

L'ART
DE
COL-
LEC-
TION-
NER.

L'ART DE COLLECTIONNER

Sélectionner, organiser, exposer

SOMMAIRE

Introduction	6
---------------------	----------

Chapitre I. Les origines de la collection	10
--	-----------

1.1 Définir la collection	12
----------------------------------	-----------

Origine du mot

Définition et approches théoriques

1.2 L'histoire de la collection	18
--	-----------

La Préhistoire : les premiers signes de collection

La Renaissance : la naissance des cabinets de curiosités

XVIII^e-XIX^e siècles : les collections institutionnelles

XIX^e-XX^e siècles : la démocratisation de la collection

XXI^e siècle : les collections dématérialisées

Chapitre II. Attribuer de la valeur aux objets	34
2.1 Comment un objet acquiert-il de la valeur ?	36
« Chose » et « objet, un terrain philosophique	
Sélection esthétique et identitaire	
Sélection affective et mémorielle	
Sélection sérielle	
La collection porteuse de sens: l'exemple d'Howard Greenberg	
2.2 Attribution d'une valeur collective	52
« Biographie culturelle » des objets	
La machine à écrire	
2.3 <i>Teddy Bear</i> : de l'objet intime au symbole collectif	58
Origines et contexte	
La sélection affective	
Le symbole collectif	
L'objet patrimoniale	
La double valeur	
Chapitre III. Collection et création	70
3.1 Quand l'exposition devient « œuvre »	72
<i>Raid the Icebox 1 with Andy Warhol</i>	
Tensions entre exposition et œuvre : création ou interprétation ?	
3.2 La collection comme outil créatif	88
<i>Chest of Drawers</i> de Tejo Remy	
<i>Skin Collection</i> de Pepe Heykoop	
Conclusion	100
Bibliographie	104
Remerciement	108

Introduction

La création est généralement pensée comme l'invention de quelque chose de nouveau, comme si créer signifiait toujours produire une forme ou un objet qui n'existait pas auparavant. Cette vision, centrée sur l'originalité et la production, ne correspond plus réellement à la situation dans laquelle nous évoluons. Le monde est déjà saturé d'objets, d'images, de données et de références culturelles, qui circulent, se répètent et se transforment sans cesse. Dans ce contexte, la nouveauté absolue devient difficile à atteindre alors que la capacité à donner du sens à ce qui existe déjà semble être une alternative plus que pertinente dans la création contemporaine.

Dans un environnement marqué par la surproduction industrielle, la surconsommation et l'excès d'informations, la création ne peut plus être comprise uniquement comme un rajout supplémentaire au monde. Elle peut aussi être envisagée comme une manière d'intervenir au sein de ce flux continu. Or la collection répond d'une certaine manière à ces enjeux de composer avec ce qui est déjà. Elle recontextualise des objets ou des formes en les associant pour créer une nouvelle entité. Si bien que la collection apparaît comme une pratique particulièrement pertinente pour repenser ce que signifie créer aujourd'hui.

Collectionner ne consiste pas simplement à accumuler. Une collection se distingue d'un amas d'objets par l'intention qui la structure, même si cette intention reste parfois implicite. Il s'agit de définir un cadre, de poser des limites, de chercher une cohérence. Chaque objet est retenu plutôt qu'un autre, et ce choix n'est jamais neutre. En retirant des objets de leur usage courant pour les intégrer à un ensemble, le collectionneur leur attribue une nouvelle valeur. La question qui se profile en arrière-plan est toujours la même. Qu'est-ce qui mérite d'être conservé, et pourquoi ?

La collection se développe dans le temps. Elle se construit par étapes, par additions successives, par révisions, par déplacements. Là où un objet fini semble se cristalliser au moment de la production, la collection, elle, demeure ouverte, incomplète, susceptible de changer.

La collection est également une manière de produire du sens. En rassemblant des objets, en les ordonnant, en les faisant dialoguer, le collectionneur construit un récit. Ce récit peut être intime, historique, critique, esthétique ou politique. Les objets cessent alors d'être des éléments isolés. Ils prennent sens par les relations qu'ils entretiennent entre eux, par les rapprochements ou les contrastes qui se dessinent. Ainsi, la valeur d'un objet ne tient plus seulement à ses qualités propres, mais à la place qu'il occupe dans l'ensemble. Un objet banal peut devenir significatif dès lors qu'il trouve une fonction précise dans la structure de la collection.

Malgré ces dimensions, la collection reste souvent considérée comme une activité marginale, un loisir ou une passion privée. Cette distanciation par rapport à d'autres pratiques créatives repose sur l'idée que la création suppose forcément la fabrication d'un « objet » nouveau. Ainsi nous sommes amenés à nous demander :

Dans quelle mesure la collection constitue-t-elle une forme de création ?

Il n'y a pas de réponse simple à cette question car elle génère des interrogations plus profondes. Qu'entend-on par créer ? Doit-on créer quelque chose de complètement nouveau pour être qualifié de créateur ? Ou bien la capacité à sélectionner, organiser et exposer ce qui existe déjà est-elle également un acte créatif authentique ? Comment la création peut-elle être redéfinie par nos sociétés saturées d'objets et d'images ?

Pour répondre à cette problématique, la recherche suit une progression en trois chapitres. Le premier pose les bases théoriques et historiques. Il clarifie le sens du terme collection en revenant sur ses origines et ses principales définitions, puis retrace l'évolution de cette pratique depuis les premières formes de rassemblement intentionnel de la Préhistoire jusqu'aux collections dématérialisées du XXI^e siècle.

Le deuxième chapitre s'intéresse au passage de l'objet ordinaire à l'objet de collection. Il analyse les différentes formes de sélection, qu'elles soient individuelles ou collectives. L'attention se porte autant sur les critères personnels (esthétiques, affectifs, identitaires) que sur les mécanismes sociaux et institutionnels qui transforment certains objets en références partagées. Ce chapitre montre comment la valeur se construit, se déplace et se renforce au sein de la collection, et en quoi ce processus peut être compris comme une création de valeur.

Le troisième chapitre examine enfin des situations concrètes où la collection fonctionne explicitement comme acte créatif. Il s'appuie sur des cas d'expositions et sur des projets situés notamment dans le champ du design, où la collecte, la recomposition et la mise en scène deviennent le centre du geste créatif.

En observant ces pratiques, la recherche met en évidence la manière dont la collection peut être assumée comme forme de création, capable de produire des « œuvres ». Cette dernière étape permet de relier les réflexions théoriques aux réalités observables et de proposer une réponse argumentée à la question qui traverse l'ensemble du travail.

Chapitre I.

Les origines de la collection

Collectionner ne signifie pas accumuler des objets. Cette pratique implique de faire des choix, de les organiser et de réfléchir à leur présentation. Ce chapitre débute en définissant la notion de « collection » en se basant sur l'origine du mot, la définition courante du dictionnaire, ainsi que différentes approches théoriques issues de la philosophie.

Par la suite, l'étude propose d'aborder une approche plus large de la collection à travers l'histoire. Il s'agit de revenir sur quelques époques symboliques allant de la Préhistoire jusqu'aux collections contemporaines. L'objectif est de comprendre, à travers ces différents contextes, les constantes et les variations de la collection, afin d'obtenir une vision plus globale de ce que l'on considère être une collection.

1.1 Définir la collection

Le mot « collection » est tiré du latin *collectio*, qui signifie « action de rassembler »¹. Cette origine montre, avant tout, que collectionner est une action. Il ne s'agit pas simplement de posséder des objets, mais de les réunir volontairement. Au début du XVI^e siècle, le mot « collection » apparaît dans la langue française sous un autre sens, celui de la « cueillette de fruits »². La cueillette implique une recherche et une sélection intentionnelle d'éléments trouvés dans la nature. Aux XV^e et XVI^e siècles, de nouvelles appellations apparaissent, telles que « compilation »³ ou « *anthology* »⁴. Ces deux mots font référence à un rassemblement de textes ou de fragments de textes afin de former un ensemble cohérent.

Ce n'est qu'au XIX^e siècle, dans l'ouvrage *Monographie du rentier*, publié par Honoré de Balzac⁵, que le mot « collection »⁶ prend son sens moderne. C'est également à cette époque que le mot « collectionneur »⁷ apparaît dans la langue française, désignant celui qui se consacre à cette activité.

1. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), « collection » *Dictionnaire de la langue française* (TLFi/ Académie, en ligne), (consulté en 2025).
2. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, 2016.
3. Recueil de documents, de textes de divers auteurs. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), « compilation », *Dictionnaire de la langue française* (TLFi/ Académie, en ligne), (consulté en 2025).
4. Traduction française : anthologie. Recueil de morceaux choisis d'œuvres littéraires ou musicales. Larousse, « anthologie », *Dictionnaire de la langue française*, en ligne (consulté en 2025).
5. Honoré de Balzac (1799-1850) est un écrivain français majeur du XIXe siècle, considéré comme l'un des fondateurs du roman réaliste. Auteur de la *Monographie du rentier* (1840-1841).
6. Honoré de Balzac, *Monographie du rentier*, Paris, Première Heure, 2012, p. 34
7. Ibid, p.34

Définitions et approches théoriques

Définir la collection nécessite d'étudier à la fois le mot en tant qu'ensemble d'objets rassemblés et le geste comme processus symbolique qui structure ce rassemblement.

