

Werner Hamacher

Le dépouillement : Expositions de la mère

traduit de l'allemand par Marc Froment-Meurice

Le tumulte des métaphores que le musée a déchaînées depuis son apparition historique tourne avec une constance remarquable autour de son lieu et témoigne avec la même constance de ce que ce lieu paraît se soustraire à toute définition rigoureuse. Oui, le musée est un mausolée, un mémorial, un cimetière ; oui, c'est tout aussi bien un marché, un grand magasin, un dépôt et l'archive des trésors culturels qui sont déposés là, soustraits à l'échange, immunisés ou stérilisés ; la caverne d'Ali-Baba et des brigands : un repaire de voleurs bourgeois et démocratique tout autant que le lieu de transit et le méridien zéro de tout standard artistique jusqu'à ce point imaginaire du temps qu'on appelle « maintenant » ; un lieu de conservation du mètre originel des cultures, leur vitrine et leur lycée, leur sanatorium et leur morgue, leur salle d'armes et de rapines, un harem et un temple des arts, une caverne platonicienne qui en serait aussi l'issue, oui, le musée est tout cela et il n'existe presque rien qu'il ne soit pas. Il pourrait difficilement y avoir une métaphore pour le musée qui soit déplacée, mais il n'y en a absolument aucune qui ne puisse de son côté réimmigrer dans le musée. Pas de mot ni d'œuvre, pas d'analyse ni de récit, pas d'histoire ni d'aperçu sur le musée qui ne soit pour le musée – et cela veut dire : que l'on ne puisse exposer dans un musée, qu'il aura dépassé et à quoi il aura survécu. Le musée est le lieu de tout ce que l'on peut dire sur le musée, le lieu de tout ce que l'on peut dire sur ce lieu, que ce soit le lieu géométrique, idéal, idéologique, commercial et social, le politique et le topographique, et donc c'est aussi le lieu sur lequel on ne peut jamais assez dire ou montrer – le lieu de l'art, qu'aucune œuvre d'art et qu'aucun art ne peuvent venir saturer. Car même si un musée reçoit des qualités muséales, même s'il devient lui-même (comme cela arrive de plus en plus souvent aujourd'hui) objet de sa propre exposition, même s'il y avait un musée des musées (et probablement y aura-t-il réellement, à plus ou moins brève échéance, un tel méta-musée, et peut-être pas seulement un), même alors, si les musées devaient émigrer dans le musée, il y aura encore toujours un autre musée possible, un véritable musée de Babel, où se seront révélées son incomplétude, son invisibilité, son inconsistance et sa dystopie.

Le musée est un lieu non seulement de l'inconsistance des cultures et des œuvres qu'il expose, mais il est lui-même un lieu inconsistant et son temps est inhomogène, en ana-ou en dyschronie. De même que selon le paradoxe de Cantor-Russell un ensemble ne peut pas se contenir lui-même sans être à la fois plus grand et plus petit que lui-même, sans donc n'être précisément pas lui-même et donc sans extension, vide et en ab-sens au sens strict ; de même, aucun musée ne peut se contenir, aucune énonciation sur le musée (et cela veut dire : aucun musée du musée) ne peut montrer quoi que ce soit du musée. Toute métaphore supposée le caractériser doit, en tant qu'ellipse ou catachrèse,

le transporter en un lieu vide, en un non-lieu, et l'exposer là où il n'y a pas de lieu, là où il n'y a pas le musée en tant que lieu. Le musée est son ellipse : l'ellipse du temps et de l'espace de tout musée imaginable, de tout musée possible, et il est l'ellipse, la catachrèse de toute œuvre particulière qui pourrait y être exposée. Le musée est donc la déposition, l'ex-position du musée, de tout ce qu'il peut contenir et de tout ce que l'on peut dire sur lui.

À partir de cette situation d'abord formelle, on pourrait conclure que le musée est l'institution de la désinstitutionnalisation, l'institution de l'*ekstitution*, et par conséquent aussi de la désidéologisation principielle et donc la plus radicale pensable. En effet, il a, au moins en principe, la force d'archiver, de documenter, d'analyser toutes les productions des histoires humaines, leurs configurations sociales et leurs transformations, et de les transmettre à la critique et à une transformation critique ultérieure. Bien qu'on l'ait souvent dit, et donc aménagé topiquement aux fins de musée, on peut difficilement contester que le musée a cette double fonction aussi bien de conserver que de transformer par l'isolation et l'analyse, tant donc de garder les traditions que de les couper en les décontextualisant. Le musée encaisse les institutions qu'il expose – il empêche leurs sommes et les paie avec leurs propres dettes. Le musée est la tradition encaissée – mais rapporte-t-il encore du profit pour le capital culturel qu'il empêche ou bien le mène-t-il au contraire à sa banqueroute ? Et quel profit peut-il encore tirer de cette banqueroute ? Comment gérer l'économie des tropes et des *topoi*, des métaphores et des méta-métaphores du musée ?

On ne peut pas décider de ces questions de manière dogmatique et formelle, mais seulement par une analyse historique. Cependant, parce que les traits structurellement marquants de l'histoire et du musée convergent, on n'y arrivera peut-être précisément pas, ou alors juste d'une façon singulière. Pour pouvoir s'approcher d'une réponse, on devrait en effet aller au musée ou à la bibliothèque pour y découvrir comment l'on a perçu et éprouvé à différentes époques le musée. Pour voir de l'extérieur le musée, on doit déjà – ou encore – être dedans ; pour mettre en lumière la vérité du musée, on doit être prêt à la mettre dans la lumière du musée. On ne pourra donc se faire aucune illusion sur cette vérité : même elle sera encore une vérité muséale, fût-elle issue du musée de l'avenir. Sur le seuil, on peut donc déjà dire maintenant qu'on ne peut jamais en parler que sur son seuil, que ce soit pour y entrer ou en sortir. Et le musée n'est peut-être lui-même rien d'autre qu'un seuil, une inauguration et une fin, un adieu et un bonjour à la fois. Si le musée devait donc être une institution de la désinstitutionnalisation, il en sera probablement aussi une de la ré-institutionnalisation ; si c'est un institut de la désidéologisation, il en est aussi probablement un de la re-idéologisation. Mais sous quelle forme cette duplication, cette antinomie, est-elle perçue, comment cette forme se transforme-t-elle et pourquoi demeure-t-elle en général ouverte à d'autres transformations ?

Pour donner un peu plus de contour à ces questions et à quelques autres, je vais citer une série de passages tirés de textes sur le musée et, tout en les citant, les transporter en un petit musée du discours. Mes commentaires n'iront pas très loin et ne s'éloigneront que rarement du détail le plus saillant – ce seront les observations d'un passant.

Dans son livre sur les « collectionneurs, amateurs et curieux », Krzysztof Pomian a cherché à rendre compte de la transformation initiale qui a donné naissance au musée. Voici quelques phrases où il résume ses recherches : « La transformation d'un trésor qui, même s'il garde son ancien nom, change de statut, ou d'une collection amassée dans un

palais ou un château consiste toujours en la perte par les objets du rôle liturgique, cérémoniel, décoratif ou utilitaire qui fut le leur à l'origine. Cela se fait de manière imperceptible et continue ; des objets cessent de remplir leurs fonctions initiales soit parce qu'ils sont passés de mode, soit parce qu'ils ont été abîmés, soit parce que de nouveaux développements techniques les ont rendus obsolètes, mais on les préserve à cause de leur valeur historique ou artistique jusqu'au jour où on décide de les exposer au public. »¹ La transformation de la collection privée ou même publique, de la galerie de famille, du cabinet de curiosités ou du trésor de la ville, de l'État ou de l'Église commence donc par une perte : perte du contexte, de la fonction, de la valeur et de la perspective sous lesquels sont perçus les objets. Ce que Pomian caractérise comme perte du rôle est cependant, comme il le concède, une perte qui est normale dans le cadre du développement social et technique, car quand les innovations techniques font vieillir un outil, que ce soit une arme ou une sculpture, il est sorti de son contexte fonctionnel précédent et a perdu son utilité. On ne peut donc plus le prendre en considération pour la conservation que pour deux raisons : soit sa valeur « historique », soit sa valeur « artistique ». On ne peut tenir aucune de ces deux formes de valeur comme donnée, naturellement ou originellement, toutes deux se produisent dans un processus d'émancipation de l'usage, que cet usage soit rituel ou qu'il soit d'un autre genre technique. Ce n'est qu'à partir de leur désacralisation et de leur détechnicisation que les objets ressortent comme objets d'art et comme documents historiques – et peut-être comme objets tout court.

Avec cette interprétation de la transformation initiale de la collection en musée, de la chose d'usage liturgique ou technique en une œuvre d'art ou en un document historique, Pomian ne fait là que répéter un topos du discours sur le musée. Il appartient depuis longtemps à l'archive du discours-musée, au musée du musée. Les œuvres d'art, selon cette perspective continuellement répétée, ne sont à l'origine pas destinées au musée, mais à l'usage. Elles ne deviennent muséales que par l'aliénation de tout usage, aliénation qu'on interprète en partie comme une émancipation, en partie comme une perte. Au prix de la perte de leur monde, la transformation rend autonomes les œuvres. Elles deviennent inutilisables pour des fonctions religieuses ou techniques, mais elles peuvent finalement grâce à cette indépendance nouvellement acquise se présenter comme elles-mêmes, selon leur propre statut, à savoir comme œuvres d'art ou témoignages historiques : naissance de l'art et de l'histoire – plus précisément naissance de l'art pour l'art et de l'histoire pour l'histoire à partir de l'esprit du musée.

