaisante et si décevante à la fois : toute une série la prolonge et l'inquiète » (122). Innommé, il est d'abord désigné par sa transcendance (« that sacred object » OM 51), sa fonction dans l'économie de la collection (« the last object » 263), ou la vénération qu'il suscite (« that favoured object » 284). Ces caractéristiques se résument dans le terme « amour » au moment où Francis le désigne enfin dans les dernières pages du roman, tandis qu'il tente en vain de sauver sa collection des ruines : « In the tunnel the lives and loves of so many people were represented. Father was there and Twenty and Claire Higg and Poor Peter Bugg and Emma, too, and even Anna Tap. But most of all, there was a person of such importance stored down there that his love was proclaimed by me as being above all those other thousands of people exhibited: lot 996, a skeleton » (OM 312). Ce squelette, qui est aussi une « personne », une « vie » et de l'« amour », c'est celui de son frère aîné, Francis, décédé en bas âge, et que ses parents ont vite remplacé par un nouveau fils, Thomas Francis, le narrateur. Voler ses ossements, c'est dérober son frère à l'oubli, comme l'explicite Francis lorsque, après la destruction de la demeure familiale, il replace le petit crâne dans le cercueil de son père : « It's the object Father was so upset about. They wanted him forgotten. But I remembered him. It's my brother » (OM 315). Ce n'est pas que le frère disparu survive dans ses vestiges arrachés au tombeau, puisque la croyance « qui veut que l'homme se prolonge ou se survive dans ses objets » n'est qu'un leurre, une « mythologie spontanée » (Baudrillard 136). Il survit précisément dans l'élaboration d'un « système d'objets », « jeu plus complexe de "recyclage" de la naissance et de la mort » (136). Ainsi, l'objet collectionné « est ce dont nous faisons notre deuil » (137). Baudrillard associe mort et système objectal, ou collection, plus intimement encore, allant jusqu'à affirmer que « [l]'homme qui collectionne est mort, mais il se survit littéralement dans une collection qui, dès cette vie, le répète indéfiniment au-delà de la mort, en intégrant la mort elle-même dans la série et le cycle » (137). Francis Orme, collectionneur compulsif, porterait autant son propre deuil que celui de son frère. Présence absente en tant que « collectionneur, l'absent de toute collection » (Wajcman 23), Francis est également une voix narrative et

un personnage définis par leur négativité même dès l'incipit : « I wore white gloves. I lived with my mother and father. I was not a child. I was thirty-seven years old. My bottom lip was swollen. I wore white gloves though I was not a servant. I did not play in a brass band. I was not a waiter. I was not a magician. I was the attendant of a museum. A museum of significant objects » (OM 3). Présence absente également dans les portraits crayonnés par Carey, il mène le récit de la mort de son frère à la naissance de sa fille et, symboliquement, de la destruction vers la reconstruction.

- 6 Le jeu avec la naissance, la mort et le dédoublement qui préside à la collection de Francis, construction d'un système des objets et reconstruction autobiographique fantasmatique, évoque l'étymologie du mot plagiat : « Le mot plagiat et le verbe plagier désignaient à l'origine le crime de celui qui détourne les enfants d'autrui, ou qui débauche ou s'approprie ses esclaves, la vente d'une personne dont on ne dispose pas » (Schneider 103). L'écrivain, comme le collectionneur, ou *collationneur*, est un voleur, selon Schneider : « la pensée est une prise et l'écriture, un pillage » (30). La collection de Francis Orme, dont le patronyme connote en français un arbre généalogique, ne compense pas simplement un manque affectif mais reconstruit son identité pipée, confisquée, dès l'origine. Il n'est que le remplaçant du premier né, sa doublure, comme le suggère le dédoublement du texte, dans lequel périphrase et épiphore se combinent pour créer un trouble identitaire : « Brother hands to my hands. Brother skull to my skull. Brother Francis to his younger brother Thomas. My elder brother. Brother object above all other objects, the object for whom I would come to be loved but never liked » (OM 313).
- 7 Si la réflexion que Baudrillard consacre au *Système des objets* nous aide à répondre à la question « pourquoi collectionner ? », l'essai de Schneider nous invite à interroger le *principe* du système élaboré par Francis, à répondre à la question « que piller ? », à interroger ce que *détourner les enfants d'autrui* veut dire.
- 8 « I would come to be loved, but never liked » : Francis ne collecte que des objets chéris par leur propriétaire, « objects of love » (OM 253), à l'instar de telle petite reproduction du Concorde : « I didn't go picking up every abandoned object, that has to be clear. Requirements must be met. The teeth marks around the cockpit, the missing wheel had given the object some history. Showed that it was loved. Marked it out as relevant » (43). Mordillé par le jeune enfant, le jouet, abîmé, acquiert une valeur par cette dégradation même, signe de l'affection qu'il suscite. Chaque larcin tend un miroir à Francis : « I saw the child's hand gripped around a child's toy. A lock of love. The object, before unimportant but then, suddenly, most notable, fell to the ground. The child screamed. The mother walked on, told the child to close its mouth, separated child from child's toy for ever. I saw that object, once smothered with attention, now abandoned and lonely, another casualty of love » (42). Francis se perçoit lui-même comme une victime de l'amour, « another casualty of love », qui se reconstruit en pillant des objets qui appellent autant de récits : « On a street pavement I found an abandoned passport photograph. I picked it up. I considered the face. I conceived a history for that face. I kept the passport photograph. In time I had enough passport photographs to form a collection » (61, 62). La collection engendre et fait proliférer les récits : « For one hundred and twenty-six different faces, one hundred and twenty-six different histories were conceived » (64).
- 9 Anna Tap, la jeune locataire que Francis finit par épouser, sait elle aussi combien une vie rapiécée des bribes de récits. Elle a grandi dans un orphelinat : « The dormitory was a museum of stories, original, stolen, fused. And the curators were the seniors who, rather

than cataloguing the works, mixed them up, disposed of many, lost many » (113). Dans l'orphelinat-musée, les conservateurs-conteurs pillent et recyclent des enfants-récits. Le conteur, collectionneur de récits ou d'objets friponnés à d'autres, collectionneur d'Autrui, est un plagiaire « en proie à la passion du transfert : il croit que l'autre détient le vrai langage et le langage du vrai » (Schneider 125).