Selon *Le Petit Larousse illustré*, une collection est définie comme une « réunion d'objets rassemblés et classés pour leur valeur documentaire, esthétique, pour leur prix, leur rareté, etc. »⁸. Cette définition générale souligne déjà le concept de sélection, de classification et d'intention de conservation. Cependant, elle reste uniquement descriptive et ne parle pas du lien qui lie le sujet à ses objets, ni de la transformation subie une fois intégrée à cet ensemble.

Au cours du XX^e siècle, plusieurs chercheurs se sont questionnés sur cette notion de « collection ». Krzysztof Pomian⁹, définit la collection en tant que :

*« Ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale et exposés au regard dans un lieu clos aménagé à cet effet, la collection est un fait universel. »*¹⁰.

Cette mise « hors du circuit d'activités économiques »¹¹ marque un changement de statut où l'objet passe du domaine de l'usage à celui de la signification. Nous reviendrons sur cette attribution de valeur plus en détail dans la suite de cette étude.



Fig. Mantovani F. (s. d.). Portrait
Krzysztof Pomian. [Photographie]

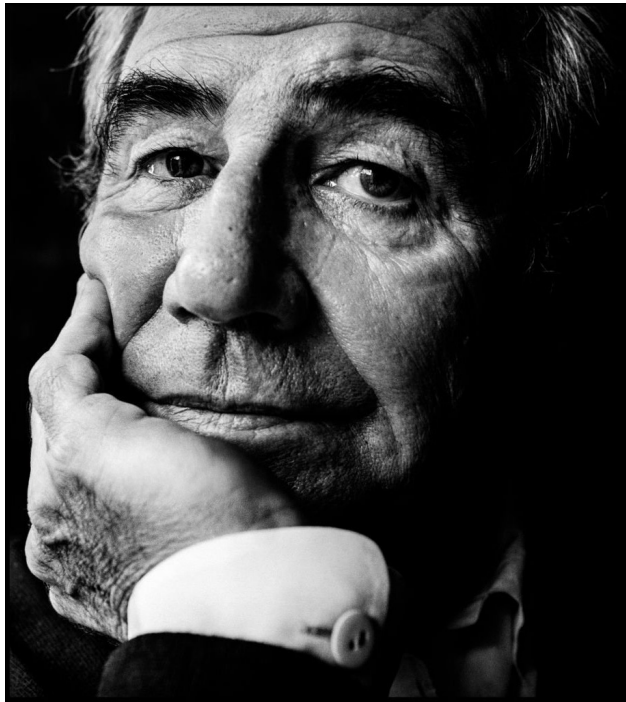


Fig: Pike S. (1991). Portrait de Jean Baudrillard. [Photographie]

Jean Baudrillard¹², dans son ouvrage *Le Système des objets*¹³, s'intéresse davantage au lien entre le sujet et l'objet. Selon lui :

« Seule une organisation plus ou moins complexe d'objets renvoyant les uns aux autres constitue chaque objet en une abstraction suffisante pour qu'il puisse être récupéré par le sujet dans l'abstraction vécue qu'est le sentiment de possession. Cette organisation, c'est la collection. »¹⁴.

Autrement dit, le sujet ne possède plus un objet pour son usage, mais pour ce qu'il représente dans un ensemble, la collection. Baudrillard ajoute : « *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.* »¹⁵.

La collection se caractérise donc par une opposition entre le fini et l'infini. Elle cherche l'achèvement, tout en existant par sa propre incomplétude.

Cependant, la collection n'appartient pas seulement au domaine privé. Lorsqu'elle est intégrée à une institution, elle acquiert une dimension patrimoniale et collective. La collection devient alors un moyen de transmettre les connaissances et de construire une mémoire commune.

La différence entre collection privée et collection institutionnelle ne réside pas dans la nature même des objets collectionnés, mais plutôt dans les gestes qui les accompagnent : sélectionner, organiser, exposer. On peut alors dire que la collection désigne l'action de rassembler des objets de manière intentionnelle. Une fois intégrés à un ensemble, les objets ne sont plus perçus seuls mais prennent sens à travers leurs relations.

8. *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, édition 2024.

9. Krzysztof Pomian (1934), philosophe et historien franco-polonais.

10. Krzysztof Pomian, « Collection : une typologie historique », *Romantisme. La collection*, vol.31, 2001, p.10.

11. Ibid, p.10

12. Jean Baudrillard (1929-2007), sociologue, philosophe et théoricien de la culture français, connu pour ses analyses de la société de consommation, des médias et des concepts de simulation et d'hyperréalité, notamment dans *La Société de consommation* (1970) et *Simulacres et Simulation* (1981).

13. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

14. Ibid, p.122

15. Ibid, p.123

1.2 L'histoire de la collection

L'histoire de la collection permet d'observer l'évolution du rapport entre l'homme et les objets, ainsi que la manière dont ils sont choisis, conservés et valorisés. À travers le temps, les formes de collection se transforment en fonction des contextes culturels, des croyances, des techniques disponibles et des modes de transmission du savoir. L'objectif de cette approche historique n'est pas de dresser une liste exhaustive de toutes les formes de collection possibles, mais plutôt d'identifier les processus communs qui les composent.

Cela implique de fixer des limites géographiques et temporelles claires. Il est donc préférable que ces limites appartiennent à une même tradition, construit par un héritage commun (langue, valeurs morales, comportements, notions de qualité et de valeur, et surtout la place accordée aux objets). Cette étude se concentre donc sur la tradition européenne.

La Préhistoire: les premiers signes de collection

Bien avant l'apparition du terme « collection », les sociétés préhistoriques témoignent déjà d'un lien particulier avec certains objets, préservés pour des raisons qui dépassent leur fonction pratique. Les explorations réalisées par André Leroi-Gourhan¹⁶, au sein de la grotte du renne à Arcy-sur-Cure, ont révélé des regroupements d'éléments comme des pyrites de fer, des coquillages ou encore des fossiles. Ces objets, parfois importés de loin, reflètent des choix sélectifs et un engagement symbolique qui va au-delà de la simple fabrication d'outils. Le fait de mettre à part certains objets singuliers revient à définir la notion d'objet « exceptionnel ». Ces action d'extraction et de regroupement témoignent des premiers signes de collections.



Fig. Image générée par l'auteur (2025),
Gemini, Google,
[Image générée par intelligence artificielle]



16. André Leroi-Gourhan (1911-1986), préhistorien, ethnologue et anthropologue français, spécialiste des techniques et de l'art pariétal paléolithique.

Fig p.21: Auteur inconnu, (1961), André Leroi-Gourhan sur le chantier de la Grotte du renne.
[Photographie].

La Renaissance, la naissance des cabinets de curiosités

Dès la Renaissance, la pratique de la collection évolue avec l'apparition des cabinets de curiosités, appelés *Wunderkammern* (littéralement : « chambre des merveilles »), un terme d'origine germanique. Ces espaces naissent au sein des milieux princiers, savants et marchands, notamment en Italie, en Allemagne et aux Pays-Bas. Les historiens les décrivent comme des collections encyclopédiques où les catégories ne sont pas encore clairement définies. On y rassemble des échantillons naturels, des antiquités, des objets exotiques, des instruments scientifiques, des œuvres d'art, des prouesses techniques, ainsi que des pièces rares ou insolites.



Fig: Francken. F II. (1636), *Kunst- und Raritätenkammer*, (traduction: Cabinet d'art et de curiosités),
[Huile sur panneau de bois].

Ces cabinets jouent un rôle à la fois cognitif, esthétique et politique.

D'un point de vue cognitif, ils cherchent à explorer la variété de la création, qu'elle soit naturelle ou artificielle, dans un espace limité. Le cabinet de curiosités fonctionne comme un microcosme, un espace où l'on peut créer des rapprochements inattendus et organiser des séries en se basant sur le matériau, la forme ou l'origine.

D'un point de vue esthétique, l'habillage dense des murs, des étagères et parfois même du plafond, comme on le voit dans des gravures célèbres, telles que celle du *studiolo*¹⁷ de Ferrante Imperato¹⁸ à Naples, crée un sentiment d'émerveillement et d'étrangeté.

D'un point de vue politique, le fait de réunir des objets rares, lointains, coûteux ou techniquement avancés témoigne du pouvoir, de l'influence et de l'étendue du réseau du collectionneur.

Dans ces cabinets, la collection repose sur l'équilibre entre diversité et cohérence. Les objets proviennent de domaines très différents, mais leur mise en relation fait apparaître une vision cohérente du monde, où la nature, l'art, la science et l'exotisme interagissent. Ce modèle servira ensuite de fondement à la création des musées d'histoire naturelle et de certains musées d'art, qui en reprendront les principes tout en les organisant selon des cadres disciplinaires plus stricts.

17. Petit cabinet de méditation et de travail, dans l'Italie de la Renaissance.
Larousse, « *studiolo* », *Dictionnaire de la langue française*, en ligne (consulté en 2025).