Je me tournerai maintenant vers quelques autres exemples qui présentent le musée comme lieu de la transformation par où la perte du monde devient le gain de l'art ou de l'histoire. Le premier exemple, célèbre et souvent cité, est un passage de l'essai de Walter Benjamin « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » : « La valeur spécifique de l'*authentique* œuvre d'art a sa fondation dans le rituel, où elle avait sa valeur d'usage originaire et première [...] la reproductibilité technique de l'œuvre d'art émancipe celle-ci pour la première fois dans l'histoire du monde de l'existence parasitaire qu'elle avait dans le rituel [...] D'une plaque photographique on peut par exemple tirer une multitude d'épreuves, la question de l'épreuve "authentique" n'a aucun sens. Mais à l'instant où la norme de l'authenticité dans la production artistique fait défaut, toute la fonction de l'art s'est aussi bouleversée. À la place d'une fondation dans le rituel

1. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux – Paris, Venise: xvi^e-xviii^e siècle*, Gallimard, 1987, p. 298.

intervient une autre praxis : sa fondation sur la politique. »¹ Au changement de fondation de l'art (changement qui est, pour Benjamin, une émancipation et un bouleversement, une révolution dans l'histoire du monde) correspond le changement d'accent dans la réception de sa valeur d'usage. Cet accent se déplace en effet de la valeur de culte à la valeur d'exposition qui lui est polairement opposée. Les œuvres figuratives quittent la *caverne* des hommes de l'âge de pierre et la *cella* des Mystères, et sont portées à la lumière de la publicité. « Avec l'émancipation des pratiques artistiques détachées du sein du rituel, écrit Benjamin, se multiplient les occasions d'exposer leurs produits. L'exposabilité d'un buste que l'on peut envoyer ici ou là est plus grande que celle d'une statue de dieu qui a son lieu fixe à l'intérieur du temple. L'exposabilité du tableau est plus grande que celle de la mosaïque ou de la fresque qui l'ont précédé » (B, 21-22). Avec l'émancipation du rituel (et, Benjamin le précise noir sur blanc : de son *sein*), avec cette naissance qui signifie la délivrance de sa mère, i.e. de la valeur de culte « originaire », l'art devient mobile, il s'éloigne du « lieu fixe à l'intérieur du temple », il sort, s'expose au dehors, et maximise sa valeur d'exposition. Avec la libération de l'unicité de son origine, il sort de la fixation qui l'attachait à la singularité unique de sa place, il multiplie son apparition dans l'espace, d'un sortilège des cavernes il devient l'exhibition publique, virtuellement démocratique, et de chaque espace où il se montre il fait l'exposition, il en fait un musée. L'exposition de l'art est donc pour Benjamin d'abord son ex-position au dehors. En ce qu'il accomplit le détachement de la matrice culturelle, de l'unique fois du « lieu fixe », il *reproduit* les œuvres d'art, en multiplie l'espace et en « distribue » dans le musée la visibilité en principe illimitée. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité, c'est l'œuvre dématriciée, dématernalisée, posée vers le dehors : c'est l'œuvre d'art dans l'exposition. Le musée, sur lequel Benjamin ne s'exprime pas explicitement dans ce contexte, devrait être pour lui le contre-exemple exact de la caverne privilégiée des objets culturels magiques, la multiplicité de lieux publics équivalents là où les œuvres réalisent leur valeur d'exposition. Musée, cela veut dire : dissolution du lieu originaire et fixe situé dans l'intérieur, exposition comme dessaisissement tendanciellement sans réserve de toutes les fonctions magiques et topiques, destitution de l'origine placentaire, éloignement de la mère. Comme le film, le musée devrait être pour Benjamin l'ex-position non seulement de toutes les positions antérieures, mais de toutes les positions possibles : leur dé-position.

Dans cet exposé benjaminien de la transformation historique de l'art, j'ai fait ressortir les motifs de la « caverne », *cella*, du « lieu fixe dans l'intérieur », du « sein » et ceux qui s'y rattachent du « rituel » et du « culte » comme de l'« originaire », en bref, les motifs de la matrice et de la mère, parce que ce sont des motifs topologiques et plus précisément *archi*-topologiques : ils forment une figure récurrente et fondamentale dans le discours sur la genèse du musée et dans le musée du discours. Benjamin confirme le rang paradigmatique qu'il confère à la figure de la mère dans le choix de l'unique exemple à l'aide duquel il explique (dans une note de bas de page) un peu plus en détail le changement de fonction dans l'art d'un objet rituel à un objet d'exposition. L'exemple qu'il cite est la Madone de la Sixtine. D'après les recherches de Hubert Grimmes, la Madone a été à l'origine peinte à des fins d'exposition, à savoir pour l'exposition au public du corps du pape Sixte dans une chapelle latérale de Saint-Pierre. De là, puisque

1. Walter Benjamin, « *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* », (Frankfurt/M : Suhrkamp, 1963) pp. 20-21. Cité : B.

le rituel romain interdisait son installation sur le maître-autel, on l'a « exilée » (selon les propres termes de Benjamin) dans l'église du cloître des Frères Noirs à Piacenza. Dans la Madone de la Sixtine, sa valeur de culte s'est donc associée avec sa valeur d'exposition. Et de fait Benjamin la cite en exemple pour le fait que par principe en toute œuvre d'art ses deux fonctions polaires forment une association. On peut, écrit-il, « principalement démontrer pour chaque œuvre d'art individuelle une certaine oscillation entre chacun des deux modes polaires de réception » (B, p. 55). Mais cela signifie que l'œuvre d'art, même à l'époque de sa reproductibilité technique, peut encore avoir part à une fonction rituelle, et donc que l'émancipation de l'art en un pur objet d'exposition, que le processus de dématérialisation, l'exil de la Madone, n'est pas encore atteint même au cinéma ou au musée aussi longtemps que les moyens de production sont encore dans les mains du capital – même le capital a une valeur d'usage culturelle, même lui est encore une mère, aussi longtemps qu'il cultive l'esthéticisation de la politique. En particulier, la techno-esthétique du fascisme travaille à la réhabilitation de codes généalogiques s'orientant sur l'imgo de la mère. Même l'exposition n'a pas tranché ses rapports avec la figure paradigmatique de la mère, et cette mère, on le voit clairement dans l'exemple de Benjamin, est chrétienne, c'est la mère de Dieu. Même le musée est encore un « lieu fixe », un topos et pas encore l'u-topie de la multiplicité non-liée des lieux, même le musée n'est pas encore son exposition sans retenue. Aussi longtemps que n'est pas atteinte cette u-topie de l'exposition, il demeure le lieu d'une athéologisation, d'une atopisation et d'une dématérialisation purement restrictives. Il reste une métaphore de la mère, une materphore.

Le prochain exemple tiré de la bibliothèque du musée entretient une série de similitudes avec le précédent, même si finalement il offre son image renversée. Comme Benjamin, Heidegger a parlé de la Sixtine, dans un texte moins célèbre datant de 1955 où incidemment il repose la question du musée. Il la traite moins comme une question d'histoire universelle que comme relevant de l'histoire de l'être. « Que la Sixtine soit devenue un retable et muséale, en cela se cache la marche proprement dite de l'Histoire de l'art occidental depuis la Renaissance. »¹ C'est ce qu'écrit Heidegger, qui légitime son jugement par les phrases suivantes sur le lieu, l'installation et l'exposition. « Où que puisse être "installée" ("*aufgestellt*") à l'avenir cette image, elle aura perdu là son lieu. Il lui reste interdit de déployer initialement son propre être, c'est-à-dire de déterminer elle-même ce lieu. L'image, métamorphosée en son essence d'œuvre d'art, erre dans l'étranger. Pour la représentation muséale qui détient sa propre nécessité historique et son droit, cet étranger reste inconnu. La représentation muséale nivèle tout en l'uniforme de l'"exposition". Là, il n'y a que des positions, pas de lieux. »² Le cours « caché » et « authentique de l'histoire de l'art occidental » que Heidegger prétend révéler dans ces phrases mène du « lieu », du lieu initial et déterminé par l'image elle-même, aux « positions », du propre à l'étranger, de la vérité à l'errance, du caractère unique de la venue à l'uniformité de l'objet, de l'« essence » à la représentation (*Vorstellung*) et à l'exposition (*Ausstellung*). Le « cours authentique de l'histoire » mène, pour tout dire, droit au

1. Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens (Gesamtausgabe 13)*, (Frankfurt/M., Vittorio Klostermann, 1983), p. 119. Cité GA 13).

2. GA 13, p. 120. [Cf. M.F.-M., *La chose même* (Galilée, 1992), p. 260 ; par principe, pour Heidegger au moins, nous donnerons notre propre traduction.] Heidegger continue ainsi (cela aurait amusé Benjamin) : « La Sixtine appartient à l'église unique à Piacenza. » Cette appartenance est décisive pour Heidegger. Dans « L'Origine de l'œuvre d'art », on peut lire à ce propos : « À quel domaine appartient une œuvre ? L'œuvre appartient comme telle uniquement au domaine qu'elle ouvre elle-même. Car l'être-œuvre de l'œuvre n'est et ne déploie son être qu'en une telle ouverture » (*Holzwege* [cité par suite H], p. 50).

musée. Toutefois, et Heidegger ne laisse aucun doute à ce sujet, cette histoire de la perte du lieu et de la déchéance de l'essence de l'art ne peut lui être appliquée de l'extérieur comme si c'était là un accident. Bien plutôt, il accorde expressément à la « représentation muséale » « sa nécessité historique et son droit ». L'essence de l'image, son lieu propre, devrait-on conclure, est ainsi frappée « essentiellement » et « authentiquement » de la nécessité d'abandonner son « lieu » aux « positions » et aux « expositions », et de perdre donc son caractère unique. Comme la désessence appartient à l'essence, l'exposition devrait être essentielle à l'image se tenant en elle-même. L'œuvre d'art devrait s'ex-poser déjà en son « lieu » originaire et donc exproprier « sa propre essence ». Mais c'est précisément la conséquence que Heidegger ne tire pas dans ses remarques sur la Sixtine.¹

Heidegger ne peut penser le musée que comme ex-position de la position originaire de la vérité, atopisation et errance, du fait qu'à la position (« mettre-en-œuvre la vérité »)