- 10 Dans *Observatory Mansions*, Francis est moins en quête du « vrai langage » et du « langage du vrai » que de la *vie du langage* et du *langage de la vie*. Lorsqu'il était enfant, ses parents avaient engagé une tutrice pour remédier à son retard de langage, ce qu'elle fit à grand renfort d'histoires :

How can I explain Emma's stories? They were alive. They moved. They *lived!* They were a swirling mass of colours and smells and could never be caught. They shifted shape, swallowed themselves whole, contradicted themselves, end-chased beginnings, they leapt off at tangents or into other stories as if switching trains, hurled in strange directions, forgot themselves, remembered themselves, metamorphosed from romances to tragedies and back again by way of comedy. (OM 73)

- 11 Le vrai, la vie du langage, c'est cette mutabilité essentielle du récit dont Francis fait le principe même de sa collection, inlassablement reconfigurée à la suite du squelette déplacé, maintenu en vie par ce mouvement même. Tendue entre vie et mort, entre forme et informe, tel un monstre prédateur qui se mord la queue et se dévore tout entier, il fait signe, éclaire et inspire¹. Cette guerre entre le vif et le mort qui inspire la poésie de Hughes, « the war between vitality and death », prend ici corps dans le langage défini par sa labilité générique, poétique, même.

- 12 C'est ainsi que peut se lire la métaphore corporelle filée qui, ayant pour point d'origine l'image du squelette du frère, fait tourner le sens entre *collection* et *recollection*, en anglais, la remémoration, *remember* : se remémorer, ou reformer un corps démembré. Le système des objets instauré par Francis incarne la mémoire ou, plus précisément, l'objectifie comme on met un objet en espace :

In the tunnel the lives and loves of so many people were represented. Father was there and Twenty and Claire Higg and Poor Peter Bugg and Emma, too, and even Anna Tap. But most of all, there was a person of such importance stored down there that his love was proclaimed by me as being above all those other thousands of people exhibited: lot 996, a skeleton. (OM 312).

- 13 Comme la collection, élaborée selon le principe organique d'assimilation des restes d'autrui, les souvenirs, rendus à la vie par leur récit, sont appropriés selon la métaphore physiologique de l'ingestion : « We now entered the time known as the Time of Memories, a strange time in which we residents of Observatory Mansions were forced to ingest the recollections that were sent out of each of us to knock on each other's doors, to fly around our rooms, to swim up our nostrils while we slept » (93). Personnages, objets et récits prennent corps, font corps (« swim up our nostrils ») dans leur intégration à la collection. Lorsque Emma, la tutrice du jeune Francis décède, la description anatomique mêle bribes de récits et organes en une même chose inerte : « The library was closed, the stories were padlocked under her stiff tongue and would come out to play no more. All the creatures from trolls to princesses, all her heroes and adventures had sunk down her throat into the abysses of her stilled organs, amongst blood that had lost the idea of action. Emma was a dead thing » (74).
- 14 Le chapitre III, « The Four Objects », classe les souvenirs de tous les locataires selon un système d'intertitres numériques qui illustre ce travail de remembrement du discours (par

exemple : « Francis Orme remembered — 1 » à « Francis Orme remembered — 3 », 107, 115). La logique de la collection, qui est aussi celle de la « *recollection* », de la remémoration, reconstitue l'être fragmenté, lui donne corps. Le récit de Francis donne chair au squelette de son frère aîné, dont il est le double fantomatique, par transfert identitaire de Francis à Thomas Francis, par glissement du nom Francis d'un corps à l'autre. Ce glissement est d'ailleurs le redoublement, la réplique d'un précédent *transfert*, puisque leur père se prénomme également Francis. Le personnage de Francis incarne ainsi le principe même de sa propre collection ; résistant, justement, à l'incarnation, il semble condamné à glisser, à se transférer toujours vers d'autres corps, réifiés, vers des objets, autres.