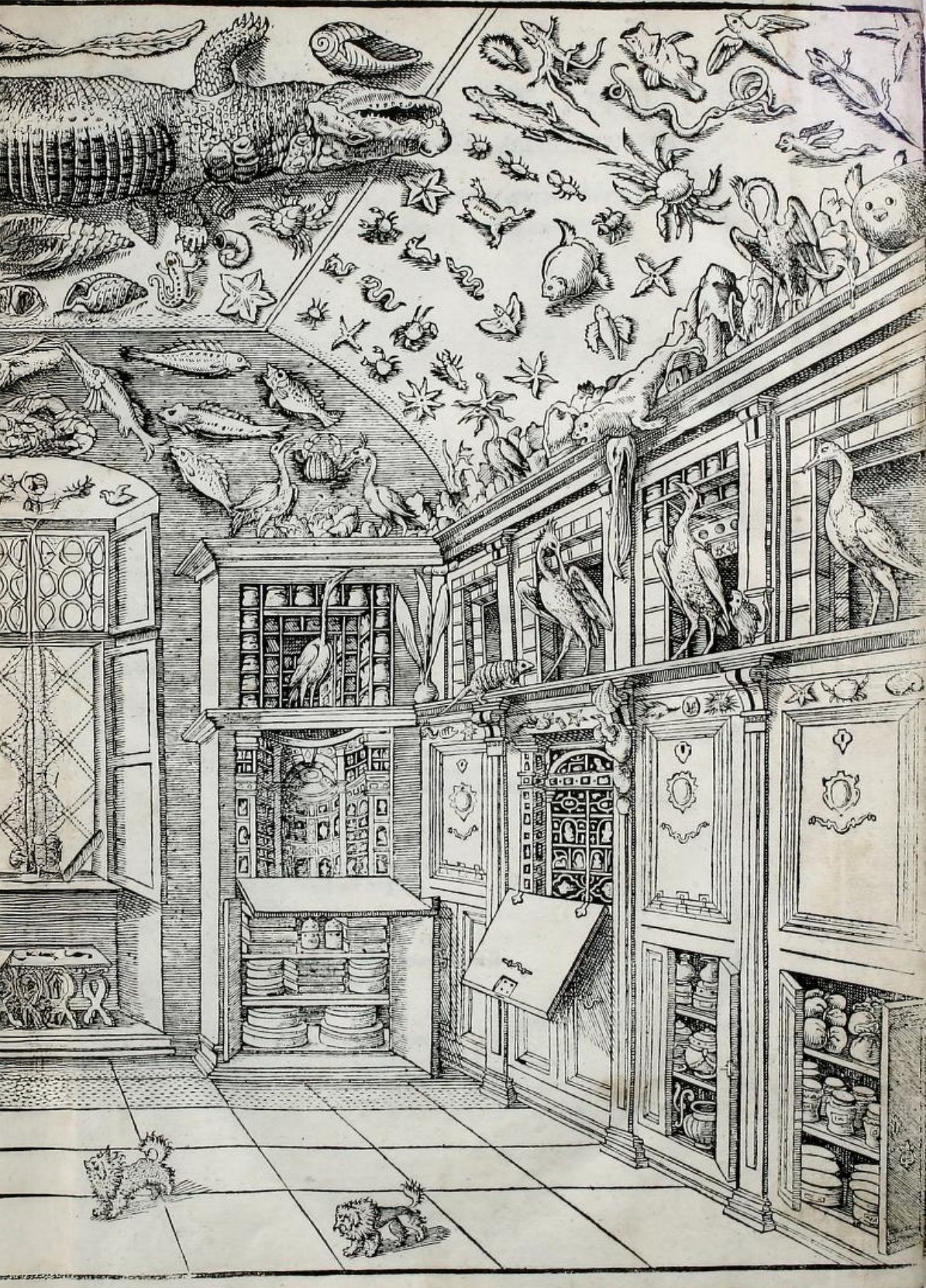
18. Ferrante Imperato (1525-1615), apothicaire, naturaliste et collectionneur italien, connu pour sa gravure *Cabinet of Curiosities* (1599).

Fig p.24-25: Imperato F. (1599), *Cabinet of Curiosities*, [Gravure].



Fig: Remps D. (1690), *Le Cabinet de curiosités*, [Huile sur toile].





XVIII^e - XIX^e siècle: les collections institutionnelles

Entre la fin du XVIII^e et le XIX^e siècle, l'apparition du musée public moderne marque un tournant dans l'histoire de la collection. Des ensembles autrefois réservés à l'aristocratie, à la royauté ou au clergé sont alors convertis en institutions nationales et ouverts à un public beaucoup plus large. Par exemple, le Louvre¹⁹ a été inauguré comme musée principal des arts de la République à partir des collections royales, tandis que le British Museum²⁰ s'est formé à partir de la collection privée d'Hans Sloane²¹.

Dans ces institutions, la collection s'organise autour de trois axes. Le premier est éducatif ; les objets et les œuvres sont disposés selon un ordre chronologique, par école artistique ou scientifique, par style, par région géographique, ou selon les techniques de fabrication. Cette organisation a pour but de raconter une histoire de l'art, des sciences ou de l'évolution des civilisations. Le deuxième est scénographique ; l'architecture, la disposition des salles, la densité d'accrochage et le parcours imposent des rythmes de vision et de comparaison possible. Le troisième est national ou patrimonial ; la collection se transforme en un vecteur de mémoire collective, symbole de la nation ou de la civilisation.

Dans les musées, la notion de série joue un rôle central. Voir plusieurs œuvres d'un même artiste, d'une même période ou appartenant au même courant culturel côte à côte change la manière dont chaque pièce est perçue. La valeur d'un objet ne dépend plus seulement de sa rareté ou de son esthétique, mais aussi de sa capacité à s'intégrer dans une narration organisée.

Ainsi, la collection se traduit dans la façon dont les objets sont contextualisés. Chacun devient un symbole, représentatif d'une époque, d'un style ou d'un phénomène, au sein d'un cadre qui leur donne sens.

XIX^e - XX^e siècle: la démocratisation de la collection

Du XIX^e au XX^e siècle, l'industrialisation et l'émergence de la culture populaire accélèrent le développement du geste de collection en dehors des cercles d'élite, tels que les princes, les savants et les riches marchands. Elle devient une pratique populaire et accessible. Cette démocratisation transforme la nature même du geste de collectionner ; on passe d'une démarche principalement qualitative à une logique plus quantitative, tout en conservant l'attention portée à la recherche de l'objet précieux et rare. L'industrie joue un rôle central dans cette évolution en produisant des objets en série spécialement conçus pour être collectionnés. Dans ce contexte, la collection est étroitement associée à la série et à la complétude. Chaque élément unique (qu'il s'agisse d'un timbre, d'une carte ou d'une figurine) doit sa valeur principalement à son rôle dans un ensemble à compléter. La recherche d'objets « rares » ou « manquants » influence le temps (recherches, échanges, visites de brocantes, foires et conventions) et l'espace (boîtes, classeurs, vitrines, étagères). Les pratiques de collection se transforment également en activités sociales où les passionnés se regroupent dans des clubs, des associations et, plus récemment, sur des forums et plateformes numériques. La collection devient ainsi un moyen de construction identitaire et de reconnaissance au sein d'une communauté.

19. Le musée du Louvre, (1793), est un musée national situé à Paris, en France, installé dans l'ancien palais royal du Louvre. Il abrite de vastes collections d'œuvres d'art et d'objets historiques, allant de l'Antiquité à l'époque moderne. Il est aujourd'hui l'un des plus grands et des plus visités musées au monde.

20. Le British Museum, (1753), est un musée national situé à Bloomsbury, à Londres (Angleterre). Ouvert au public en 1759, il conserve d'importantes collections consacrées à l'histoire et aux cultures du monde.

21. Hans Sloane (1660–1753), médecin, naturaliste et collectionneur britannique. À sa mort, sa collection privée servit de fondement au British Museum lorsqu'elle fut acquise par l'État en 1753.

XXI^e siècle: les collections dématérialisées

Le XXI^e siècle marque un tournant dans l'histoire de la collection grâce à l'apparition des technologies numériques et la dématérialisation progressive des contenus. Ces innovations transforment la nature des objets collectés ainsi que le geste même de collectionner.

Les individus accumulent désormais des playlists musicales, des bibliothèques d'images, des archives en ligne, des *skins*²² dans les jeux vidéo, ou encore des modèles 3D. Ces objets virtuels existent à travers l'identité de leur possesseur. Par exemple, dans certains jeux vidéo comme CSGO (*Counter-Strike: Global Offensive*)²³ on retrouve d'importantes collections de *skins*, devenues un véritable marché numérique. Dans ce jeu, les joueurs collectionnent principalement des skins d'armes, mais aussi des couteaux, gants, autocollants et autres objets virtuels.

Ces collections révèlent une logique de distinction esthétique et sociale, où l'objet numérique devient directement une extension de soi-même dans un espace virtuel. C'est également le cas pour les photographies sur notre téléphone ou les contenus graphiques que l'on trouve sur Instagram ou Pinterest et que l'on archive. Cette activité peut être considérée comme une collection dématérialisée, accessible en permanence et configurable à l'infini.