1. Il évite cette conséquence également dans les deux autres textes qui posent plus en détail la question du musée. Dans la brève phénoménologie existentially-ontologique du musée qu'il esquisse dans le § 73 d'*Être et Temps*, Heidegger part de la question qui, pour l'historien du musée Pomian, avait déjà trouvé sa réponse : de savoir ce que cela signifie en général que quelque chose « passe », soit du « passé » et devienne « hors d'usage ». Il se heurte à une aporie étrange : « Les "antiquités" conservées au musée, du mobilier par exemple, appartiennent à une "époque passée" et subsistent pourtant encore dans le "présent". [...] Mais ce n'est pas dans ce passé, qui continue même pendant qu'il subsiste dans le musée, que réside le caractère spécifique de passivité qui en fait quelque chose d'historique. [...] Qu'est-ce qu'étaient les "choses" et qu'elles ne sont plus aujourd'hui ? [...] Qu'elles soient en usage ou hors d'usage, elles ne sont toutefois plus ce qu'elles étaient. Qu'est-ce qui est "passé" ? Rien d'autre que le monde à l'intérieur duquel, appartenant à un ensemble d'outils, elles se rencontraient comme choses sous-la-main. [...] Le monde n'est plus. » (*Sein und Zeit*, p. 380) Ce qui veut dire que, que ce soit une chose encore en usage ou non, leur monde passe sans cesse. Dans le musée entrent ces choses dont le monde passe et, même au musée, ne cesse de passer. Les choses sont pour ainsi dire leur propre musée : bien que ce monde soit déjà « passé », elles existent encore dans le « présent ». Le musée ne prend ainsi chez Heidegger une place aussi particulière que parce qu'il n'est pas seulement le lieu où le « monde » passe – car il passe de toutes les façons –, ce n'est pas seulement le « lieu » où le lieu passe, mais c'est ce « lieu » où le passer du lieu et du monde s'expose. C'est dans cette mesure que le musée est lieu proprement « historique-mondial » : le lieu où l'historicité de ce que Heidegger appelle « monde » ou l'« étant non-dasein » est mise sous les yeux (*S.u.Z.*, p. 381). Mais l'historicité du monde est un genre « secondaire », un dérivé de l'historicité proprement dite du dasein existant. Comme le dasein, « l'historial primaire », est essentiellement temporalisé et comme celle-ci est ainsi tournée qu'il se projette dans son avenir et ne détermine qu'à partir de cet avenir son être-ayant-été, on devrait dire que le musée est défini comme espace de « l'histoire-(du)-monde » à partir de l'avenir du dasein, et l'exposition-(du)-musée à partir d'une exposition « primaire », à savoir l'ek-sistence comme ex-position du dasein en son à-venir. Dans le musée le monde des œuvres exposées passe, mais il ne passe qu'à partir d'un avenir possible et d'avenirs possibles pour le dasein déjà auparavant exposé. Dans le musée viennent à notre rencontre de possibles passés venant de possibilités à venir. Tout musée doit donc être à « proprement » parler un musée venant de l'avenir, un musée de passés possibles et à venir, un musée de l'avenir.

Heidegger ne tire pas cette conséquence. Il voit dans le musée l'institution de la mise aux arrêts de l'histoire et de la vulgarisation de sa temporalité « authentique », i.e. temporalisante. C'est ce que l'autre texte manifeste, plus clairement que dans *Être et Temps*, texte qui est à l'arrière-plan de ses remarques sur la Sixtine, à savoir le bref extrait de « L'Origine de l'œuvre d'art » consacré au musée. Comment, se demande Heidegger, le « pur se-tenir-en-soi de l'œuvre » peut-il se montrer et comment l'œuvre peut-elle ainsi se présenter comme un « se-mettre-en-œuvre » de la vérité de l'étant ? Cette institution de la vérité, cette position, peut-on la voir dans les œuvres exposées ? Le musée est-il comme l'œuvre un lieu de la vérité ? Heidegger écrit : « Les œuvres elles-mêmes se trouvent donc suspendues dans les collections et les expositions. [...] Les "Éginètes" dans la collection de Munich, l'*Antigone* de Sophocle dans la meilleure édition critique sont, en tant que les œuvres qu'elles sont, arrachées à leur propre espace d'être. Leur rang et leur force d'impression peuvent bien être considérables, leur conservation excellente, leur interprétation assurée, le déplacement dans la collection a soustrait leur monde. Mais même quand nous nous efforçons de supprimer ou d'éviter de tels déplacements des œuvres, par exemple en allant voir sur place le temple de Paestum ou la cathédrale de Bamberg, le monde des œuvres présentes est tombé en miettes » (H, p. 29-30). Dans l'exposition les œuvres ne résident plus en elles-mêmes, parce qu'elles ne se tiennent plus dans leur monde. En elles n'apparaît pas le mettre-en-œuvre de la vérité, parce qu'elles sont tombées, elles et cette vérité, aux mains d'un déplacement (*Versetzung*) – on pourrait dire : d'une déportation. Le « mettre » (*Setzen*) est, sur place, dé-mis, la place déplacée. Le temple, la cathédrale et la vérité de leur position sont leur propre musée. Et pourtant, quand le déplacement du temple « à son lieu » ou de la cathédrale « à sa place » arrive immédiatement, ce retrait de la position historico-topologique – retrait et effondrement du monde – n'est pas simplement irréversible mais, comme Heidegger le souligne, une suite de la position. Que les œuvres deviennent dans l'exposition des objets du « marché de l'art », de la « jouissance » esthétique, de la « tradition » et de la « conservation », c'est une suite de leur « se-tenir-en-soi ». « Leur se-tenir-en-face [comme ob-jets] est bien encore une suite de ce se-tenir-en-soi antérieur, mais ce n'est plus celui-ci lui-même : il s'est enfui des œuvres. Tout *Kunstbetrieb* [...] n'atteint jamais qu'à l'être ob-jet des œuvres. Or ce n'est pas là leur être-venir » (H, p. 30). La métaphysique de l'objectivité et de la représentation est celle de l'exposition et du musée. Celle-ci peut bien être une suite de la position originelle et du mettre-en-œuvre de la vérité, elle n'est plus cette originalité elle-même. Avec le concept de « suite », qui s'associe dans le texte avec les mots « encore », « auparavant » et « plus », s'introduit toutefois dans cette discussion une catégorie de ce que Heidegger nomme la temporalité « vulgaire » – et donc précisément une catégorie de la métaphysique de la représentation qui (selon Heidegger) est incapable de penser sa propre provenance. L'exposition est une « suite » de se tenir-en-soi « antérieur » des œuvres – cette phrase signifie que le se-tenir-en-soi œuvre et autorise son déplacement dans l'exposition, mais n'est pas encore lui-même ce déplacement.

est réservé le privilège d'être l'exposition authentique, l'étranger propre¹. À l'arrière-fond de cette critique heideggerienne du musée comme à celui de sa « destruction » de la métaphysique de la représentation et de l'exposition, le privilège d'une position originnaire ou d'une ex-position initiale reste maintenu. Il ne peut dénoncer le musée comme lieu du retrait ou de la ruine du monde que parce qu'il suppose qu'il y a eu une fois un monde intact et une figure originnaire de sa présentation.

Cette figure, la figure authentique et primaire de l'offrande du monde, l'archi-figure de la figuration, apparaît dans le texte de Heidegger « Sur la Sixtine » comme la Mère. Pas une mère quelconque, mais la mère unique, la mère de Dieu, la Madone, la Vierge Marie. Ainsi la Mère avec l'Enfant, à nouveau pas un enfant quelconque, indifféremment quant au sexe, mais un garçon, l'Enfant unique : l'« Enfant-Jésus ». Si étonnants que puissent déjà apparaître l'émergence de cette scène dans les écrits de Heidegger et le privilège qu'il attribue à la théologie chrétienne, sans la moindre distance critique, sans un seul mot qui puisse la relativiser par rapport à la situation historique ou même onto-historiale ; si frappant puisse être ce seul fait, plus étonnant encore doit paraître le vocabulaire avec lequel il caractérise cette scène : rien de moins que celui de la différence ontologique, de la vérité entendue comme *alèthéia* ou du mettre (ou porter) en l'œuvre la vérité. Heidegger écrit en effet : « Marie porte l'Enfant-Jésus de telle sorte que c'est seulement par lui qu'elle-même est portée, *pro*-mise en sa venue qui co-apporte chaque fois en soi le Celant celé de sa provenance. » La Madone avec l'Enfant-Jésus est une figure de l'A-lèthéia, soit, dans la traduction de Heidegger : du décèlement celant et se recelant. Celle-ci est portée, *pro*-duite et conduite à l'apparaître par le Décélé (le Fils) qu'elle porte : la porteuse est elle-même portée par celui qu'elle porte, la mère n'est mère que pour autant que, selon la doctrine chrétienne, elle est créature de son enfant et donc fille de son fils. Seul le fils *fait* de la mère la mère, et elle n'est mère qu'aussi longtemps qu'elle demeure la porteuse portée (*pro*-mise) par son fils lui-même. Seule cette relation généalogique fait de la mère la mère, du fils un fils et des deux une paire indissoluble². Elle détermine leur relation comme celle de la gestation, du don et du port réciproques. En tant que celle qui porte et celle qui est portée, la mère doit se retirer derrière son fils, elle doit donc n'être pas seulement celle qui décèle, mais c'est précisément pour cela qu'elle doit être en même temps celle qui est celée et qui se cache. Ce n'est que voilée, retenant abrité en son sein et *se* retenant, qu'elle peut être mère, celle qui tient, garde et préserve ce qu'elle révèle. Dans la mesure où elle porte, elle doit en même temps co-apporter (com-porter) sa retenue et tenir en soi ce qu'elle porte. Ce

1. Chez Heidegger, « existence » et « exposition » sont synonymes. Par exemple, on lit dans « De l'essence de la vérité » : « En tant que ce laisser-être, [le dasein] s'expose à l'étant comme tel et place tout comportement dans l'ouvert. Le laisser-être, i.e. la liberté, est en soi ex-positant, ek-sistant » (*Wegmarken*, p. 84). On pourra donc trouver d'autant plus frappante l'aversion ouverte qu'il a à l'égard de l'« exposition » telle qu'elle a lieu dans le musée. Mais on peut aussi se souvenir de la phrase, dans le même texte, qui caractérise la structure du « se tenir » (*Verhalten*) et cela veut dire de l'époché : « Ek-sistant, le dasein est insistant » (o.c., p. 91). « Insistance » et toutes ses filiations institutionnelles est pour Heidegger l'un des deux éléments des « rapports » et du « comportement ouvert », à savoir persévérer dans son être, et donc une forme de l'« errance ». C'est pourquoi il écrit dans son texte sur la Sixtine au musée : « L'image erre [...] dans l'étranger ». Ainsi pensée, l'exposition muséale est un existentiel du dasein. Elle appartient à l'épochalité de l'épochè et donc à l'advenir de la vérité aléthéique comme « décèlement celant ». Ce n'est que pour cette raison que Heidegger peut accorder à la « représentation muséale » « sa propre nécessité ». Mais parce que l'« errance » de l'insistance n'est pas simplement recel, mais, selon « L'Origine de l'œuvre d'art », aussi « déformation » (*Verstellung*) de ce cèlement, il doit dénoncer le musée comme institut de l'obscurcissement du monde et de la métaphysique de la représentation. L'ex-position ek-sistante, pourrait-on dire, est posée en porte-à-faux (*vers-tellit*) dans l'exposition qui fait la loi au musée.