- 15 Ce principe, pour le dire avec Michel Schneider, se reflète et se comprend au miroir de « [t]rois expériences qui nouent des noms à des figures absentes, qui ouvrent l'identité d'un sujet entre quelqu'un et personne, trois choses qui n'en finissent pas de commencer, l'amour, la création littéraire, la cure psychanalytique » (13). Au fond, ce qui traverse toutes ces expériences, c'est le langage comme ouverture, comme pillage, comme perte, aussi. Le langage traverse objets et corps de personnages fantômes – « Mother ghosted herself » (OM 190) – dans un récit qui se lit comme une prosopopée. Rappelons-nous que, selon Baudrillard : « L'homme qui collectionne est mort » (137), tout comme Francis, que le récit montre enterré vivant parmi ses objets épars, « like a Pharaoh buried among his life's objects » (310), puisque le point d'horizon de la collection est toujours l'étouffement du collectionneur. « His life's objects », les objets de sa vie, cette expression désigne autant les pièces de la collection de Francis que les êtres qui lui sont chers. Pourtant, le roman ne se conclut pas sur cette image de caveau mais bien plutôt sur une naissance qui réitère l'articulation entre la poétique de la présence-absence que nous venons d'analyser et une seconde, poétique, celle de l'objet humain. La présence-absence de Francis, conjurée dès la mort de son frère, est relancée dans son mouvement de désubstantialisation par la naissance de sa fille, objet vivant dont la dénomination paronomastique dit assez comment son petit corps vif s'inscrit déjà dans le mythe fondateur de la famille, le culte du corps-squelette : « The new object is alive. It is a female new object and we have called her Frances » (324).
- 16 Ce questionnement au cœur du roman de la distinction ontologique entre l'humain et l'objet passe en outre par une mise en tension intermédiaire. Ce mouvement narratif vers la vie trouve son contrepoint dans les illustrations dont Edward Carey ponctue son roman². Un portrait dessiné inaugure chacun des huit chapitres du roman, thématissant visuellement ce voisinage ontologique entre personnage, photographie et récit, voisinage qui passe par le visage. Le choix du petit format « portrait » en noir et blanc et l'inexpressivité neutre des visages fixant le lecteur – l'objectif ? – tantôt de face, tantôt de trois-quarts, placent les dessins d'Edward Carey à la limite du photographique, évoquant ces « passport photographs » (62) que Francis accumule. L'absence de légende invite le lecteur à deviner l'identité du personnage représenté, à y décrypter un mystérieux récit. Il est aisé de deviner que le premier portrait figure Francis Orme : les mains gantées de blanc qui occupent le tiers inférieur de l'image ainsi que la ressemblance appuyée avec l'auteur lui-même (voir le site internet d'Edward Carey) sont autant d'indices transparents. Le collier de chien qui ceint le coup du personnage féminin en tête du deuxième chapitre désigne Twenty, « the Dog Woman », et la paire de lunettes aux verres épais, Anna Tap (chapitre V). Il est plus difficile d'établir l'identité du troisième portrait, en tête du chapitre intitulé « The Four Objects ». Cette section est centrée sur quatre

objets, clairement présentés dès la première page du chapitre : « The idea of these four, contemptible possessions, entered each of our brains and once inside expanded until they were all that we could think of. A leather dog collar (with a name tag inscribed MAX), a pair of round steel-rimmed glasses with thick lenses, a black and white passport photograph of a sickly man (inscribed on its reverse — *Claire, Claire, I love you so* — and signed — *A. Magnitt, flat nineteen, Observatory Mansions*) and a wooden mahogany ruler with markings on its sides to indicate the length of inches » (93-94). D'où un flottement identitaire et une certaine hésitation chez le lecteur : le portrait, à la limite de la photo d'identité, correspond-il à l'objet mentionné dans la liste, représente-t-il feu l'amoureux de Claire Higg, A. Magnitt ? Ou alors ne correspond-il à aucun objet diégétique ? Comme semble plutôt le suggérer une lecture en série des illustrations constituant la galerie des portraits des résidents d'Observatory Mansions, s'agit-il d'une représentation de Peter Bugg, propriétaire de Chiron, la règle de bois qui figure également dans la liste ? Les gouttes de sueur qui perlent au front de ce visage masculin peuvent tout autant signifier la maladie de Magnitt (« sickly ») que renvoyer à la suée de Peter Bugg lorsqu'il se souvient d'Alexander Mead, dont les mauvais traitements de Chiron ont causé la mort, « the boy Peter was certain he had brought to death by his own mean ways. » (114) On ne saura distinguer « The Porter » (chapitre VII) du père de Francis qu'à un détail du vêtement suggérant un uniforme, et sa mère (chapitre VIII) de Claire Higg (chapitre VI) qu'aux yeux clos qui renvoient à son départ en maison de soins, antichambre de la mort.

- 17 Car, en contradiction avec la lecture psychanalytique inspirée de Schneider, on peut lire les portraits et l'ensemble du roman selon le concept de « devenir » théorisé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux* et noter qu'au devenir-photographie des visages s'ajoute un « *devenir-rocher* et, plus encore, [...] un étrange devenir-imperceptible » (Deleuze 229), un devenir-gisant qui les place à l'entre-deux de la vie et de la mort. La lecture sérielle des huit portraits contredit d'ailleurs l'orientation de la diégèse vers la renaissance, en menant du narrateur, géniteur de Frances, absente de la galerie de portraits, au portrait de sa mère comme morte, en omettant l'irreprésentable : le squelette du frère décédé, corps sans chair ni visage.
- 18 Au fond, ce qui rend ces visages difficilement lisibles, c'est qu'ils fonctionnent sur le mode d'une « machine abstraite de visagité, telle qu'elle est composée par trou noir-mur blanc » (217). Bien qu'ils soient interprétés à la rencontre de récits, leur indiscernabilité et leur ambiguïté ontologique, entre visage, portrait, photographie, statue et gisant les mettent « [e]n route vers l'asignifiant, vers l'asubjectif » (210). Bien que censé donner à voir la réalité, la vérité de chacun des protagonistes du récit, chaque portrait s'avère un « [v]isage-bunker », révélant l'inhumanité de l'humain : « Inhumain dans l'homme, le visage l'est dès le début, il est par nature gros plan, avec ses surfaces blanches inanimées, ses trous noirs brillants, son vide et son ennui » (209). Cette poétique de l'inhumain comme devenir, qui nous invite à ne pas lire *Observatory Mansions* en termes exclusivement psychanalytiques, s'enrichit d'une autre approche théorique, l'ontologie de l'objet-personne.