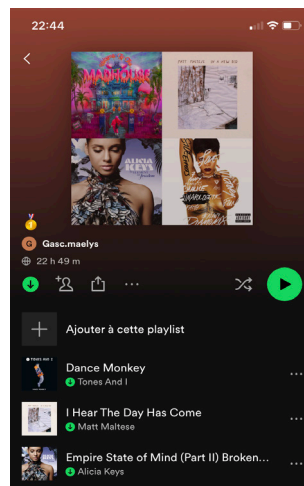
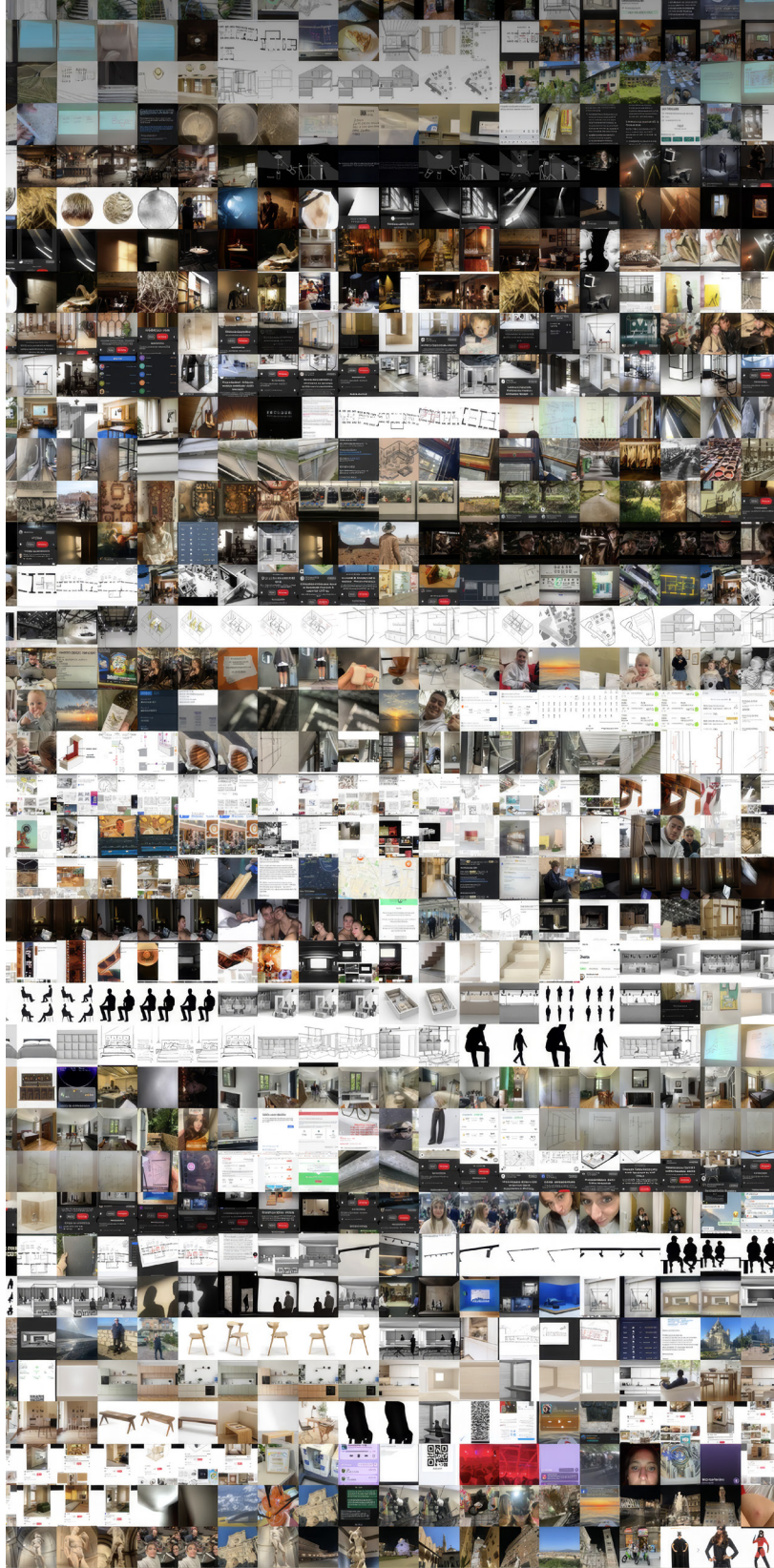


Figure 1



Figure 2



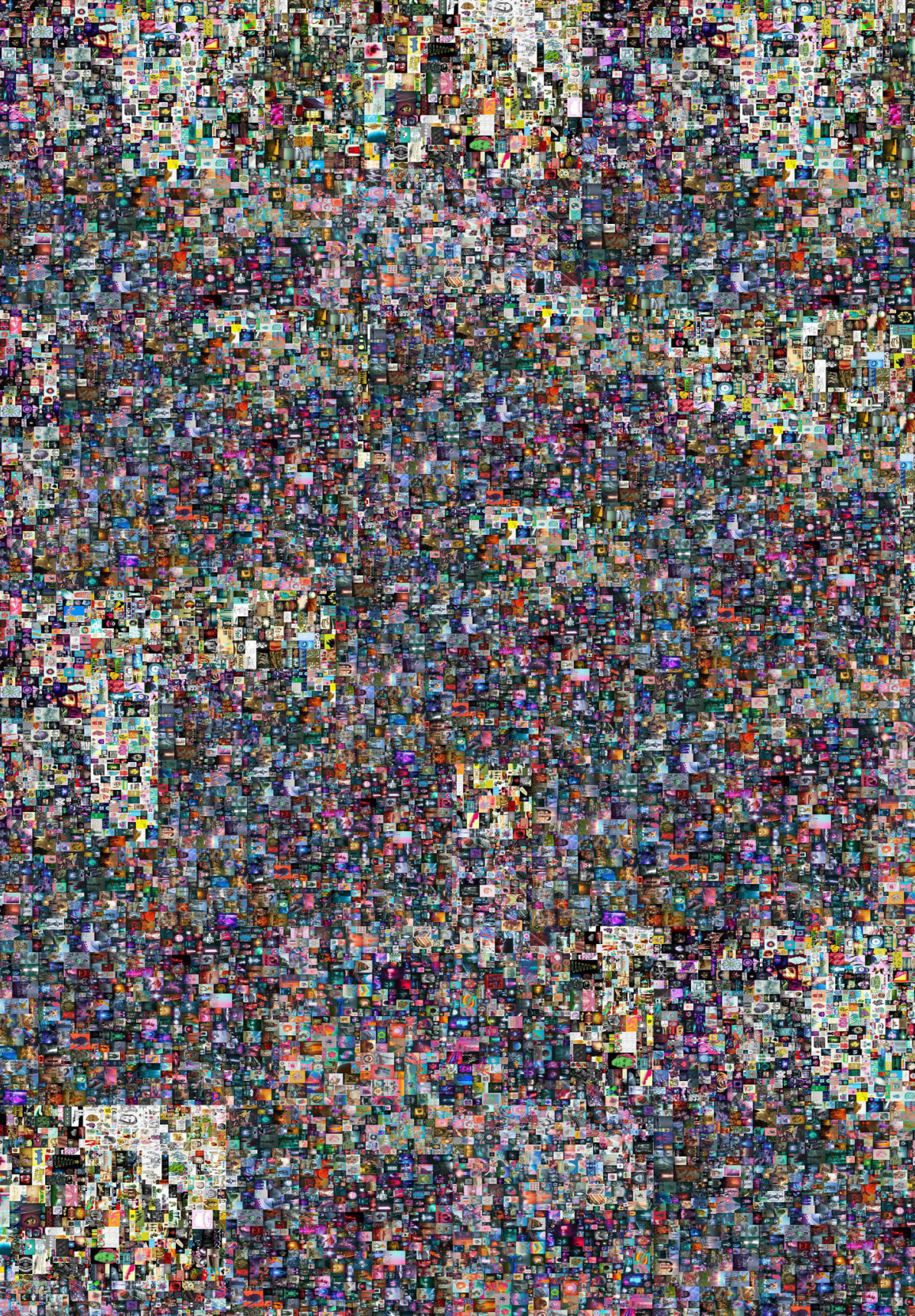
22. *Skin* traduction française : peau. Un *skin* dans un jeu vidéo est un objet virtuel qui modifie l'apparence d'un personnage, d'une arme ou d'un objet.

23. Counter-Strike: Global Offensive. Jeu de tir multijoueur centré sur l'affrontement stratégique entre deux équipes.

Fig 1: Gasc M. (2025), playlist Spotify, [Capture d'écran].

Fig 2: Gasc M. (2025), archive Pinterest, [Capture d'écran].

Fig p. 29: Gasc M. (2025), galerie photo, [Capture d'écran].





Les NFT, (*Non-Fungible Tokens*), sont apparus au début des années 2020 et permettent aux collections entièrement dématérialisées d'acquérir une valeur sur le marché. Ils sont représentés sous forme de jetons numériques enregistrés sur une *blockchain*²⁴, un registre qui garantit à la fois l'authenticité et la propriété d'un fichier immatériel. Grâce à ce système, les créations numériques, qu'il s'agisse d'images, de vidéos, d'objets virtuels ou de modèles 3D, obtiennent une valeur à la fois symbolique et commerciale. Des artistes comme Beeple, avec son œuvre « *Everydays: The First 5000 Days* »²⁵, vendue à plusieurs dizaines de millions de dollars, montrent comment l'objet numérique peut devenir un produit de valeur sur le marché mondial.