2. La paire en rappellera une autre, celle des chaussures « de » Van Gogh, à laquelle Heidegger a consacré tout un commentaire. Jacques Derrida, dans « ses » « Restitutions » (in *La vérité en peinture*), part de la question de savoir s'il s'agit là d'une paire de chaussures ou simplement de deux chaussures (dépareillées). Si l'on se pose la même question concernant la paire mère-enfant que figure la Sixtine, les conséquences sont manifestement encore plus désastreuses que celles tirées par Derrida.

qu'elle donne, elle doit le retenir au nom du don. Du répertoire de ces gestes maternels : porter, apporter, donner, tenir, garder et celer, dans toutes les flexions et configurations imaginables, résulte pour Heidegger la thèse suivante : il appartient à l'« essence » de la mère, à son avent et à sa venue, qu'elle « co-apporte en soi chaque fois le Celant célé de sa provenance ».¹

Mère et fils se pro-mettent l'un l'autre dans le mouvement de la vérité aléthérique, de la différence ontologique, ils s'y tiennent, y séjournent, s'en tiennent là et se retiennent mutuellement. Il n'y aurait pas cette différence ontologique, de l'être à l'étant, de la mère et de l'enfant et donc de la paire, si cette relation se dissolvait, si le décelé n'était pas le décelé de son décèlement, si l'enfant n'était pas l'enfant de sa mère, si l'étant n'était pas l'étant de son être. Si la mère n'était pas célé et si elle ne l'était pas par son fils, si elle n'était pas voilée et voilée par son fils (le fils est le voile, la mère de la mère), elle ne serait pas non plus la Celante ni la mère. Sans paire, plus de mère, elle serait tombée en pièces. La différence ne serait pas une différence, la vérité pas une vérité, ne serait plus celle qui tient en soi, se retient et se préserve dans sa rétention – « vérité » au sens de l'allemand *Wahr-heit* (où *wahren* dit « garder »). Mais que la Sixtine, l'image de la paire mère-fils, l'image qui dans son apparition même suit la logique de l'appariement de la mère et du fils, soit précisément cette « vérité » et donc celle de la mère. Heidegger le dit sans détour : « L'image forme ainsi le lieu du cèlement décelant (de l'A-léthéia), décèlement qui donne l'essence de l'image. La manière dont elle décèle (sa « vérité-gardienne ») est le paraître voilant de la provenance de l'« Homme-Dieu » (GA 13, p. 121). La Madone de la Sixtine est la configuration de la différence, qui porte à bon port (*austrägt*) un étant de telle sorte que cette délivrance² vient au jour dans ce qui est porté et par là en même temps demeure cachée *en tant que* venue et délivrance. La différence, la différence ontologique, Heidegger la caractérise aussi dans un autre contexte (en particulier dans « Identité et Différence ») comme *Austrag* (délivrance) et donc comme naissance. L'événement de cette différence entre être et étant, le texte sur la Sixtine le présente comme le geste d'apporter et de *pro-*mettre fait par la mère de Dieu et son fils, et donc encore une fois comme une naissance, comme l'événement de la maternité. Ce qui arrive – ce qui arrive une fois unique, mais dans cette fois unique une fois pour *toutes*, et donc, tout ce qui arrive – est la naissance. La différence, son advenir, est naissance. Mais elle n'est, encore une fois, pour Heidegger, pas n'importe quelle

1. Un fonds de gestes maternels : c'est à peine exagérer que de dire que toute l'œuvre tardive de Heidegger est consacrée à passer au crible, décalquer et archiver de tels gestes. À commencer par le geste – de la gestation (*Gebärde*). Ainsi, lit-on dans la conférence sur Trakl de 1950, « La langue » : « Les choses, en chosant, portent [délivrent, mettent-au-monde] le monde. Notre ancienne langue nomme *Austragen* ("mettre au monde") : *bern, baren*, d'où les mots "*gebären*" (accoucher) et "*Gebärde*" (geste). Chosant, les choses sont choses. Chosant, elles mettent-au-monde – gèstent – le monde » (*Unterwegs zur Sprache*, p. 22). À l'occasion de « gestes retenus » dans Rashomon, on lit : « Vous nommez donc geste : le rassemblement, en soi originellement unique, de porter à la rencontre et d'*ap-*porter » (UzS, p. 108 ; trad. p. 104). Comme tout le vocabulaire de porter, celui aussi de celer (*Bergen*) jusqu'au fameux « massif [*Gebirg*] de l'être » se rassemble en un lexique de la gestation. Heidegger ne s'intéresse pas seulement à la provenance, à la venue et à l'avenir, à l'origine et au commencement, au *Zeug* [« outil »], à l'attestation (*Bezeugung*) et aux témoignages, au jet, au projet et à l'être-jeté, à la *physis* comme éclosion, etc., mais explicitement à la naissance, et cela pas seulement dans les œuvres tardives, mais bien avant, au plus tard dès *Être et Temps* : « Le *dasein* facticiel existe de naissance (*gebürtig*), et c'est aussi déjà de naissance qu'il meurt au sens de l'être à la mort » (p. 374). « *Was ist das* – la naissance ? » ou « Qu'appelle-t-on porter ? » – sous ce titre on pourrait ranger une bonne partie des travaux de Heidegger, mais sans la moindre intention d'y voir ce qu'on appelle des questions enfantines, du genre : « D'où viennent les enfants ? ».

2. *Austrag* peut traduire littéralement *Differenz*, mot « étranger » en allemand (*ferre* signifie porter, rappelle W.H.). Dans le dernier texte d'*Unterwegs zur Sprache*, Heidegger tente de penser *Unterschied* au-delà de la différence ontologique, comme une différence entre deux « termes » qu'on ne peut identifier séparément ni *a fortiori* réduire l'un à l'autre. D'abord, *Unterschied* est ce qui porte (*trägt*), en ce qu'il « exporte » (*austrägt*), porte à terme ou à bon port. *Ein Kind austragen* veut dire accoucher d'un enfant ; *Post austragen*, c'est distribuer le courrier, le porter à destination et l'*Austrager* est le facteur. (N.d.T.)

naissance, mais la naissance de l'« homme-Dieu », le devenir-homme de Dieu, elle est l'avènement chrétien *kat'exochen* et définit la différence ontologique comme christologique, comme christo-ontologique.

La différence, la différence ontologique, a un nom : elle s'appelle la Sixtine. Elle a une confession : elle est chrétienne. Et une région historique : l'Occident. L'ontologie de Heidegger est une généa- et une maternologie¹.

J'ai parlé de la mère comme d'une figure de l'aléthéia et de la différence. Mais elle (ou plus précisément : l'« essence » de la mère, la façon qu'elle a de porter là, en offrande, le fils, de le pro-duire) n'est pas une figure parmi d'autres de la différence, elle n'est pas une figure ontique au sens où elle serait, dans l'histoire de la religion ou du monde, une figure objectivement donnée. Pour Heidegger, la mère – « l'essence », l'avent et la naissance de la mère – est l'unique figure, la figure de la différence comme matrice de la configuration. Il écrit : « L'acte de porter, où Marie et l'Enfant-Jésus déploient leur être, rassemble son advenir dans le regard pénétrant en lequel l'essence des deux est placée et d'où celle-ci ressort comme figure » (GA 13, p. 121). Cette figure n'est pas signifiée par l'image à la façon de quelque chose qui se tiendrait à l'extérieur de soi, elle n'est pas copiée comme quelque chose qui aurait été déjà auparavant présent ; cette figure, la paire formée par mère et fils, est l'image d'elle-même et c'est *en tant que* cette image qu'*advient* le devenir-figure du dieu, le devenir-homme de Dieu. « Dans l'image, *en tant que* cette image advient le paraître du devenir-homme de Dieu, advient cette métamorphose qui se produit sur l'autel comme "l'élévation" ("*die Wandlung*") », comme le moment le plus sacré de la messe » (GA 13, p. 121). La Sixtine est la transsubstantiation et la transformation de Dieu en une figure visible, c'est en elle et comme elle qu'*advient* la con-figuration comme rassemblement (comme-union) de l'advenir eucharistique de la différence dans la figure. La mère en son offrande, en son « essence », est la figure de la con-figuration – et parce qu'elle est comme telle la figure de l'Aléthéia elle-même, elle est figure de toute configuration possible, de toute formation, transformation ou transsubstantiation possibles ; elle n'est plus une figure parmi d'autres figures ontico-historiques possibles ou réelles, mais cette unique figure dans le mouvement de laquelle arrive l'advenir de la configuration en général : la Sixtine est la matrice ontico-ontologique du devenir-figure par excellence, la matrice de tout phénomène possible, la phénoménalité dans sa perfection. Le dieu qui se rend visible dans son image comme figure humaine ne peut être, avant ou en-dehors de son offrande, ni une

1. La « mère de Heidegger » – ce thème et anathème réclamerait naturellement une recherche approfondie. Juste deux ou trois indications : dans « L'origine de l'œuvre d'art », il est clair que « la terre » joue le rôle de la mère. Les traits qu'il lui donne (celle qui cèle, abrite, qui « ne se montre que si elle demeure non-décélée et inexplicquée ») peuvent paraître en bien des points tirés du projet d'hymne de Hölderlin, « La Terre Mère », texte que Heidegger n'a jamais nullement commenté, mais qu'il devait bien connaître. À ce motif de la terre, se rattache étroitement celui de la *physis* que dans ses travaux sur Aristote, ou Hölderlin, et expressément dans la conférence sur l'œuvre d'art, Heidegger a traité dans le même vocabulaire que la « terre ». La relation dans le couple mère-enfant correspond au « conflit » entre terre et monde dans l'essai sur l'œuvre d'art.

Dans *Qu'appelle-t-on penser?*, le motif de l'« écoute » est associé à la mère. « "Attends ! Je vais t'apprendre ce qu'on appelle obéir" – crie la mère à son gamin qui ne veut pas rentrer. La mère promet-elle à son fils une définition de l'obéissance ? Non. [...] Elle lui apporte plutôt l'obéissance. Ou mieux encore et inversement : elle portera son fils dans l'obéissance [...]. Cela réussira d'autant plus simplement qu'elle mettra plus immédiatement son fils en état d'écouter. Non pas tant qu'il se contente de s'y faire, mais qu'il ne puisse plus se passer de la volonté d'écouter. Pourquoi plus ? Parce qu'il est devenu à l'écoute de ce à quoi son être appartient » [Heidegger joue de la proximité de *gehörchen* (« obéir »), *hören* (« écouter, entendre ») et *gehören* (« appartenir »)] – En liant cette scène et la Sixtine, qu'on compare au tableau de Max Ernst : « La Vierge Marie gronde l'enfant de Dieu. »

Un dernier renvoi : la langue comme langue-mère, langue « maternelle ». Par exemple, dans « Hebel, l'ami de la maison » : « L'homme parle à partir de cette langue qui est adressée à son être. Nous nommons cette langue : la langue maternelle » (GA 13, p. 148). Et, dans *Sprache und Heimat* (« Langue et Patrie » [on devrait plutôt dire, en l'espèce, « matricie » – M.F.-M.]) : « La langue est langue comme langue maternelle. [...] Le dialecte n'est pas seulement la langue de la mère, mais en même temps et avant cela la mère de la langue » (GA 13, p. 156).

entité personnelle, ni en général une entité phénoménologiquement thématizable. Si Heidegger ne parle pas de ce dieu, c'est probablement qu'il n'y a, ne se donne pas pour lui avant ou hors de son offrande. Pour lui, Dieu ne peut être rien d'autre que l'advenir de son offrande, rien que sa transsubstantiation, devenir figure et homme. Il est la fêrence et la différence de la figure. Dieu est l'événement de la naissance, l'événement donc de la maternité, tel qu'il devient figure dans la madone à l'enfant et dans l'eucharistie. Dieu, c'est son devenir homme et art. Dieu, c'est, en un mot, la Sixtine.