« We believed ourselves half flesh and half object », poétique du musée : ontologie de l'objet-personne

- 19 Si le roman réfléchit l'identité et l'écriture au miroir de la collection comme système des objets, il interroge également le lieu, secret ou public, de sa mise en espace. On retrouve

dans le musée tel que le représente *Observatory Mansions* les deux logiques contradictoires mises en évidence par Dominique Pety dans *Poétique de la collection au XIX^e siècle : du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, ce qui invite à lire le roman d'Edward Carey dans la continuité du roman de la collection et du collectionneur de la décadence. De même que la logique du devenir subvertit la logique de la psychanalyse, la logique du même s'oppose à la logique du glissement ontologique. Le musée, comme lieu et comme système, permet de penser la porosité ontologique fondamentale entre l'humain et l'inanimé que suggère la représentation du collectionneur en fantomatique figure du deuil, deuil de son origine, de lui-même, des objets de sa collection traversés comme lui de récits et d'histoires. Il participe à la fois d'une esthétique et d'une éthique : il fonde une esth-éthique.

- 20 La première logique, que Pety observe chez Huysmans, c'est la « logique du même » : « Le roman fabrique, au niveau de sa forme, la répétition qu'il énonce dans son contenu, de manière illustrative, ou pour montrer, à large échelle, la contamination d'une logique du même » (200). Cette logique du même se thématise chez Carey dans la poétique du double, redoublement du discours avec le trope de l'épiphere, réplique généalogique qui fonde l'identité de Francis, ou encore, duplication de ses mains par le musée de cire dans lequel il officie comme faux mannequin dont la fonction est de tromper les visiteurs. Moulées, les copies de ses mains deviennent reproductibles et déclinables : « there were many impressions of my hands about the exhibition. My hands were not only used for male dummies, they also were to be found peeping through dress sleeves » (OM 141). Le sculpteur du musée de cire actualise leur instabilité essentielle : « For the male hands he often added hair, real human hair, for the women he added long nails » (141).
- 21 Le corps, fragmenté, décliné en une série, devient muséable. Cependant, malgré leur reproductibilité, les répliques des mains de Francis demeurent des équivalents de leur modèle, porteuses de toute l'ambiguïté ontologique du fac-similé. Ainsi, lorsqu'Anna, presque aveugle, lui demande d'ôter ses gants pour lui effleurer les mains, Francis dérobe-t-il sur un mannequin deux répliques de ses mains pour les offrir à ses caresses : « Anna, You can touch my hands. / Wax hands at the end of my jumper sleeves, my own gloved hands up my jumper holding wax wrists » (277). Et c'est là la seconde logique, qui vient contredire et complexifier la logique du même, celle de la mutabilité ontologique qui entraîne l'humain vers l'objet et l'objet vers l'humain. La sociologie pense ce *continuum* humain/objet par la notion d'« objets-personnes » (Heinich 27), dérivée de la notion de « fonction auteur » théorisée par Michel Foucault. Cette théorie substitue la notion de régime au concept d'essence, « régime des choses [...] dont le propre est d'être interchangeables » et « régime des personnes sont donc les deux grands pôles entre lesquels oscillent les objets, selon le traitement qui en est fait » (27 ; 26 ; 27). Le régime des personnes « est commun à plusieurs catégories d'êtres : humains, animaux ou objets, dès lors qu'ils sont traités comme des personnes » (27 ; 26 ; 27 ; 26 ; 26-27). Si l'être humain, animal ou objet est une question d'attention, de visée, voire de volonté, il convient sans doute de lire l'expression verbale « we believed ourselves half flesh and half objects » (OM 17) comme une structure résultative, un acte de foi : devenir mi-chair mi-objet par la seule force de la croyance.
- 22 Nombreux sont les personnages du roman qui aspirent à devenir des objets : Francis, qui maîtrise « the art of stillness » (14), est mime-statue dans la rue et faux mannequin de cire au musée : « What was the work that I was employed in whilst standing on that statue plinth? I was a statue, I pretended to be a statue » (13). Faire semblant d'être un objet et

être un objet, est-ce si différent ? Le glissement de l'humain vers l'objectal est une éthique, une manière d'être, une manière d'être ensemble : « It was a popular part of the museum that housed wax models that pretended to be people to also employ people who pretended to be wax models », une acception de l'entre-deux : « half flesh and half objects » (14 ; 17). Le roman propose moins une réification de l'humain qu'une relance perpétuelle du désir dans l'aspiration à devenir objet, à se perdre, à s'oublier, si, comme le postule Michel Schneider, on invente des histoires pour « oublier celui qu'on fut » (14) : « I stood without identity, a statue of whiteness » (OM 13). Mais cette perte de soi, ce devenir élément interchangeable intégrable à une série ou à une collection, est un élan vers l'autre. Tel est le rêve d'Ivan, faux mannequin renvoyé qui revient nuitamment hanter le musée dans l'espoir de finir combiné à un mannequin de cire :

I think one day someone will come in here, one of the officials, and remove me from the exhibition. They'll lift me up and drag me away. They'll put me in a cold room and lock the door. I'll stand still even then. I shan't move. And maybe days or maybe weeks later they'll come into that room and pull off my arms or legs and give them to somebody else, to some other model. Then they'll burn the rest of me. And what's certain is that when I am burning, my flesh will drip from me, like wax. (OM 276-77)

- 23 Ce fantasme de recyclage ultime est une éthique du don (« give them to somebody else »), une réciprocité dans laquelle la notion de justice (« only fair ») est centrale, comme le souligne Francis dès les premières pages du roman :

As a child I often played a game with my toys. I would place them all in a circle, leaving a space for myself. We would sit together. I would look at them all, each in turn, for exactly the same amount of time. I would consider what it could be like to be an object. These objects—a teddy bear, a tin soldier, a clockwork robot, a stuffed fox and a plastic frog—had all at times been given voices by me, I had temporarily made them live in the games of my childhood. I considered it only fair that since I had made them feel what it might possibly be like to be living that I should in turn try to discover for myself—but with help from them—what it was like to be an object. I kept still. I felt my heart slow down. I closed my eyes. (OM 14)