La numérisation des collections publiques et privées d'aujourd'hui nous amène à nous interroger sur la manière dont les objets sont conservés, étudiés et diffusés. Des plateformes numériques telles que le Vitra Design Museum Digital Collection, Google Arts & Culture²⁶ ou encore des archives universitaires permettent d'accéder directement à des œuvres, prototypes ou documents que seuls les spécialistes pouvaient consulter autrefois. Cette accessibilité transforme profondément le rapport à l'objet. Bien que l'objet physique subsiste, son « jumeau » numérique circule librement, offrant une expérience de consultation rapide et démocratisée. La photographie, le modèle 3D ou la visite virtuelle créent ainsi de nouvelles modalités de rencontre avec l'objet patrimonial.

24. Base de données libre d'accès dans laquelle sont stockées chronologiquement, sous forme de blocs non modifiables liés les uns aux autres, les transactions successives effectuées entre ses utilisateurs depuis sa création. Larousse, « *blockchain* », *Dictionnaire de la langue française*, en ligne (consulté en 2025).

25. « *Everydays: The First 5000 Days* » (2001), œuvre numérique de l'artiste Beeple, de son vrai nom Mike Winkelmann (1981). Elle rassemble 5 000 images produites quotidiennement entre 2007 et 2021 et a été vendue sous forme de NFT lors d'une vente aux enchères chez Christie's en mars 2021

26. Vitra Design Museum Digital Collection, Google Arts & Culture sont des plateformes numériques, développées par le Vitra Design Museum et Google, offrant un accès en ligne à des collections de design, d'œuvres d'art et de contenus patrimoniaux à l'échelle internationale. Consultées en 2025.

Fig p.30: Beeple, (2001), « *Everydays: The First 5000 Days* », [œuvre numérique].

Tout au long de ce parcours, se dessine l'histoire de la collection. Cette chronologie permet d'analyser quelques gestes constants : sélectionner, organiser, exposer.

Dans la perspective de cette recherche, cette étude sur l'histoire n'a pas vocation à être exhaustive, mais à montrer que la collection traverse la tradition européenne depuis les premières pratiques préhistoriques jusqu'aux environnements numériques contemporains. C'est à partir de certains concepts historiques que pourront être analysés, dans la suite de ce travail, les usages de la collection comme outil de création.

Chapitre II.

Attribuer de la valeur aux objets

Comment une chose acquiert-elle de la valeur, au point d'être considérée comme objet de collection ? Dans cette partie, nous verrons que la valeur d'un objet n'est jamais intrinsèque ; elle est attribuée à travers individuellement et collectivement. Comment le sujet sélectionne-t-il ? Quels critères guident ces choix ? Comment les mécanismes sociaux, culturels et historiques transforment-ils une valeur personnelle en reconnaissance collective ?

Afin de répondre à ces interrogations, nous commencerons par distinguer la « chose » de l'« objet ». Nous analyserons ensuite les trois formes de sélections individuelles à l'origine de cette valorisation. Dans un troisième temps, nous verrons comment l'attribution de valeur collective se construit à travers les différentes phases culturelles que l'objet traverse au cours de son existence. Cette réflexion se conclura par une étude de cas consacrée au célèbre Teddy Bear, permettant de mettre en relation ces deux niveaux d'attributions de valeur et de représenter le passage de l'objet intime au symbole collectif.

2.1

Comment un objet acquiert-il de la valeur ?

Pour comprendre ce processus de valorisation, il est nécessaire de distinguer deux notions, souvent confondues dans le langage courant, la « chose » et l'« objet ». Cette distinction théorique naît de la pensée de Freud²⁷, avant d'être approfondie par les travaux de Jacques Lacan²⁸.

La « chose » est définie avant tout par son existence fonctionnelle : un verre pour boire, une chaise pour s'asseoir, un outil pour travailler. Les « choses » sont omniprésentes dans notre vie quotidienne, essentielles à notre confort et notre survie. Tant que l'objet est utilisé pour sa fonction initiale, il demeure « chose ».

À l'inverse, l'« objet » se détache de son usage pour devenir signifiant, investi d'une dimension subjective. Un « objet » reflète les goûts, les émotions, les valeurs et l'identité de celui qui le possède. Son importance n'est plus dans ce qu'il « permet de faire » mais dans ce qu'il représente.

Jean Baudrillard l'exprime ainsi :

« À la limite, l'objet strictement pratique prend un statut social : c'est la machine. À l'inverse, l'objet pur, dénué de fonction, ou abstrait de son usage, prend un statut strictement subjectif : il devient objet de collection. Il cesse d'être tapis, table, boussole ou bibelot pour devenir "objet". »²⁹.

Ainsi, la sélection constitue l'acte fondateur d'une collection, la première étape d'un processus dans lequel l'usage s'efface, la subjectivité s'affirme et la valeur se construit. Cette transformation s'effectue à travers l'intervention du sujet, son regard, et la nouvelle valeur qu'il confère à l'objet.

27. Sigmund Freud (1856-1939), neurologue autrichien, fondateur de la psychanalyse, discipline explorant l'inconscient et les mécanismes psychiques humains.

28. Jacques Lacan (1901-1981), psychiatre et psychanalyste français, connu pour avoir renouvelé la psychanalyse freudienne en introduisant des concepts linguistiques et structurels dans l'étude de l'inconscient.

29. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 121.



Sélection esthétique et identitaire

Dans une époque où il existe des milliers d'objets et où la production industrielle a multiplié les équivalents fonctionnels, une question se pose. Pourquoi choisit-on cet objet plutôt qu'un autre ?

Le premier critère de sélection d'un objet repose souvent sur son caractère esthétique. Certaines caractéristiques comme la symétrie, les courbes ou la cohérence globale, influencent les décisions de sélection, même lorsque ses performances fonctionnelles restent identiques à celles d'un modèle plus ordinaire.

Par exemple, le presse-agrume *Juicy Salif*³⁰ de Philippe Starck³¹ est souvent cité comme un objet dont la valeur ne repose pas sur son usage mais seulement sur son esthétique. Sa forme élancée, presque insectoïde, le rapproche d'une sculpture plutôt que d'un ustensile de cuisine. Starck, lui-même, a expliqué que cet objet était conçu pour provoquer l'émerveillement plutôt que pour presser des citrons de façon optimale. Le fait que *Juicy Salif* soit entré dans les collections de plusieurs musées de design et d'art contemporain confirme que le critère esthétique, plus que fonctionnel, devient déterminant dans la sélection et l'attribution de valeur.

Ce choix esthétique est également un choix identitaire. Russell Belk³² l'explique dans son ouvrage « Possessions and the Extended Self », lorsqu'il dit : « *Nous considérons nos possessions comme des parties de nous-mêmes* »³³ [traduction de l'auteur].

Dans cette perspective, choisir un objet ce n'est pas simplement préférer une forme à une autre, c'est également affirmer une appartenance culturelle, un style de vie, une histoire. Autrement dit, choisir c'est s'exprimer.

Ainsi, le premier niveau d'attribution de valeur individuelle repose sur ce double critère : esthétique et identitaire. La collection devient alors un véritable autoportrait, composée d'objets soigneusement choisis qui révèlent la personnalité de celui ou celle qui les assemble.

30. *Juicy Salif* (1990) est un presse-agrumes conçu par Philippe Starck et édité par la maison italienne Alessi.

31. Philippe Starck (1949), designer français connu pour ses créations dans les domaines du design industriel, du mobilier et de l'architecture d'intérieur.

32. Russell W. Belk (1945), chercheur américain en marketing et psychologie de la consommation.

33. Russell W. Belk, « Possessions and the Extended Self », Londres, Routledge, 2018 (édition originale 1988), p.139.

Fig p.38: Starck P. (1990), Presse agrumes *Juicy Salif*, Alessi, [Photographie].



SHIJI SIHHAT YUR

മലയാളം ഭാഷയിൽ

Nitrogen No. 170

三四

will

ulphur

ты об

S

Yoda Torid

12/72

תלכי חזרה

201

Kieren

Me

4899

[illegible]

ОДЪ УДОБЪ

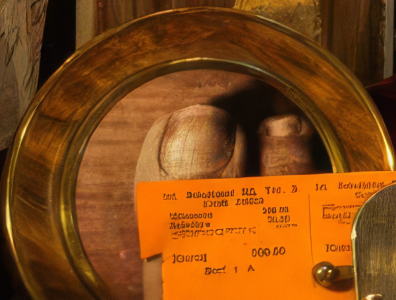
19 027700

Is A Great

1871



From May



Sélection affective et mémorielle

L'aspect affectif peut également être un critère de sélection. Il est possible de ressentir une connexion avec certains objets car nous les associons à une partie de notre histoire. Il peut s'agir d'une image encadrée, d'un bijou hérité ou encore d'un jouet d'enfance retrouvé. Ces objets ne sont pas toujours « beaux », ni particulièrement rares, mais constituent des repères entre le passé et le présent.