C'est pourrait-on objecter, une interprétation de la doctrine chrétienne sinon déjà hérétique, du moins très idiosyncrasique, et qui n'a guère de point commun avec la vulgate de l'Église. Mais on peut difficilement douter que ce soit là une *interprétation* de la scène primitive chrétienne (du devenir-homme de Dieu), pas plus qu'on ne peut douter que ce soit là une interprétation précisément de cette scène *chrétienne*, et de nulle autre. On pourrait aussi objecter que, pour penser que ce que signifient mère, maternité et naissance, il faut d'abord penser la différence de l'être à l'étant ; que c'est en premier lieu et seulement à partir de l'« essence » de l'événement (*Ereignis*) et par conséquent de la « transsubstantiation » (« *Wandlung* ») du pur Que de l'être en le Quoi phénoménal d'un étant qu'il faut déterminer l'« événement » (que l'on pourrait entendre au sens empirico-historique) de la naissance – et nullement à l'inverse. Mais Heidegger laisse entendre très clairement que la différence se détermine comme *Austrag* (délivrance) et, d'un mot gréco-latino-germanique, *Geburt* (naissance) ; que l'advenir onto-destinal de cette différence pour l'époque occidentale de la pensée (la seule qui puisse se réclamer chez lui de ce titre) est unique et donc, en accord avec les pensées du monothéisme, irremplaçable, inimitable et irrépétable ; que la structure de la vérité aléthéique est une structure historiquement déterminée et déterminante pour l'histoire, que c'est une structure de la destination, de l'envoi, de la mission et du messianisme : que la structure de l'épochalité elle-même, et cela veut dire celle de l'aléthéia en tant que décèlement se recélant, a la structure d'un rassemblement en une figure et donc la figure du Messie ; enfin, même s'il devait ne l'avoir exprimé explicitement qu'une seule fois, dans ce texte « Sur la Sixtine », que cette figure est celle du Christ porté en élévation par sa mère et qu'elle est cette figure dans l'image une et unique de l'art chrétien. Non que Heidegger ait trouvé en la Sixtine quelque chose comme l'« expression », l'« exemplification » ou la représentation sensible, accidentellement chrétienne, du « principe » de l'aléthéia ou la « structure fondamentale » de la différence ontologique. Bien plutôt, Heidegger a pensé la vérité, le mettre-en-œuvre de la vérité, la fêrence de la différence, l'historialité de l'histoire, à partir de la matrice du messianisme chrétien. Ce que naissance, mère, offrande et recèlement, ce que devenir-homme et art signifient, cela n'est chez Heidegger pas compris à partir de ce qui déjà auparavant et indépendamment était compris comme différence ontologique, mais c'est cette différence qui est comprise *comme* naissance – et naissance chrétienne –, comme l'« essence » de la mère (de la mère chrétienne) et comme devenir-homme et art. La Sixtine n'est rien d'autre que l'avent de la différence ontologique, cet avent rien d'autre que l'advenir de l'histoire christiano-occidentale (et cela veut dire, pour Heidegger, de l'histoire tout court), cette histoire n'est rien d'autre que son rassemblement dans la figure d'une image et la société fondée sur elle ; la Sixtine est « notre » vérité et, en vérité, « notre » mère.

On comprend maintenant mieux ce qui pour Heidegger est à la fois accompli et perdu, avec l'exposition de la Sixtine, avec sa migration dans le musée. Non seulement un monde, mais le monde en général, non seulement une époque historique, mais l'époque

unique du « destin » occidental, non seulement la parousie une, chrétienne, mais, *en tant que* cette parousie, l'histoire, l'avent, la présence (*Anwesen*) tout court, la différence ontologique, la mère et sa délivrance, sa naissance. En étant transportée au musée, la Madone est éloignée de *son* lieu, du lieu qu'elle détermine, et elle est déportée dans l'étranger, l'errance. Elle devient un objet parmi d'autres équivalents, elle cesse d'être celle qui recèle, porte, abrite (c'est-à-dire, celle qui est continuellement enceinte) et, comme son sein, devient plate, nivelée : « La représentation muséale nivèle tout dans l'uniformité de l'exposition. » Dans le musée, la mère cesse d'être mère. Elle meurt là, alors qu'elle porte encore l'Enfant-Jésus qui la « pro-met » : l'exposition est l'interruption de la délivrance, le musée la dé-portation du « lieu » (*Ortes*), les lieux d'aisance et l'avortement (*der Abort*) de la différence christo-ontologique, la désertion de Dieu et donc l'arrêt de la « transmutation » en l'homme-dieu, la dévastation de l'offrande de la messe – un Vendredi Saint à Noël et sans dimanche de Pâques, un Golgotha sans résurrection. Et pire : le musée est la perversion onto-théologique en soi et pour soi, où Dieu est encore Dieu et pourtant n'est aucun dieu, où l'être se porte encore, s'accouche mais comme fausse couche, au faux lieu, dans l'errance, – dieu manqué, mère égarée, folle, être déplacé, déporté, pas même mis au mont-de-piété. Dorénavant, il n'y a qu'une multiplicité uniforme de mères qui en même temps n'en sont pas, de fils qui ne sont pas des fils, d'« événements uniques de cette unique image » qui ne sont ni uniques, ni des événements, ni des images. Dorénavant il n'y a plus qu'un dieu qui s'est éclaté en plusieurs, il n'y a plus que des dieux qui se sont déformés en idoles de la représentation, il n'y a plus qu'une représentation qui se représente elle-même en une uniformité infinie et donc ne représente plus rien : l'ère du musée est celle du nihilisme inconscient de lui-même. Du musée Heidegger n'entend pas seulement sortir la plainte chrétienne : Dieu est mort, et nous l'avons assassiné. Il entend, si cela peut s'entendre : la mère n'est plus une mère qui donne, porte en gestation et abrite, c'est une mère exposée, une mère dans l'exposition, une mère étrangère et donc plus une mère du tout : la mère est morte, l'unique dont il y avait lieu d'attendre un Rédempteur et une rédemption, il n'y a pas lieu d'elle, elle ne se donne pas lieu, elle – l'être – n'y donne, n'y a pas.

Si cela peut encore s'entendre car, dit Heidegger, « à la représentation muséale qui détient sa propre nécessité historique, cet étranger reste inconnu. » Personne – *sauf* Heidegger – ne sait ainsi qu'il est en général l'étranger, que la mère est morte, l'avent brisé, que l'être n'est pas lui-même ; personne ne sait que l'image dans le musée est une perversion de la parousie, que ce musée lui-même est une perversion de l'autel et de l'église dont le bâtiment est « fondé et accompli » par cette image. L'église « mère », l'*ekklesia*, la communauté, la société théopolitiquement organisée, est, déportée au musée, une église sans église, une communauté qui se défonde et se décomplete continuellement, une société qui se délaisse dans son avent même. En elle aucun dieu n'apparaît plus, ni une substance sociale, ni un être-ensemble existentiel qui se cache encore comme tel. En elle, la mère qui n'en est plus une, la mère n'est plus une seule fois sue et remémorée comme perdue, plus une seule foi(s) comme ayant été là autre-fois. Mais cela peut vouloir dire plusieurs choses : qu'elle ne s'est jamais donnée comme figure (et la façon dont Heidegger parle du décèlement se *celant* l'indique déjà), ou encore que son a-figuration dans l'« uniformité » de la « représentation muséale » a retiré tout pouvoir en soi. Cela peut vouloir dire qu'elle n'était jamais là et jamais mère, et que, précisément dans son absence, elle est inconsciemment toute-puissante.

Le musée est régulièrement vu comme le lieu du délaissement de la mère : « notre »

délaissement, qui nous laisse abandonnés de cette matrice du se-tenir, mais aussi abandonnés de « nous », l'abandon où « nous » laisse la figure une, orientante et originaire, loin de l'histoire qui pourrait préserver une provenance et ouvrir un avenir, délaissement de la mère, qu'il soit entendu comme émancipation de l'usage, comme chez Benjamin et Pomian, ou comme perte du monde et de l'essence, comme chez Heidegger, délaissement enfin de la mère par la mère. Un délaissement de la plus extrême ambiguïté, car il est encore délaissement du délaissement et donc, peut-être, pas un délaissement.