- 24 L'attention à l'objet, le devenir-objet de Francis passe par la maîtrise de la lenteur, par une adaptation de sa vitesse au rythme de l'objectal plus qu'une métamorphose ou une métaphore, comme dans la définition que Deleuze et Guattari donnent du devenir dans le chapitre intitulé « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible » : « L'homme ne devient pas loup, ni vampire, comme s'il changeait d'espèce molaire ; mais le vampire et le loup-garou sont des devenirs de l'homme, c'est-à-dire des voisinages entre molécules composées, des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, entre particules émises » (336). Car, au fond, le devenir-objet marque une étape vers une autre fuite, dans la mesure où « [a]u-delà encore, on trouve des devenirs-élémentaires, cellulaires, moléculaires, et même des devenirs imperceptibles » (304), ce qu'illustre le fantasme de la fusion avec le mannequin de cire exprimé par Ivan.
- 25 La justice de la réciprocité et l'éthique du don informent pareillement le fil narratif de la cécité d'Anna Tap, intimement lié au récit de la progressive ouverture à l'autre de Francis. Anna Tap, d'abord violemment rejetée par Francis lors de son arrivée à Observatory Mansions, parvient graduellement à se l'attacher. Cette affection passe pour Francis par la médiation transitionnelle de la reproduction du visage d'Anna, qui relève de la logique de la réciprocité juste relevée plus haut, dans une compensation entre yeux malades et yeux parfaits. Trop timide pour effleurer le visage d'Anna, Francis en commande une réplique au sculpteur du musée, avec des yeux parfaits (« perfect eyes »,

215). Mais Anna résiste au transfert fétichiste : « The wax bust only increased my thoughts of her » (257). Lorsqu'elle découvre sa copie de cire et en détruit les yeux, Francis décide de les remplacer par ceux de la statue de sainte Lucie, pour découvrir qu'Anna les a déjà dérobés dans le but de remplacer ses yeux meurtris, adepte elle aussi de la réciprocité juste : « If my eyes are going hard then why won't the wooden ones become soft? » (262).

- 26 Il me semble que deux raisons expliquent qu'Anna parvienne à détourner Francis de sa collection à la fois vive et mortifère pour l'amener à produire pour la famille Orme le nouvel objet qui la perpétuera, Frances. Premièrement, elle subvertit le principe de la collection de Francis. Lorsqu'elle emménage à Observatory Mansions, ce dernier tente d'abord de la chasser en dérobant ses lunettes. Subodorant l'existence de la collection dans le caveau familial, Anna lui propose non de les lui rendre mais de les lui confier si elle s'engage à les lui remettre une fois devenue aveugle, comme un collectionneur prête une pièce de sa collection : « It's not usual. I have never lent an exhibit out from the exhibition before. I don't know whether such behaviour is permissible. Do you promise to return the spectacles once you're blind? » (160). En transformant le vol en don, Anna brise la logique de la collection de Francis : l'objet cesse d'être une relique ou, au sens étymologique, un reste ; en recouvrant sa valeur d'usage par la relance de sa circulation de la collection à la vie, il devient le lieu de la rencontre de l'autre. D'ailleurs, à la fin du roman, Francis semble avoir brisé le cercle de la répétition solipsiste de sa névrose « narcissique, se collectionnant-éroticisant lui-même et faisant de sa collection amoureuse un discours à lui-même » (Baudrillard 141). Cependant, ironiquement, il ne peut aller à la rencontre d'Anna qu'une fois que cette dernière, devenue aveugle, s'est faite objet-personne. C'est la seconde raison de la victoire d'Anna sur la collection : Anna donne corps au fantasme de Francis de la femme-objet ou, plus précisément, de l'*objet-personne*. En termes deleuziens, ils se rejoignent dans leur devenir-statue :

So, in the end, Anna did get to wear Saint Lucy's eyes, the surface of which has been carefully glued on to the glass balls and fit Anna's skull wonderfully well. And she looks beautiful with them. They make her happy too. (Sometimes when Anna keeps still with her eyelids open, showing her wooden eyes, I think that Anna has become an object. But then she talks, and I am reminded that she is the real Anna Tap, made of flesh). (OM 322)

- 27 De même, leur nouvelle-née, alors même qu'elle incarne une force de vie radicalement inassignable, incontrôlable, est-elle pareillement réifiée par Francis : « Anna and I spend most of our time around a new object. This new object has absolutely no understanding of either inner or outer stillness and keeps moving all the time and makes loud, loud noises that keep us awake at night. The new object is alive. It is a female new object and we have called her Frances » (324).
- 28 Toutefois, comme nous le rappelle Patricia Falguières, enfanter, c'est déjà rompre avec le cliché du collectionneur célibataire entièrement voué à sa collection, dont l'empereur Rodolphe II constitue la figure emblématique : « son "musée" au cœur du château du Hradcany, à Prague, est l'ancre reclus, interdit à tout visiteur, où des peintures de chambre à coucher, des joujoux alchimiques et des "bibelots puérils" mêlés à ses trophées dynastiques et ses portraits de famille le retiennent captif, l'empêchant à la fois de remplir l'office impérial et de procréer – l'empereur *mélancolique* est la première figure du "célibataire de l'art" » (34-35). Cette naissance qui ouvre la fin du roman me semble justement interroger le cliché du narcissisme du collectionneur qui se projetterait dans sa collection, suggérant au contraire, avec Gérard Wajcman contre Baudrillard, qu'« il n'y a