Orhan Pamuk³⁴ a exploré cette dimension dans *The Museum of Innocence*³⁵, à la fois roman et projet muséal. Dans son récit, le sujet accumule des objets lui faisant penser à la femme qu'il aime. Ces objets pouvaient être des mégots de cigarette, des verres ou des petites choses sans grande valeur marchande. Dans ce cas, la sélection des objets était portée sur les souvenirs que ces derniers provoquaient chez le sujet. Pamuk formule sa pensée ainsi :

« La force des choses réside dans les souvenirs qu'elles accumulent en leur sein, et aussi dans les vicissitudes³⁶ de notre imagination et de notre mémoire, cela ne fait aucun doute. »³⁷ [traduction de l'auteur].

Cette logique mémorielle se retrouve dans les collections dites « intimes », comme par exemple des albums photos, des carnets ou des archives domestiques. Chaque objet sélectionné représente un choix qui le sépare de ce qui est condamné à être jeté, perdu ou oublié. Dans ces collections, la valeur de l'objet se situe dans sa capacité à évoquer un souvenir ou susciter une émotion.

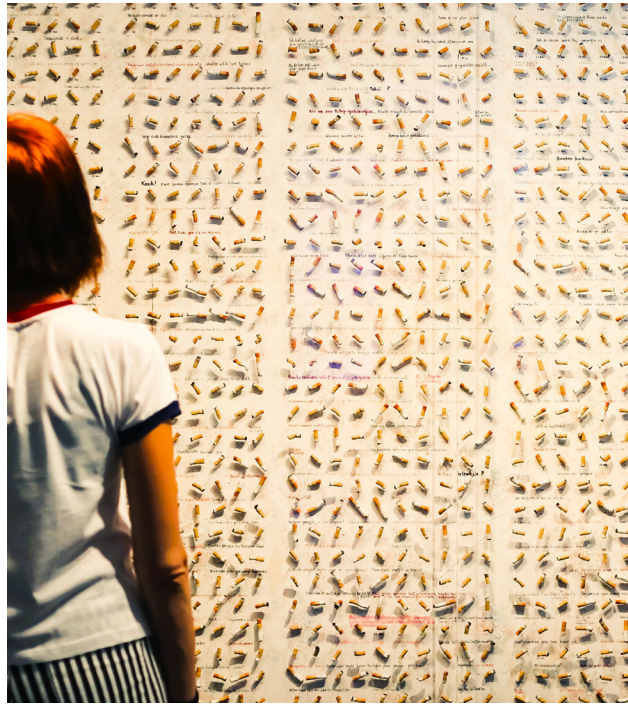


Fig: Pamuk O. (2012), *Cigarette Wall*,
The Museum of Innocence,
[Photographie].

34. Orhan Pamuk
(1952), écrivain turc,
il a remporté le Prix
Nobel de Littérature
en 2006 grâce à son
ouvrage *The Museum of
Innocence* (2009).

35. The Museum of
Innocence (Masumiyet
Müzesi) est un musée
situé à Istanbul, créé
par l'écrivain turc
Orhan Pamuk et
inauguré en 2012. Il
est conçu comme le
prolongement matériel
de son roman *The
Museum of Innocence*
(2009) et présente des
objets du quotidien liés
à l'histoire fictive des
personnages.

36. Vicissitude:
Succession
d'événements bons
ou mauvais, et, en
particulier, ensemble
des événements
malheureux qui
affectent l'existence
humaine.
Larousse,
« vicissitude »,
*Dictionnaire de la langue
française*, en ligne
(consulté en 2025).

37. Orhan Pamuk, *The
Museum of Innocence*,
Londres, Faber and
Faber, 2009, p.524

Fig p.40, 43: Pamuk
O. (2012), vue d'une
exposition, The
Museum of Innocence,
[Photographie].



Sélection sérielle

Enfin, un troisième type de sélection apparaît lorsque celle-ci s'effectue au sein d'une collection déjà formée. On parle alors de sélection sérielle. Dans ce cas, le choix ne porte plus sur un objet qui « plaît » ou qui « touche », mais sur celui qui viendra compléter un ensemble existant. Ce n'est plus le sujet qui choisit, mais la collection elle-même qui impose ses règles, ses manques et ses besoins.

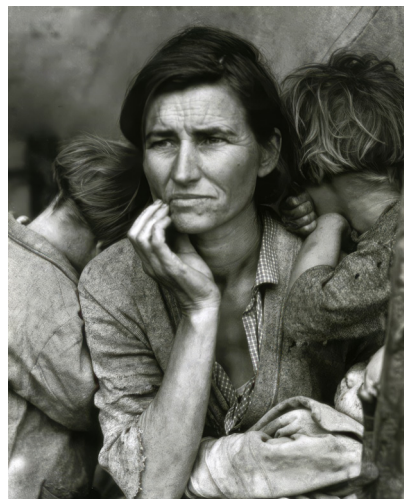
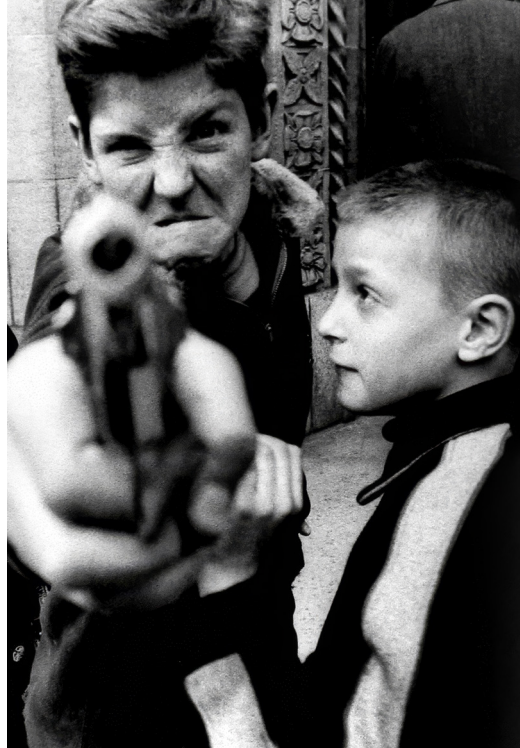
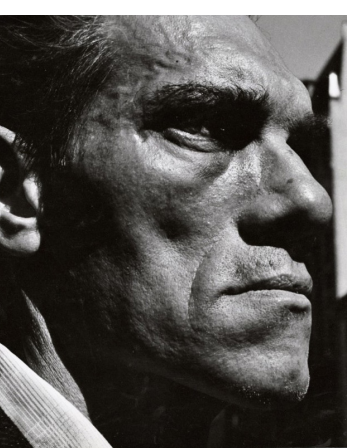
Cette situation est typique des collections de séries comme les timbres, les cartes, les pièces ou encore les figurines. Dans ce type de collection, la valeur ne tient plus seulement à ses qualités propres, mais à la place précise qu'il occupe dans l'ensemble. Par exemple, un timbre ordinaire peut acquérir de la valeur s'il contribue à compléter une collection, tandis qu'une pièce considérée comme « redondante » sera perçue comme moins intéressante. Jean Baudrillard exprime cela lorsqu'il dit :

« 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. Seule une organisation d'objets renvoyant les uns aux autres constitue chaque objet en une abstraction suffisante pour qu'il puisse être sélectionné par le sujet dans cette passion possessive. Cette organisation, c'est la collection. »³⁸.

Ainsi, on peut retenir que le processus de sélection suit un développement évolutif. Au départ, le choix est entièrement subjectif, reflétant les goûts, l'identité et les affects du collectionneur. À mesure que les objets s'accumulent ; la collection prend forme et acquiert sa propre logique. Cette organisation influence les décisions futures afin de renforcer la cohérence d'ensemble. C'est dans cet équilibre entre subjectivité et logique sérielle que les objets ordinaires acquièrent une nouvelle valeur symbolique et deviennent « objets de collection ».

38. Jean Baudrillard,
Le Système des objets,
Paris, Gallimard, 1968,
p.122

Après avoir montré que le processus de sélection attribue de la valeur à un objet, nous analyserons comment, une fois intégré à une collection, ce dernier acquiert une nouvelle valeur, celle de l'ensemble.





La collection porteuse de sens: l'exemple d'Howard Greenberg

Howard Greenberg³⁹, créateur de la Howard Greenberg Gallery⁴⁰ à New York, est considéré comme l'une des figures majeures de la scène photographique new-yorkaise. Constituée sur plus de 30 ans, la collection rassemblait des photographies modernes et documentaires, reconnues pour la qualité de leur tirage. On trouve parmi eux des modernistes de l'école tchèque (Jaromír Funke et František Drtikol)⁴¹, des photographes de la Farm Security Administration⁴² (Dorothea Lange et Walker Evans)⁴³, des humanistes (Lewis Hine)⁴⁴, sans oublier d'importantes figures américaines du XX^e siècle (William Klein)⁴⁵. La collection construit un parcours qui connecte diverses traditions (européenne et américaine, expérimentale et documentaire), tout en offrant une narration résumée de la photographie de son époque.

Chaque photo est sélectionnée parmi une multitude d'options possibles, puis identifiée comme digne d'être intégrée à la collection. Ce processus est résumé par Greenberg lorsqu'il dit : « Le bon tirage de la bonne image au bon moment »⁴⁶. Le « *bon tirage* » implique des critères matériels tels que la qualité du tirage et l'état, si c'est un tirage d'époque. La « *bonne image* » fait référence à sa position au sein de l'œuvre d'un photographe ou au sein d'une époque. Le « *bon moment* » situe l'objet dans un contexte spécifique de création ou de marché. Ces choix successifs attribuent à l'image une nouvelle valeur.