Je m'avancerai plus loin dans cette petite galerie des discours sur le musée et me tournerai vers une autre scène. On y découvre que la poésie du délaissement ne traverse pas seulement les théories, mais qu'elle est aussi conjurée dans la littérature, et cela dès le XIX^e. On y trouve surtout que les traditions encaissées par le musée y survivent encore – plus précisément à ses frontières et en tant que musée –, et que le capital religieux usé peut encore rapporter. La scène que j'ai sous les yeux porte le titre « Le vide des galeries de peinture » et figure dans « Le Faune de marbre » de Nathaniel Hawthorne (1860). Je n'examinerai pas le contexte de cette scène et me limiterai à en faire ressortir quelques détails. Ils témoignent, comme c'est évident au premier coup d'œil, de l'iconoclastie d'un protestantisme très américain, mais ramènent en même temps partout aux *topoi* de la tradition européenne de la « vanitas ». Hawthorne écrit : « Ensuite il y a un manque si effrayant de variété dans leurs [il s'agit des premiers maîtres italiens] sujets ! Les hommes d'Église, leurs grands patrons, leur inspirèrent la plupart de leurs thèmes, et une mythologie morte fit le reste. Un bon quart, probablement, de toute grande collection de toiles, consiste en Vierges et Enfants Jésus, répétés à satiété, dans un esprit pratiquement identique, et généralement avec juste assez d'ingrédients du Divin pour les gâcher en représentations de la maternité et de l'enfance, avec lesquelles tout cœur sensible pourrait avoir à faire. La moitié des autres toiles représentent des *Marie-Madeleine*, des *Fuite en Égypte*, des *Crucifixion*, des *Déposition de la Croix*, des *Piéta*, des *Noli-me-tangere*, ou le Sacrifice d'Abraham, ou des Martyres de Saints, originellement peints comme retables, ou pour les châsses des chapelles, et cruellement dépourvus des accompagnements que l'artiste avait en vue. »¹ Les éléments bien connus de la critique du musée se rejoignent ici : le musée est un dépôt public pour les images à l'époque de leur reproductibilité, la répétition du sujet épuise leur caractère culturel ou liturgique, des œuvres entières versent dans une mélancolie inguérissable sur la perte de leur lieu d'origine et de leur monde ; les « Vierge et Enfant-Jésus » qui revendiquent la plus grosse participation statistique aux tableaux exposés au musée ont englouti leur humanité (« maternité et enfance ») en y mêlant leur sacralité : *just enough to spoil them*. Le musée représente pour Hawthorne également le lieu de l'éloignement de la mère – et pire : le lieu de son ambiguïté. La mère, dans la tradition chrétienne toujours une vierge, est, du fait de la proximité de nus mythologiques, sexualisée et profanée : « Ces tableaux impurs [de Vénus, de Lédà, de Grâces] sont des mêmes mains illustres et impies qui se sont risquées à évoquer devant nous les formes augustes de [...] la divine Mère du Rédempteur et de son Fils, à sa mort et dans sa gloire. [...] Si un artiste produisait parfois un tableau de la Vierge, ayant assez de chaleur pour exciter un sentiment de dévotion, c'était probablement l'objet de son amour terrestre, auquel il payait ainsi l'hommage magnifique et effrayant d'en faire le portrait destiné à être vénéré, non figurativement, comme celui d'une simple mortelle, mais par des âmes religieuses en

1. Nathaniel Hawthorne, *Novels*, éd. Millicent Bell, New York, 1983, p. 1129.

leurs profondes aspirations vers la Divinité. Et qui peut croire aux sentiments religieux d'un Raphaël [...] après avoir vu, par exemple, la Fornarina du Palais Barberini [...] ! La Vierge Marie se serait-elle révélée à sa vision spirituelle, l'aurait-elle gratifié de sa présence, en alternance avec ce type de beauté terrestre, la Fornarina ! » Avec cette attaque contre Raphaël et sa Madone à l'Enfant, le propos se révèle en clair : non seulement le musée transforme l'Église en un établissement de reproduction de l'éternel retour du même vide, mais il est précisément pour cette raison aussi un bordel, il fait de l'Église un bordel, et du bordel l'Église. L'exposition opère la profanation du sacré, la sacralisation de ce qu'il y a de plus profane, jusqu'au point où les deux, Mère céleste et Vénus sensible, se ruinent l'une l'autre : *just enough to spoil them*. Il ne reste plus, selon les mots de Hawthorne, que « manque », « déficience », « creux », « vide », « misère monotone », « la douleur de l'exil ». C'est-à-dire : « le vide des galeries de peinture »¹.

Mais ce vide, cette douleur que lègue l'idolâtrie de l'esthétisme catholique, il faut pouvoir la saisir dans l'image et l'installer dans la galerie des toiles. Le délaissement de toute vraie figure doit lui-même devenir figure, il faut montrer le vide de la galerie jusque dans la galerie même. L'unique expérience qu'il reste avec l'art, après qu'il s'est montré dans sa profanation, à savoir qu'avec lui il n'y a plus d'expériences à faire, c'est là l'expérience précisément de ce ne-plus de l'art, de son délaissement : délaissement divin et humain, délaissement de l'art. Ce qu'il reste à la fin de l'art (et cela veut dire : à la fin de la religion), c'est le musée. Le musée est la fin de l'art : en lui émigrent toutes les œuvres, même si elles n'ont pas bougé de leur place, et l'art y cesse d'être présence réelle ou avent réel d'un Meilleur. Le musée est fin de l'art en tant que le lieu du délaissement de l'art, de tout ce qui pouvait y être présenté en fait d'humain, de divin passé et encore possible. Si cette dernière et aporétique expérience de l'art, si l'expérience de sa fin doit pouvoir être encore une expérience de l'art et en général une expérience, alors elle doit être une expérience du musée. Le dernier objet, l'objet authentique de l'art doit être l'expérience du musée – et du musée comme du lieu du délaissement de l'art, du délaissement divin et humain. Dans le vide de la galerie d'images, il doit rester au moins encore une, une seule image, qui montre le vide de la galerie.

L'image « unique » de Heidegger, le catholique, c'est celle de l'avent chrétien. L'image unique, celle de Hawthorne le protestant, son protagoniste ne la voit pas, mais désire la revoir, c'est la fresque de Sodoma, à Sienne, représentant le Christ martyrisé. Sa description, dans un passage qui suit la critique élogique de la corruption idolatrique

1. Le grand motif de la littérature du musée, la publicisation du privé, l'exposition de l'intimité, du secret ou du discret, ce que l'on pourrait appeler l'*indiscrétion* principielle des musées, transforme, dans le monde de représentation des curieux depuis le XVIII^e siècle, des images entières en « bijoux indiscrets ». Les puritains américains et les libertins français étaient particulièrement sensibles à cette qualité. Leurs remarques sur la sexualisation du musée et la muséification de la sexualité n'ont rien à voir avec des notes marginales et sont d'une tout autre importance pour l'expérience du musée dans les deux derniers siècles. De ce mélange de voyeurisme et d'exhibitionnisme qui accompagne cette expérience, il existe un témoignage, le texte de Michel Leiris publié pour la première fois en 1939 sous le titre « Lupanars et Musées ». En voici un bref extrait, où l'on verra s'appliquer la même technique de rangement qu'emploie Hawthorne : « Rien ne me paraît ressembler autant à un bordel qu'un musée. On y trouve le même côté louche et le même côté pétrifié. Dans l'un, les Vénus, les Judith, les Suzanne, les Junon, les Lucrèce, les Salomé et autres héroïnes, en belles images figées : dans l'autre, des femmes vivantes, vêtues de leurs parures traditionnelles, avec leurs gestes, leurs locutions, leurs usages tout à fait stéréotypés. Dans l'un et l'autre endroit on est, d'une certaine manière, sous le signe de l'archéologie ; et si j'ai aimé longtemps le bordel, c'est parce qu'il participe lui aussi de l'antiquité, en raison de son côté marché d'esclaves, prostitution rituelle » (Gallimard, 1946, p. 67). La comparaison entre deux institutions publiques, le bordel et le musée, ramène, par-delà leur juxtaposition dans la « prostitution rituelle », aux Antiquités, qu'elles soient historiques ou de notre propre enfance. Le musée ne conduit pas seulement à la fusion des institutions, mais à celle des espaces et des temps. Qui y entre, pénètre dans la caverne de sa propre préhistoire, même si elle porte tous les traits du présent le plus récent. Peut-être est-ce pour cela que Leiris considère le bordel (et sous cet angle aussi le musée) avant tout comme un phénomène de seuil. Dans sa jeunesse, il l'appelait « portel » – « et, de fait, ce qui me paraît aujourd'hui encore le plus émouvant quand on va au bordel, c'est l'acte de franchir le seuil, comme on lancerait les dés ou passerait le Rubicon » (o.c., p. 68).

de l'art au musée, fait d'elle une image du musée – on pourrait dire : son allégorie, si les allégories ne signifiaient pas toujours autre chose qu'elles-mêmes et si même elles signifiaient jamais quoi que ce soit. Mais souffrir n'est pas signifier – et le musée représente pour Hawthorne en chacune de ses images un lieu de sacrilège, de corruption esthétique, de mélancolie et de douleur. Hawthorne décrit ainsi le Christ souffrant : « Un des effets les plus frappants produits, est le sentiment de solitude. On aperçoit le Christ abandonné à la fois au Ciel et sur terre ; ce désespoir règne en lui, et lui arracha le cri le plus triste que jamais un homme ait poussé : Pourquoi m'as-tu abandonné ? » Abandonné, délaissé et laissé seul, *deserted*, le Christ est ici, dans cet unique, extrême, ultime soupir, et en cette unique, « incomparable » peinture, abandonné de Dieu et des hommes, parce qu'il l'est de l'art qui était censé rassembler Dieu et les hommes, et ainsi seulement produire la majesté de l'Homme. Dans ce Christ de Hawthorne – Dieu et homme et l'image qui devrait seule les faire ce qu'ils sont – l'art meurt, l'art où le Christ devrait s'incarner. Le Christ, l'homme-Dieu dans l'image, meurt au musée, son Golgotha omniprésent. Aucune image ne peut être parfaite, aucune ne peut être réellement une image, sauf celle qui montre l'impossibilité de l'image, sa disparition ou sa destruction. L'unique image possible est celle de la souffrance et de la mort de l'image : la dernière est celle qui est, à la lettre, *exécutée*. Que la présentation du délaissement – délaissement de Dieu, de l'homme, de l'art et délaissement du *témoignage* aussi bien de Dieu que de l'homme et de l'art – que cette présentation réussisse dans cet unique cas du Christ torturé et mourant, ce n'est pas là l'œuvre de l'art. C'est, comme les images de Fra Angelico, « une prière visible. [...] Sodoma, c'est incontestable, à la fois priait et pleurait tout en peignant sa fresque ». La fresque de Sodoma ne montre pas seulement le Christ abandonné, elle est elle-même ce Christ en son abandon, et c'est en tant que ce même Christ, se lamentant et priant, que son peintre l'a peinte. Le peintre comme son image sont des incarnations de l'homme-Dieu, parce qu'ils sont des incarnations du délaissement où sont Dieu et homme : ils *s'épuisent* dans la plainte : « Pourquoi m'as-tu abandonné ? » – théologie négative de l'art chrétien du musée¹.