la plupart du temps rien de narcissique dans une collection », mais qu'il convient de privilégier l'hypothèse inverse : « c'est le collectionneur qui est à l'image de sa collection. Il est ce qu'elle est, il change avec elle » (Wajcman 25). Au fond, dans *Observatory Mansions*, « [l]a collection expose l'intime du collectionneur non dans une image de lui-même mais dans l'épaisseur irréductible d'une énigme » (26). Cette énigme peut se lire comme un devenir, qui « n'est ni une analogie, ni une imagination, mais une composition de vitesses et d'affects », une déterritorialisation de l'humain qui se reterritorialise dans l'objectal, une « zone de voisinage et d'indiscernabilité, un no man's land, une relation non localisable emportant les deux points distants ou contigus », ici l'objet et la personne, « portant l'un dans le voisinage de l'autre » (Deleuze 315, 359). La collection, dans le rapport qu'elle établit entre l'humain et l'objet, contribue à faire des personnages d'*Observatory Mansions* des « êtres de fuite » (Deleuze 331). Paradoxalement, le devenir-objet qui est aussi un « devenir-imperceptible » (304) de Francis le collectionneur se double d'un devenir-monde.

« Observatory Mansions », poétique de l'intime : la maison, le musée, le mausolée

- 29 La marginalité de Francis, son « museum of significant objects » attribuable à un désir infantile de s'assurer de la disponibilité des objets, son corps ganté nié mais dupliqué, muséable, relèvent de l'obsession, de la névrose, de la psychiatrie. En ce sens, *Observatory Mansions* entre en dialogue avec les interrogations du surréalisme et de l'Art brut, tel que l'a défini Jean Dubuffet, avec le recours de ces artistes au collage, au *ready-made* et au recyclage. Le roman interroge les limites entre art et thérapie et se demande ce qui destine un objet à la décharge ou à l'accrochage, ce qui légitime le geste du créateur ou du collectionneur, esthétiquement ou institutionnellement. Il appelle une lecture au miroir des pratiques artistiques contemporaines de ces accumulateurs et metteurs en scène de reliques au rebut que sont Annette Messenger et Christian Boltanski. « How much does an average person accumulate in his life? » (OM 170), se demande Francis, en écho aux interrogations de l'art contemporain, voué à mettre au monde de nouvelles œuvres quand « les musées sont pleins » de « menus objets qui sans leur identification par le nom propre du disparu » qui les a créés ou possédés « ne trouveraient place qu'au grand cafarnaüm des brocanteurs, des greniers domestiques et des décharges publiques » (Heinich 29). En guise de conclusion, je m'interrogerai cependant moins sur ces résonances avec les pratiques et les interrogations de l'art contemporain que sur le lieu de l'art, le lieu spécifique de la collection dans *Observatory Mansions*, entre maison, musée et mausolée, suivant la piste suggérée par le titre toponymique du roman.
- 30 Comme le souligne Walter Benjamin dans l'essai qu'il lui consacre, le collectionneur entretient un rapport tactile avec les objets de sa collection. Le « museum of significant objects » de Francis esquisse un réseau de traces tangibles du monde ou, pour faire écho à la définition du poème selon Ted Hughes citée en épigraphe, le musée célèbre la pure solidité de son illusion du monde – « the poems celebrate the pure solidity of my illusion of the world » (Hughes 1). La collection est à l'image du collectionneur, présence-absence en un lieu intime dans son ouverture au monde. *Observatory Mansions* thématise une interrogation : comment connaître le monde, comment l'englober. Deux générations de Francis y répondent par une autre question qui fait basculer l'épicentre de la demeure bourgeoise de l'observatoire du père, avec son télescope pointé vers le ciel, vers le cabinet

de curiosités du fils, serré dans la crypte : qu'est-ce que le monde, l'infiniment grand de l'univers ou l'infiniment petit de l'objet intime ?

- 31 Dans son historique de la collection, Patricia Falguières souligne qu'essentiellement tout musée est aussi une maison et un mausolée : « [...] tout musée, dans la Rome antique ou à la Renaissance, [fut] fondé "en mémoire de" – en mémoire d'un pays inaccessible (la Grèce pour les Romains, la Rome antique elle-même pour les hommes de la Renaissance) ou en mémoire d'un mort », pour « apparaître comme le déploiement, la métamorphose et l'accomplissement d'une demeure » (38). Vouer la « demeure » au « pays inaccessible », tel est, selon Gérard Wajcman, le propre de la collection privée : « [f]aire une collection, c'est faire entrer l'ailleurs et l'Autre chez soi, c'est inviter des étrangers, c'est recevoir dans son intimité le plus intime de ces étrangers, leurs créations, c'est accueillir chez soi d'autres regards » (29). La collection privée, secrète même, de menus larcins, chère à Francis, se lit alors moins comme un pillage, ni même comme ce don en quoi Anna le transforme, que comme le lieu d'émergence de l'intime. Paradoxalement, la collection confinée dans la maison-musée, aux antipodes de l'exposition du musée public, ouvre sur le monde : « [l]a scène du collectionneur privé, ce n'est pas son appartement, c'est le monde » ; bien plus, elle devient le monde dans un geste qui relève du sacré : « [e]n faisant entrer chez lui des œuvres d'ici et d'ailleurs, le collectionneur ne les privatise pas, il ne les soustrait pas au patrimoine universel, il accomplit au contraire un mystère : faire entrer le monde dans sa maison » (29).
- 32 Maison, musée, mausolée, mystère : de la crypte à l'observatoire, Observatory Mansions constitue un lieu impossible, le « paradoxe de l'intimité matérialisée » : « Au fond on pourrait dire de la collection privée ce que Jean-Luc Godard disait du cinéma, qu'elle est "une forme capable de faire se rejoindre le monde intérieur et le cosmos" » (24 ; 29), lieu qui ne va pas sans évoquer l'hétérotopie telle que la définit Michel Foucault dans « Des Espaces autres ».
- 33 Dans cette conférence donnée en 1967, Foucault note qu'alors que le XIX^e siècle est obsédé par le temps et « l'accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde », l'époque actuelle se préoccupe de l'espace qui « se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements » (§1). Contrairement au temps, cet espace est tissé d'oppositions (privé/public, social/familial, loisirs/travail) « animées encore par une sourde sacralisation » (§11). La collection privée de Francis, à l'écart dans son lieu spécifique, ne constitue pas une utopie, l'un de ces « emplacements sans lieu réel » (§16), mais appartient à la catégorie
- des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. (§17)
- 34 À l'instar de l'hétérotopie théâtrale, à laquelle on pourrait rattacher la mise en espace de la collection, Observatory Mansions « a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (§26). Tout à la fois maison, musée et mausolée – cette « curieuse hétérotopie du cimetière » liée à la question de la propriété (« l'appropriation bourgeoise du cimetière » §25) –, la demeure familiale des Orme ouvre sur ce que Foucault nomme une hétérochronie :
- musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même, alors qu'au XVII^e siècle, jusqu'à