Cette valeur est par la suite accentuée par l'organisation des images les unes avec les autres. Howard Greenberg constitue sa collection autour de deux intentions. La première est avant-gardiste et moderniste (expérimentation de la lumière, composition audacieuse, recherche esthétique).

La deuxième est une photographie comme témoignage social de la Grande Dépression⁴⁷, de la vie aux États-Unis ou encore sur les combats des droits civiques. Cette double intention indique qu'il ne rassemble pas des images qui lui « plaisent » mais choisit celles qui s'intégreront dans l'intention globale de sa collection, à la fois esthétiquement intéressante et porteuse d'engagement.

Une partie a ensuite été acquise par le Museum of Fine Arts⁴⁸ de Boston. Cette longue période, l'accent mis sur les ensembles cohérents et la transmission partielle à une institution montrent le comportement d'un collectionneur qui constitue un ensemble, le stabilise, puis l'intègre dans l'histoire de l'art.

Ainsi, à travers ses sélections successives, sa façon de classer les œuvres, d'accorder la priorité à certains mouvements et d'en omettre d'autres, Howard Greenberg constitue une collection qui reflète sa personnalité. Dans ce cas, la valeur ne réside pas uniquement dans les œuvres sélectionnées individuellement, mais dans le geste qui les organise ensemble.

39. Howard Greenberg (1948), galeriste et collectionneur américain.
40. Howard Greenberg Gallery (1981), galerie d'art spécialisée dans la photographie moderne et contemporaine, à New York. Elle a été l'une des premières à exposer régulièrement la photojournalisme et la photographie de rue comme formes artistiques reconnues.
41. Jaromír Funke (1896-1945) et František Drtikol (1883-1961) photographes tchèques majeurs de l'avant-garde.
42. La Farm Security Administration (FSA) était une agence américaine du New Deal (1937-1945) qui soutenait les agriculteurs pauvres et documentait la vie rurale à travers un important programme photographique.
43. Dorothea Lange (1895-1965) et Walker Evans (1903-1975), photographes américains travaillant avec la FSA.
44. Lewis Hine (1874-1940), photographe américain connu pour ses photographies sociales, notamment sur le travail des enfants et les conditions de vie des ouvriers au début du XX^e siècle.
45. William Klein (1928–2022), photographe et cinéaste américain, reconnu pour son approche radicale et anticonformiste de la photographie de rue, notamment à travers son ouvrage *Life is Good & Good for You in New York* (1956)
46. Fondation Henri Cartier-Bresson, *Howard Greenberg, COLLECTION*, catalogue de l'exposition, textes de Sam Stourdzé et Agnès Sire, Paris, 2012
47. La Grande Dépression (1929-1939) désigne la crise économique mondiale, marquée par un effondrement financier, un chômage massif et une forte pauvreté.
48. Le Museum of Fine Arts de Boston (1870) est l'un des plus grands musées d'art des États-Unis, conservant des collections allant de l'Antiquité jusqu'à l'art contemporain.

Figures p. 46:

Natali E. (1960), *New York Subway*, Howard Greenberg Gallery, [Photographie].

Klein W. (1954), *Gun 1*, Howard Greenberg Gallery, [Photographie].

Levinstein L. (1959), *Cinquième Avenue*, Howard Greenberg Gallery, [Photographie].

Heath D. (1958), *Washington Square*, Howard Greenberg Gallery,

Lange D. (1936), *Migrant Mother*, Howard Greenberg Gallery, [Photographie].

Cartier-Bresson H. (1933), *Madrid, Espagne*, Howard Greenberg Gallery, [Photographie].

Figures p.51:

Orkin R. (1951), *Jeune femme américaine en Italie*, Howard Greenberg Gallery, [Photographie].

Meatyard R. E. (1965), *sans titre*, Howard Greenberg Gallery, [Photographie].

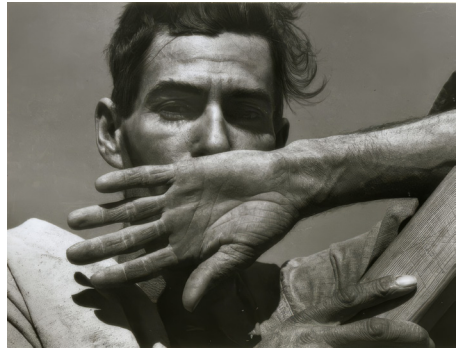
Klein W. (1990), *Le club Allegro Fortissimo au hammam de Paris*, Howard Greenberg Gallery, [Photographie].

Lange D. (1940), *Cueilleur de coton saisonnier*, Howard Greenberg Gallery, [Photographie].

Gedney W. (1966), *San Francisco, 1966*, Howard Greenberg Gallery, [Photographie].

Klein W. (1958), *Smoke + Veil (Vogue)*, Howard Greenberg Gallery, [Photographie].

Klein W. (1960), *Men + Mina + Simone, Piazza di Spagna, Rome, 1960*, Howard Greenberg Gallery, [Photographie].



2.2

Attribution d'une valeur collective

Jusqu'à présent, nous avons montré comment la sélection attribue de la valeur aux objets et comment leur intégration dans une collection leur attribue une nouvelle signification. Cette analyse portait sur des collections personnelles, fondées sur l'intention d'un individu. Nous nous intéresserons désormais à l'attribution de valeur à l'échelle collective, à travers l'histoire et la culture. Il s'agira de comprendre comment les mécanismes sociaux, culturels et institutionnels donnent à certains objets une nouvelle valeur et permettent leur intégration dans une collection muséale.

La « biographie culturelle » des objets

La notion de « biographie culturelle » des objets trouve son origine dans les travaux d'Igor Kopytoff en 1986⁴⁹. Souvent utilisée en anthropologie, sociologie, histoire ou muséologie, cette approche consiste à suivre le parcours des objets afin de comprendre comment leur statut social et leur valeur se transforment au fil du temps.

Cette approche invite à considérer l'objet non plus comme un élément fixe, mais comme un acteur capable d'évoluer d'un registre fonctionnel à un registre symbolique, d'un usage quotidien à une reconnaissance patrimoniale.

Pour illustrer cette idée, nous allons analyser la « biographie culturelle » d'un objet, autrefois utilisé uniquement pour son caractère fonctionnel, devenu aujourd'hui une pièce emblématique : la machine à écrire.

Si nous prenons une machine à écrire mécanique, par exemple un modèle Remington Standard⁵⁰ fabriqué au cours des années 1873, nous pouvons retracer la diversité des statuts qu'elle a occupés au cours de son existence matérielle.



Fig: Auteur inconnu, (s. d.), machine à écrire
Remington Standart,
[Photographie].

À l'origine, la machine à écrire appartenait au matériel de bureau. Elle représentait un gain de temps et de productivité. Sa valeur était alors essentiellement utilitaire, dénuée de toute signification symbolique.

À partir des années 1950, avec l'apparition progressive des machines à écrire électriques comme l'Electromatic ou l'IBM Model 01⁵¹, puis, plus tard, des ordinateurs numériques, la machine à écrire mécanique entra dans une première crise. Elle devint progressivement encombrante et moins efficace que les nouvelles technologies. Beaucoup furent jetées mais certaines furent conservées pour des raisons mêlant attachement personnel, prudence économique et cet instinct de conservation qui rend difficile l'élimination complète d'un objet autrefois central et indispensable. Elle entra alors dans une phase de collection « passive », dépourvue de reconnaissance sociale et institutionnelle.

À partir des années 1980 et 1990, la machine à écrire acquit une nouvelle visibilité. Elle commença à susciter l'intérêt de collectionneurs et d'historiens de la culture matérielle. Cette nouvelle popularité s'explique par un intérêt porté aux techniques pré-numériques. Elle gagna alors une valeur symbolique et devint un élément de collection valorisé.



Fig: Auteur inconnu, Imperial War Museum (1942), *Iris Joyce, dactylographe,, avant qu'elle fasse partie de la Women's Land Army.*
[Photographie]

La dernière étape de son évolution est son entrée dans les collections muséales. À ce stade, la machine à écrire est soustraite à l'usage quotidien et inscrite dans un régime de conservation permanente où la collection elle-même lui confère une forme de reconnaissance culturelle. Elle devient un témoin matériel reconnu d'un moment précis de l'histoire des pratiques intellectuelles et professionnelles.

On constate ainsi qu'un même objet, au fil du temps, peut acquérir différentes valeurs, certaines reconnues et institutionnalisées collectivement, d'autres profondément personnelles et intimes.

Un second exemple illustre comment un objet initialement ordinaire peut devenir porteur d'une nouvelle valeur symbolique. Il s'agit de l'histoire de l'ours en peluche, en particulier du célèbre *Teddy Bear*.



Fig: Auteur inconnu (2024), Musée Louis Hémon, Exposition Péribonka, à la source des mots. *Remington Standard Typewriter N° 7* [Photographie].

49. Igor Kopytoff (1933-2015), anthropologue américain, spécialiste de l'anthropologie économique et de l'étude des objets et de leurs circulations dans les sociétés.

Auteur de « *The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process* », *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai, Cambridge University Press, 1986, 64-91.