Dans l'image de Hawthorne de la galerie d'images de dérélition, dans cette image iconoclastique, la dernière qui puisse être encore installée dans le musée et que celui-ci montre lui-même, l'horizon de la religion chrétienne n'est pas abandonné. Le christia-

1. Dans les dernières pages de la *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel fait de cette théologie du délaissement l'un des deux moments par lesquels l'esprit se meut jusqu'à soi. Il appréhende ce côté de l'histoire du savoir dans l'image du musée : « Ce devenir présente un mouvement paresseux et une indolente succession d'esprits, une *galerie d'images* dont chacune est pourvue de la richesse complète de l'esprit et ne se meut précisément de si indolente façon que parce que le Soi doit pénétrer et digérer toute cette richesse de sa substance » (trad. J.-P. Lefebvre, Aubier, 1991, p. 523 [souligné par W.H.]). Cette même histoire sera caractérisée un peu plus loin comme « le Golgotha [*die Schädelstätte* : l'ossuaire] de l'esprit absolu », qui sans sa connaissance philosophique serait « le Solitaire sans vie » : « c'est seulement – du calice de ce royaume des esprits/ qu'écume pour lui son infinité ». Une « galerie d'images », le calice – c'est l'histoire d'un savoir qui ne s'appréhende pas lui-même et ne se relève pas dans le concept. Le musée de l'esprit est un Golgotha tant que l'esprit ne s'y souvient pas de lui-même et qu'il ne ressuscite pas comme « l'esprit se sachant comme esprit ». Hegel ne se contente donc pas de laisser le musée derrière le concept résurrecteur du savoir absolu, mais il le laisse mousser jusqu'à déborder, en tant qu'un calice eucharistique. Mais son débordement reflue dans le musée et doit se livrer dans la galerie d'images à nouveau à la « lente » digestion, au Golgotha, au « Solitaire sans vie » : circulation infinie du musée, qui est un musée de musées et ne peut être qu'un musée, dans la mesure où il se délaie lui-même, ne peut que se délaier, pour retourner en soi.

Deux textes très riches de Maurice Blanchot sur le musée, « Le Musée, l'Art et le Temps », et « Le mal du musée », tentent de faire le pont entre Heidegger et Hegel, et traitent du problème de la perte du monde et de l'absence. Blanchot, dans sa critique du « Musée imaginaire » de Malraux, parle d'une « puissante et impuissante dialectique » où les œuvres qui sont vouées dès leur naissance au musée doivent être exposées : « l'œuvre est sa propre absence ; à cause de cela en perpétuel devenir, jamais accomplie, toujours faite et défaite » (*L'Amitié*, Gallimard, 1971, p. 48). C'est pourquoi, dans une association remarquable de la doctrine hégéliano-chrétienne du retour et de celle, parachrétienne, de Nietzsche, Blanchot doit parler d'un « ressassement éternel » comme du mouvement du musée : « tout se répète à l'infini parce que rien n'y a jamais vraiment lieu » (p. 44). L'absence du monde, le musée, le désert croît. Mais pour Blanchot, à la différence de Hegel et de Hawthorne, il n'y a aucune figure privilégiée où l'on puisse encore présenter cette fuite infinie du musée et du monde.

nisme vit de la mort de Dieu. Même le musée se révèle être dans sa dernière image une institution chrétienne. Le diable – ce démon de l'infidélité, de la séparation et du délaissement – n'est pas loin : « ce démon glacial de la lassitude, qui hante les grandes galeries de peinture. C'est un Méphistophélès crédible, et il possède la magie qui est la destruction de toute autre magie ». Pas loin, non plus, la mère, mais cette fois pas celle qui met au monde, porte ou offre, mais comme *mater dolorosa* ou Piéta. Immédiatement avant d'entrer au musée, Hawthorne s'adresse à elle comme à la « divine féminité, loin dans la béatitude, mais distante, parce qu'à jamais humanisée par le souvenir des souffrances mortelles – [...] une Mère ! » Même cette mère en deuil de son fils et de sa propre maternité est dans le récit de Hawthorne encore une figure du musée qui déplore son enfant et la perte de son enfant. C'est une figure de la grossesse interrompue, de la gestation vide, du divorce entre la mère et sa maternité. Le musée qui s'évide et sombre dans le deuil de ce qu'en lui nul dieu n'apparaisse plus n'est pas malgré cela, mais précisément à cause de cela le lieu authentiquement chrétien, le lieu du souvenir et de la béatitude, le lieu du deuil bienheureux, l'unique où humanité et divinité se réconcilient dans le repos. Le musée est une Piéta.

Nous n'avons pas abandonné la galerie du christianisme : le deuil sur le musée, le deuil du musée sur le musée, le deuil de la mère sur elle-même, la mère perdue du fils perdu, manifestent clairement que l'image du musée vide, même en tant que la dernière image et la seule, peut encore être installée dans le musée ; que la figure de la mère abandonnée, de la dématernisation, est encore une figure et une figure chrétienne, et cela éveille le soupçon que la galerie chrétienne du délaissement ne peut absolument pas être délaissée. Le discours de la fin du musée est, comme celui de la fin de l'art, encore et toujours un discours christologique. Le deuil n'a pas de fin, il est, comme le démontre le texte de Hawthorne, une mélancolie avec tous les symptômes de l'autodestruction, parce qu'il s'en tient fermement à ce qui est perdu et met en place ainsi lui-même l'image d'une incorporation infinie, d'une incarnation destructrice. C'est la scène qui se dessine dans le texte d'Hawthorne : la mélancolie du musée sur un Messie perdu ou une Mère perdue est elle-même encore ce Messie ou la Mère dans leur perte. Le musée se présente comme métaphore (materphore) d'une mère abandonnée. Cette scène n'est pas une scène historique que l'on pourrait dater du milieu du XIX^e siècle, comme si elle était solidement implantée là, attachée à « son » « lieu », dans le tissu maternel. Elle migre. Même le soi-disant post-modernisme qui proclame si hâtivement la fin des grands mythes est, en tant que l'envers maniaque de sa grande dépression, en tant que post-, et donc toujours selon un modèle chrétien, reconnaissable comme maternisme.

La question qui ressort peu à peu de ces observations est celle de la possibilité d'un deuil qui ferait son deuil du deuil, d'un abandon qui abandonnerait l'abandon et le délaissement, d'une Piéta qui ne serait plus chrétienne. S'il devait y avoir un tel deuil (qui ne pourrait plus s'appeler ainsi), alors il devrait être plus puissant – ou plus impuissant – que celui qui le laisse derrière soi, il devrait être un « deuil » qui précéderait tout deuil s'orientant sur la figure de la mère, un « pré-deuil » dans la voie duquel même cette figure de la mère pourrait commencer à émerger. À un tel abandon qui fait à l'avance son deuil, à un deuil impensable, inimaginable, préinitial, à un deuil avant toute perte possible – à quelque chose d'autre qu'un deuil et d'autre qu'une perte – renvoie une autre scène, écrite quelque soixante ans après celle de Hawthorne, signée de Proust, esquissée au début du deuxième tome de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* ; ni une méditation sur une image, ni une considération ou une élégie, pas même un parcours dans un musée, mais son simple récit.

Ce qui est en question, ici, c'est d'abord l'expérience du voyage et par suite le temps et l'espace de l'expérience en général. « La différence entre le départ et l'arrivée », cette différence où l'expérience se constitue et qui est elle-même cette expérience, devient flagrante, pour Proust, dans l'éloignement, le « départ », et son emblème, voire son « schème » est « l'opération mystérieuse qui s'accomplissait dans ces lieux spéciaux, les gares. »¹ Pour pouvoir faire une expérience, on ne doit pas vouloir habiter le monde habituel, mais il faut se séparer de lui. Contre cette possibilité de l'expérience non seulement de l'espace et du temps, mais aussi de l'imagination et de la langue, l'époque actuelle a développé la manie de montrer toutes les choses imaginables uniquement dans leur environnement originel et de réprimer ainsi l'essentiel, à savoir cet acte qui les détache et les isole de cet environnement. L'exemple que Proust cite de ce blocage est l'habitude de « présenter » – et il isole ce mot par des guillemets ironiques, la « présentation » se transformant pour ainsi dire en séparation de son contexte – de « présenter », donc, les images seulement dans leur contexte contemporain, correct du point de vue antiquaire. « On “présente” un tableau au milieu de meubles, de bibelots, de tentures de la même époque, fade décor qu'excelle à composer dans les hôtels d'aujourd'hui la maîtresse de la maison la plus ignorante la veille, passant maintenant ses journées dans les archives et les bibliothèques, et au milieu duquel le chef-d'œuvre qu'on regarde tout en dînant ne nous donne pas la même enivrante joie qu'on ne doit lui demander que dans une salle de musée, laquelle symbolise bien mieux, par sa nudité et son dépouillement de toutes les particularités, les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer. » Pomian et Benjamin, Heidegger et Hawthorne, les historiens, philosophes et écrivains dont nous avons visité les vues sur le musée tombent tous d'accord sur ce point : pour que l'image soit visible en tant que telle ou telle, il faut la chercher en son lieu, dans son antre, dans le « sein », dans le milieu d'origine, en sa fonction liturgique ou culturelle, en son usage, et il faut donc qu'elle perde sa substance authentique et originale dès qu'elle migre dans le musée. Pour Proust, c'est cela l'idéologie de la « maîtresse de la maison », de la gardienne du foyer, économe de l'expérience, qui veut tout garder en son (à elle comme à la chose) « milieu » et ne tolère pas le moindre « changement d'habitude, c'est-à-dire la cessation momentanée de l'Habitude ». Mais ce n'est pas dans l'habitat maternel que l'on peut, « tout en dînant », apprécier les images et les expériences qui y sont mises en mouvement, mais c'est seulement là où elles sont éloignées de cet habitat, là où elles abandonnent le milieu, la maison et l'habituel, là où elles ont interrompu le continuum de leur entourage et de leur époque, là où elles se sont séparées de leur monde. Et cette séparation (*Abschied*) – là est l'aperçu décisif de Proust – doit précéder ce monde. Non seulement l'art n'appartient pas à la maîtresse de maison, mais il n'y aurait pas d'art qui pourrait le « présenter », pas de maison et de maîtresse, s'il n'y avait d'abord la distance qui l'éloigne. Son espace est la gare. Elle ne se *présente* pas, mais se « présente » – à distance de soi et de guillemets – et cela, d'abord dans le musée qui, comme la gare, représente pour Proust l'éloignement et donc la condition atopique, achronique et à tous égards hétérogène de tous les ordres topo-, chrono- et généalogiques. Avant l'art, il doit déjà y avoir le musée. Avant l'arrivée le départ. Avant la mère la séparation d'avec elle – et ce n'est qu'à *partir* de ce départ que l'on peut en général faire l'expérience d'elle. Au commencement il n'y a pas la mère, mais l'expérience qu'une mère n'est pas là.

1. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I., Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1954, p. 644. (Les citations qui suivent se rapportent à cette page ou aux suivantes.)