la fin du XVII^e siècle, encore, les musées et les bibliothèques étaient l'expression d'un choix individuel. En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougera pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XIX^e siècle. (§28)

- 35 La maison-musée de Francis constitue bien un palimpseste temporel, une hétérotopie hétérochronique, tout à la fois Tearsham Park dans le passé glorieux de la famille Orme, Observatory Mansions puis City Heights dans le présent de la narration : « Our new home is built on exactly the same spot as Observatory Mansions, as Tearsham Park, it is called City Heights [...]. But even though Observatory Mansions has gone and City Heights has taken its place, it is possible, if you're really quiet, to hear the old building » (OM 323). La maison-musée-mausolée, écrin de la collection de Francis, revisiterait donc notre relation contemporaine aux objets et au monde au miroir de son origine au XIX^e siècle, attentive aux voix du passé car elle est aussi une bibliothèque de récits fragmentaires, et un inventaire. L'inventaire de « Francis Orme's exhibition of love », « (Lot Numbers 1—996) » (327) rejeté en appendice, constituerait alors le cœur du roman, illustrant le tropisme conceptuel de la collection aujourd'hui :

La soi-disant "dématérialisation" de l'art conceptuel, avec son appareillage de fichiers, contrats, classeurs, index, catalogues, listes et registres de toutes sortes suggère au contraire une temporalité nouvelle de l'exposition, radicalement étrangère à cette expérience immédiate et pleine exigée des modernes. L'exposition est devenue retard, délai imposé au regard. Ce qui s'expose de l'œuvre c'est son archive : l'œuvre n'advient que dans l'après-coup de la photographie, du dispositif vidéo, du registre, du fichier. Elle est le délai de son enregistrement. (Falguières 54)

- 36 *Observatory Mansions*, roman post-huysmansien, reflète les nouveaux enjeux de la « névrose collectionneuse » « disons très XIX^e siècle, très balzacien[ne] » (Wajcman 26). Le roman d'Edward Carey revient aux origines du musée qu'il réinstalle dans « la maison bourgeoise, la maison victorienne » avec « sa promiscuité, ses terreurs enfantines, ses désirs inavoués » (Falguières 50). Il dessine une demeure décrépite, palimpseste fantomatique ayant perdu l'assurance de son identité et de sa pérennité, maison-musée-mausolée à la fois menaçante et en péril. *Observatory Mansions* peut se lire comme une historiographie de la collection en sa maison-musée :

ce sont les collectionneurs anglais, un Horace Walpole, un William Beckford, qui auront mis en scène la collection comme la fatalité de la maison, travesti la demeure du collectionneur en crypte, et fait naître un genre littéraire (le roman « gothique ») d'une méditation sur les périls de la propriété. Que l'art n'apparaisse dans la maison que par intrusion, qu'il recèle une menace potentielle pour son espace clos, homogène et familial, parce qu'il suppose un ordre et une nécessité qui excèdent le sujet, c'est ce que dévoile à tout vrai collectionneur sa collection. C'est ce qu'avait tenté de faire oublier le musée moderne du XX^e siècle, celui dont la blancheur écartait les spectres et les réminiscences. (52)

- 37 Sa collection de larcins dérobés à l'intimité de l'Autre rend ses coins d'ombre à la maison bourgeoise, ravive la menace de l'art que le *white cube* ripoliné de Le Corbusier tentait de neutraliser, pour réinscrire l'art, c'est-à-dire notre regard sur le monde, dans la demeure gothique devenue aussi cimetière, musée, bibliothèque, entrelacs de récits et de regards, « archive de l'art » (54), mais d'un art brut, pauvre, quotidien, intime et infime. Ce faisant,

il touche à un idéal artistique contemporain, faire de chaque œuvre, ou de chaque futile objet du quotidien magnifié par l'affection qu'il suscite, sa propre hétérochronie : « imaginer un musée qui exposerait les œuvres avec tous les regards qui à travers le temps se sont portés sur elles et qui non seulement font l'histoire de chaque œuvre mais appartiennent en un sens à l'œuvre » (Wajcman 28) et, en même temps, « faire de sa relation à l'art un emploi du temps » (Falguières 55).

BIBLIOGRAPHIE

- Baudrillard, Jean. *Le Système des objets*. Paris : Gallimard, « Tel », 1968.
- Benjamin, Walter. « Le collectionneur ». *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*. Paris : Éditions du Cerf, 1989, 220-229.
- Carey, Edward. <https://edwardcareyauthor.com/books/> (dernière consultation 25 janvier 2019).
- Carey, Edward. *Observatory Mansions*. London: Picador, 2000.
- Carey, Edward. *Iremonger n°1: Heap House*. London: Hot Key Books, 2014.
- CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/monstre> [dernière consultation 6 janvier 2018]
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille Plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- Falguières, Patricia. « Les Inconnus dans la maison. Un parcours de l'histoire du collectionnisme ». *L'Intime : le collectionneur derrière la porte*. Gérard Wajcman, Patricia Falguières, Jean-Pierre Criqui (dirs.). Paris/Lyon : La maison rouge/Fage, 2004, 31-55.
- Foucault, Michel. « Des espaces autres » (1967). *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (octobre 1984) : 46-49. <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm> [dernière consultation 25 janvier 2018].
- Heinich, Nathalie. « Les objets-personnes : fétiche, relique et œuvre d'art ». *Sociologie de l'art* 6 (1993) : 25-55.
- Hughes, Ted. « Ted Hughes Writes ». *Poetry Book Society Bulletin* 15 (15 Sept. 1957), 1.
- Pety, Dominique. *Poétique de la collection au XIX^e siècle : du document de l'historien au bibelot de l'esthète*. Nanterre : PU de Paris Ouest, 2010.
- Schneider, Michel. *Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris : Gallimard, nrf, « Connaissance de l'inconscient », 1985.
- Wajcman, Gérard. « Intime collection ». *L'Intime : le collectionneur derrière la porte*. Gérard Wajcman, Patricia Falguières, Jean-Pierre Criqui (dirs.). Paris/Lyon : La maison rouge/Fage, 2004, 23-29.

NOTES

1. Voir entrée « monstre », cnrtl.fr.
 2. Les portraits de Francis Orme, Father et Mother sont visibles sur le site d'Edward Carey, <https://edwardcareyauthor.com/books/> [dernière consultation 25 janvier 2019].
-

RÉSUMÉS

Cet article se propose de montrer comment le premier roman d'Edward Carey, *Observatory Mansions* (2000), représente la collection et le collectionneur à la croisée de trois modèles théoriques : le pillage comme (re)construction du moi (modèle psychanalytique), la collection comme système des objets (modèle sociologique), et le récit comme (re)construction narrative, assemblage ou recyclage de fragments friponnés (modèle poétique). *Le Système des objets* (1968) de Jean Baudrillard et *Voleur de mots : Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée* (1985) de Michel Schneider éclaireront une lecture de la poétique de la collection comme présence-absence et métaphore corporelle. La notion deleuzienne de « devenir » viendra complexifier le modèle. L'esth-étique du roman, sa poétique du musée et son éthique de l'objet-personne, sera ensuite étudiée à la lumière de *Poétique de la collection au XIX^e siècle : du document de l'historien au bibelot de l'esthète* de Dominique Pety (2010) et « Les objets-personnes : Fétiche, relique et œuvre d'art » (1993) de Nathalie Heinich. Enfin, les essais que deux historiens d'art, Patricia Falguières et Gérard Wajcman, ont consacré à la collection privée (2004) ainsi que la conférence de Michel Foucault intitulée « Des espaces autres » (1967) montreront comment le roman tisse, à partir de ces trois modèles, une poétique de l'intime en interrogeant son lieu même, une hétérotopie : la maison, le musée, le mausolée.

This essay purports to discuss the way Edward Carey's first novel, *Observatory Mansions* (2000), represents collection and collector at the crossroads of three theoretical models: theft as self-(re)construction (psychoanalytical model), collecting as creating a system of objects (sociological model), and story-telling as narrative (re)construction, combining or recycling stolen fragments (poetical model). I will discuss Carey's representation of Francis Orme's collection as presence-absence and body metaphor in the light of Jean Baudrillard's *The System of Objects* (1968) and *Voleur de mots : Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée* (1985) by Michel Schneider. This reading will be articulated with Gilles Deleuze and Félix Guattari's concept of "becoming". I will then discuss *Observatory Mansions'* esth-ethics: its poetics of the museum and its ethics of persons-objects in reference to Dominique Pety's *Poétique de la collection au XIX^e siècle : du document de l'historien au bibelot de l'esthète* (2010) and sociologist Nathalie Heinich's « Les objets-personnes : Fétiche, relique et œuvre d'art » (1993). Finally, two essays on private collections in the collectors' homes by art historians Patricia Falguières et Gérard Wajcman (2004) and Michel Foucault's conference « Other Spaces » (1967) will help me discuss the way the novel reflects on the intimate in relation to its locus, a heterotopia: the home, the museum, the mausoleum.

INDEX

Keywords : collection, collector, museum, person-object, intimate, heterotopia

oeuvre : Observatory Mansions

Mots-clés : collection, collectionneur, musée, objet-personne, intime, hétérotopie

AUTEURS

CAROLINE MARIE

Caroline Marie est maître de conférences à l'université Paris 8-St Denis où elle enseigne la littérature britannique. Sa recherche porte sur les emprunts au théâtral et au spectaculaire dans l'œuvre de Virginia Woolf. Elle a publié des articles sur les romans et les essais de Virginia Woolf et le cinéma, le music-hall, la pantomime, la danse, ou encore sur Lydia Lopokova et Bloomsbury. Sa recherche porte également sur les adaptations contemporaines de Virginia Woolf dans la littérature de jeunesse, le roman graphique et la bande dessinée. Elle travaille également sur la transmédiatité chez des auteurs britanniques contemporains, romanciers et dramaturges.