Le musée constitue pour Proust le lieu du départ avant toute arrivée possible. C'est une gare et c'est de là que part l'art. Il n'est art que parce qu'il est art du départ, de l'isolation, de l'abstraction, du dégrisement, du *dépouillement*. « Dépouillement », le déshabillage de toutes les particularités, l'enlèvement de la peau, l'écorchement (de *spolium* et *σπολαξ* – peau retirée, armure dérobée de l'ennemi), le dénuement est le geste – et le « geste » encore avant tout geste possible – avec lequel l'art se sépare de tout ce qui pourrait lui appartenir et de tout ce à quoi il pourrait appartenir. La phrase de Heidegger. « La Sixtine appartient à l'église unique située à Piacenza » serait pour Proust une pensée impossible : pour lui, elle n'appartient absolument pas, mais départient, et l'espace de cette départenance est le musée : l'espace de l'aliénation absolue, de la « nudité ». S'il peut encore y avoir pour Proust une peau et une maison, ce ne peut venir que du dépouillement. S'il peut encore y avoir une mère, elle ne vient que de son lointain. S'il peut encore y avoir une présence, ce n'est que de la différence entre le départ et l'arrivée, donc de la différence et de la départenance. Un départ qui, paradoxalement, devance ce dont il se sépare. Seul le puits de l'oubli est la source de la mémoire – mais d'une mémoire involontaire, non-intentionnelle¹. C'est de façon très peu chrétienne donc que l'absence de la mère précède la mère. On ne sait pas ce dont on parle avec ce mot « mère », avant qu'on ne le rencontre dans une salle de gare ou un musée. (À quel prix, on le sait depuis la rencontre de Bergotte avec le détail unique sur le tableau unique de Vermeer.) La séparation d'avec l'imgo de la mère qui a défini le concept et l'expérience du musée depuis longtemps paraît seulement chez Proust arriver avec l'entrée dans un musée qui lui-même est un espace du départ et du départ avant toute arrivée possible, du départ non pas *de (von)*, mais encore *avant (vor)* la mère.

Mais la merveille et l'effroi du christianisme survivent encore dans cette antichambre. Ils ne la définissent pas, mais y sont cités (comme le mot « présente » que Proust cite). Des « lieux merveilleux » que sont les gares et les musées, Proust dit qu'ils étaient en même temps des « lieux tragiques », car lorsqu'on y entre on doit déposer là toute espérance de retour. Et il cite le vers qui figure à l'entrée de l'Enfer de Dante : « Il faut laisser toute espérance » – pour ironiquement, mais aussi assez amèrement, poursuivre : « de rentrer coucher chez soi, une fois qu'on s'est décidé à pénétrer dans l'anre empestée » – la gare est la caverne dantesque – « par où l'on accède au mystère ». La conjonction surprenante de la caverne et de l'architecture industrielle moderne fait du mythe chrétien une citation exposée au musée des antiquités tragiques, tout comme elle verse la gare parisienne dans la citation des enfers pestiférés. Grâce à cette association, la réalité des Modernes ne devient pas moins une citation et muséale que la tradition littéraire, à la lumière de laquelle elle est dramatisée. Ce double étrangeté est l'œuvre de la gare qui s'y expose, tout comme le musée. La gare trace une image qui n'est pas en elle – ou dans le musée – mais sous laquelle la gare ou le musée se tient. Le musée est l'effet de l'image qu'il a rendue possible. À propos de la gare Saint-Lazare, Proust écrit qu'elle « déployait au-dessus de la ville éventrée un de ces immenses ciels crus et gros de menaces amoncelées de drame, pareils à certains ciels, d'une modernité presque parisienne, de Mantegna ou de Véronèse, et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible ou solennel comme un

1. Quelques pages avant le passage consacré aux gares et aux musées, on lit : « C'est grâce à cet oubli seul que nous pouvons de temps à autre retrouver l'être que nous fûmes. [...] nous ne le retrouverions plus, si quelques mots (comme « directeur au ministère des Postes ») n'avaient été soigneusement enfermés dans l'oubli, de même qu'on dépose à la Bibliothèque Nationale un exemplaire d'un livre qui sans cela risquerait de devenir introuvable » (o.c., p. 643). Ce qui veut aussi dire que le musée – comme la bibliothèque – est le lieu d'un oubli avant toute remémoration possible et avant tout présent possible.

départ en chemin de fer ou l'érection de la Croix. »¹ Le ciel qui se déploie au-dessus de la salle des pas perdus ou de son équivalent, le musée, ressemble à un ciel d'images qui pourraient être suspendues dans un musée – et c'est ainsi que le musée immigre en ses « propres » images : de même que l'image en lui, il est à la fois plus grand et plus petit que lui-même, il ne se contient et ne « s'appartient » donc jamais, mais, en un dernier mouvement du dépouillement, se détache encore de son « propre » espace, celui du dépouillement et du départ. D'être encore un départ se départissant du départ et un départ se départissant d'abord des discours lourds de sens, culturels et chrétiens sur le départ, cela fait de l'image proustienne du musée encore un départ de l'image et du musée, même de celui qu'il cite comme symbole de cet « espace intérieur » de la création artistique. Il n'y a pas d'espace intérieur, le musée, comme ses images, est ouvert, il n'y a pas d'espace particulier, mais l'espace et le temps comme mouvement de la particularisation. Le musée réside dans l'image qui réside dans le musée : une mise en abîme pour laquelle il n'y a jamais que d'autres musées de musées, jamais un musée dernier et donc jamais un musée et jamais un *musée* – ni un musée intérieur, ni un musée imaginaire, ni un musée réel ; ni un objet distinct, ni l'unité conceptuelle ou le nom « musée », ni la métaphore « musée » ni les métaphores pour le « musée ». Le musée sous le ciel « presque parisien » de Mantegna ou de Véronèse n'appartient plus au registre des méronymies – comme la *mater dolorosa* dans l'image de Hawthorne –, c'est un des éléments d'une métonymie pré-maternelle et ouverte, d'un mouvement métonymique qui porte chacun de ses éléments en une relation jamais substantielle et toujours extérieure à d'autres, et qui ainsi marque chacun, *a limine*, comme une catachrèse. Dans l'image proustienne du musée, le musée se sépare de lui-même : c'est une image sans musée, un musée sans image possible, un musée sans musée.

C'est cet auto-dépouillement, c'est cet auto-éloignement qui soutient la dernière phrase de Proust, la conjonction du « départ en chemin de fer » et de « l'érection de la Croix ». Le zeugma qui affirme une correspondance entre les deux les arrache l'un à l'autre et déchire ce en quoi ils pourraient converger, arrache donc chacun à lui-même : adieu à l'adieu chrétien, pure disjonction du nom, départ du train encore avant qu'une Piéta puisse entrer en gare et en deuil.

Le visiteur quitte le musée. C'est la scène, la dernière que je raconterai ici, que Paul Valéry a décrite en 1923, peu de temps après la publication du texte de Proust, mais sans le connaître, dans son bref essai « Le problème des musées »². Il commence sur la remarque sèche : « Je n'aime pas trop les musées. » Les principes de classification, de conservation et d'utilité publique qui y sont appliqués lui paraissent certes clairs et corrects, mais ils restent sans rapport à ce qu'il aime dans l'art, la jouissance. En entrant dans le musée, il doit laisser sa canne et on le prie de s'abstenir de fumer. Il compare le musée à un temple – « Mon pas se fait pieux » – et à un salon, à un cimetière et à une école, se sent rebuffé et ennuyé, las et épuisé, épuisé surtout par la rivalité et le combat meurtrier qui se livre entre les peintures et les sculptures dont chacune réclame un droit monarchique à l'exclusivité. Mais la revendication d'absolue souveraineté qu'il observe en chaque œuvre d'art particulière, il la retrouve dans l'institution du musée lui-même qui la conduit dans une turbulence démocratique. En effet, explique-t-il : « Le musée exerce une attraction constante sur tout ce que font les hommes. L'homme qui crée, l'homme qui meurt, l'alimentent. Tout finit sur le mur ou dans la vitrine... Je songe invinciblement à la banque

1. La ville est, ici, « évanescence » : son corps est ouvert par la verrière de Saint-Lazare sur un ciel qui est de son côté « gros », c'est-à-dire encaissé – et bien sûr d'une crucifixion ou – d'un départ (en chemin de fer).

2. Paul Valéry, *Œuvres II*, Gallimard (Pléiade), 1960, pp. 1260 sqq.

des jeux qui gagne à tous les coups. » Tout est destiné à migrer dans le musée. Le capital culturel que rassemblent les musées est toutefois « un capital excessif et donc inutilisable », un capital qui se décapitalise et se décapite continuellement. « L'homme moderne [...] est appauvri par l'excès même de ses richesses. » Et il est fatigué, Valéry parle deux fois de fatigue, de celle du musée (« Quelle fatigue, me dis-je, quelle barbarie ! ») et de la sienne propre (« l'extrême fatigue ») après qu'il a quitté l'exposition. « Je sors la tête rompue... » Finalement lui vient la formule pour le « problème des musées ». Le « démon de l'explication » (un autre démon que le démon de lassitude évoqué par Hawthorne) lui glisse à l'oreille : « Peinture et Sculpture [...] ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu'elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d'errer leur était refusée. [...] Tant qu'elle vivait, ils savaient ce qu'ils voulaient. » Valéry, qui avait une certaine sympathie avec l'anarchisme, revient encore une fois sur le mythe de l'*archè* archaïque, l'architecture, la mère des arts figuratifs. Elle est morte et ses enfants sont abandonnés. Il fait dire cela au démon de l'explication, grâce auquel il sait qu'il est souvent aussi ennemi du goût et donc de l'art que les musées. Même l'explication de l'exposition fait encore partie de l'exposition, même le discours sur la perte du lieu juste, de l'architecture, est sans lieu, même le souvenir de la mère ne cesse pas de l'abandonner. C'est avec ce souvenir ironiquement archaïsant que le démon de Valéry prend congé : « Adieu, me dit cette pensée, je n'irai pas plus loin. » La pensée pouvait poursuivre son chemin, mais il ne savait pas vers où, il ne pouvait pas indiquer son lieu et dut, ce qu'il avait déjà fait avec cette explication, aller errer, car même à lui la « liberté d'errer » ne lui était pas refusée. Et Valéry concède expressément cette possibilité – de son « malaise » il dit : « Il remarque ou il invente, – je ne sais quelle relation entre cette confusion qui l'obsède et l'état tourmenté des arts de notre temps. » L'explication – que cette relation réside dans la mort de la mère – peut être une remarque et elle peut être une invention de son « malaise ».

En outre la pensée de Valéry ne se présente qu'après qu'il est déjà dans les rues, il ne lui vient cette pensée de la mère qu'après qu'il a laissé le musée, quitté le lieu de son absence. Proust aurait peut-être dit : la mère n'est que celle qu'elle aura peut-être été. Valéry aurait dû dire, sans aller plus loin : la mère est peut-être seulement celle qu'elle n'aura *pas* été. Le pas qui sort du musée est l'utopie de cette expérience.