50. La Remington Standard (1873), machine à écrire produite par la Remington Arms Company, aux États-Unis.

51. Electromatic (1930) et IBM Model 01 (1935), premières machines à écrire électriques, développées aux États-Unis, commercialisées dans les années 1950.



2.3

Teddy Bear : de l'objet intime au symbole collectif

À la fin du XIX^e siècle, en Allemagne, une couturière nommée Margarete Steiff⁵², crée des jouets en feutre en utilisant les restes de tissu de l'usine de son oncle. Ces objets, initialement des jouets fonctionnels et amusants pour enfants, appartenaient à la catégorie des choses ordinaires. En 1902, inspiré par les ours du zoo, Richard Steiff⁵³, le neveu de Margaret, dessine et fabrique le *Bear 55PB*⁵⁴, un ours en peluche avec des articulations mobiles.

52. Margarete Steiff (1847-1909), fondatrice de la société de jouets Steiff en 1880, célèbre pour ses peluches et ours en peluche.

53. Richard Steiff (1877-1939), neveu de Margarete Steiff.

54. *Bear 55PB* (ou *Bär 55 PB*) désigne le premier ours en peluche articulé conçu en 1902 par Richard Steiff pour la société Steiff. « 55 » indique sa taille en centimètres, « P » signifie *Plüsch* (peluche) et « B » *Beweglich* (articulé).

Fig p.58: Steiff R. (1902), *Bear 55PB*, [Photographie].

The Washington Post.

WASHINGTON: SUNDAY, NOVEMBER 16, 1902. —FOURTEEN PAGES.



La même année, un événement, sans lien direct avec l'usine Steiff, va pourtant jouer un rôle déterminant dans la diffusion commerciale de l'ours en peluche.

En 1902, le président américain Theodore Roosevelt⁵⁵, reconnu grand chasseur, refusa exceptionnellement de tirer sur un ours attaché lors d'une partie de chasse. Le caricaturiste Clifford K. Berryman⁵⁶ saisit cet incident et le publia dans *The Washington Post*⁵⁷, créant une image virale montrant Roosevelt avec un jeune ours. Cette caricature devint une métaphore politique humanisant le président rigide.

Aux États-Unis, Morris Michtom et sa femme Rose Michtom⁵⁸ créent un ours en peluche inspiré de cette caricature, sous le nom de « Teddy Bear » (1903), en référence au surnom du président « Teddy » Roosevelt.

La création du premier ours en peluche se joue donc entre deux créateurs apparus presque en même temps au début du XX^e siècle. D'un côté Richard Steiff, considéré comme le créateur du premier ours en peluche articulé, puis le couple Michtom qui a contribué à donner à cet objet son nom et sa reconnaissance culturelle. Le succès commercial fut phénoménal. En 1907, l'usine Steiff fabriqua près de 974 000 ours en peluche.



Fig: Neudin (agence Weltrundschau), (1934), Fabrication de peluches dans l'entreprise Steiff. Des femmes assemblent et cousent des ours en peluche à la main à l'intérieur de l'atelier de production. [Photographie documentaire].

55. Theodore Roosevelt (1858-1919), 26^e président des États-Unis (1901-1909), était un homme politique, écrivain et naturaliste américain.

56. Clifford K. Berryman (1869-1949), dessinateur de presse américain, connu pour sa caricature intitulée « *Drawing the Line in Mississippi* », (1902).

57. *The Washington Post* (1877) est un quotidien américain à Washington D.C

58. Morris Michtom (1869-1938) et sa femme Rose Michtom (1870-1950) étaient des inventeurs et entrepreneurs américains. Ils ont créé le premier « Teddy Bear » (1903) et fondé l'entreprise Ideal Novelty and Toy Company à Brooklyn (1907).

Fig p.60: Berryman C.K. (1902), « *Drawing the Line in Mississippi* », caricature dans *The Washington Post*, [Dessin à l'encre].

La sélection affective

Dans sa phase initiale, le *Teddy Bear* s'inscrit dans une logique de sélection subjective, basée sur l'affect. Contrairement aux jouets purement fonctionnels, l'ours en peluche devient rapidement un « objet transitionnel » au sens où l'entend le psychanalyste Donald Winnicott⁵⁹. « L'objet transitionnel » est un objet que l'enfant s'approprie pour assurer la transition psychique entre son monde intérieur et le monde extérieur. Il l'investit d'une charge affective et symbolique permettant de supporter l'absence et la séparation.

Un exemple particulièrement pertinent de cette sélection affective est celui du Colonel Robert Henderson⁶⁰ à qui l'on offre un ours Steiff nommé « Teddy Girl ». Henderson conserve cet ours pendant toute sa carrière dans l'armée britannique, le gardant constamment à ses côtés. Cet attachement illustre comment un objet peut être sélectionné pour sa charge émotionnelle et les liens qu'il représente.



Fig: Auteur inconnu, (s. d.), «Colonel «Bob» Henderson and Steiff Teddy Bear», [Photographie].

Le symbole collectif

La valeur du Teddy Bear connaît une évolution rapide au début du XX^e siècle. L'objet dépasse sa simple fonction de jouet pour devenir un symbole culturel, reconnu collectivement.

Après le naufrage du Titanic en 1912, la compagnie Steiff produit des ours noirs en mohair, surnommés les « Mourning Bears » (ours de deuil), destinés à être offerts comme cadeaux de condoléances. Seuls 665 ours sont produits en cinq tailles différentes, ce qui en fait aujourd'hui des pièces extrêmement rares.

Pendant la Première Guerre mondiale, les soldats emportent des ours en peluche miniatures dans les tranchées comme porte-bonheur et souvenirs de leurs proches. Parallèlement, les ours en peluche accompagnent les civils dans les bombardements.

Une survivante de la Seconde Guerre mondiale, âgée de 88 ans, témoigne que ses parents lui avaient offert un ours pour la garder silencieuse pendant que les nazis étaient présents⁶¹. Ces témoignages montrent comment l'ours en peluche, initialement perçu comme jouet, devient collectivement reconnu comme un objet de survie psychologique dans les contextes de traumatisme collectif.



Fig: Auteur inconnu, (s. d.), «Mourning Bears», [Photographie].

59. Donald W. Winnicott (1896-1971), pédiatre et psychanalyste britannique, connu notamment pour ses travaux sur le développement de l'enfant.

60. Robert Henderson (1905-1996), colonel de l'armée britannique et écrivain.

61. « WWII survivor brings in her 88-year-old teddy bear for repair – a cherished toy her parents bought to keep her quiet while the Nazis were searching for her », témoignage circulant sur les réseaux sociaux (publication en ligne sur Facebook, consultée en 2025).



Il suo papà è stato ucciso
durante la guerra e lui è
rimasto solo. Ha una sorella
che vive in un altro paese.
Ha una mamma che non
può più lavorare e che
deve stare a casa a curare
la casa e i figli. Ha una
sorella che vive in un altro
paese e che non può
venire a trovarlo. Ha una
mamma che non può
lavorare e che deve stare
a casa a curare la casa
e i figli. Ha una sorella
che vive in un altro paese
e che non può venire a
trovarlo. Ha una mamma
che non può lavorare e
che deve stare a casa a
curare la casa e i figli.

L'objet patrimonial

Dans le contexte d'après-guerre, le *Teddy Bear* voit sa signification évoluer. Il cesse d'être seulement un objet affectif pour devenir une pièce culturelle, digne d'être conservée dans des institutions patrimoniales. Cette transformation ne supprime pas sa dimension personnelle, mais le place désormais dans un cadre où l'expérience individuelle contribue à la mémoire collective.

Par exemple, plusieurs musées et institutions mettent en avant des ours en peluche ayant appartenu à des enfants juifs comme témoins matériels de leur expérience. Le United States Holocaust Memorial Museum⁶², consacre une animation à un ours en peluche ayant accompagné un enfant déporté, en retraçant les étapes de sa conservation, de sa transmission, puis de son entrée dans la collection du musée⁶³. Dans ce cas, l'ours ne possède ni valeur esthétique ni grande valeur marchande. Il tire sa valeur symbolique du fait d'avoir traversé la fuite, le ghetto ou les camps, et de contenir en un seul objet la mémoire d'une enfance confrontée à la violence.

L'institutionnalisation du *Teddy Bear* passe aussi par l'intégration de certains exemplaires dans les grandes collections nationales. En 1963, Benjamin Michtom, fils de Morris Michtom et président de l'Ideal Toy Company, décide de célébrer le 60^e anniversaire du *Teddy Bear* en offrant l'un des ours originaux à Kermit Roosevelt⁶⁴, petit-fils de Theodore Roosevelt. L'ours est aujourd'hui exposé dans la galerie « American Presidency » du National Museum of American History⁶⁵, où il figure non plus comme simple jouet, mais comme fragment de l'histoire politique et médiatique des États-Unis.

Ce mouvement se généralise à l'échelle internationale. Le *Spielzeug Welten Museum Basel*⁶⁶, en Suisse, abrite l'une des plus importantes collections d'ours en peluche au monde, avec plus de 2 500 exemplaires, dont de nombreux modèles Steiff anciens et rares. Le Teddy Bear Museum de Dorchester⁶⁷, en Angleterre, raconte plus de cent ans d'histoire de l'ours en peluche, des premières productions du début du XX^e siècle jusqu'aux personnages populaires contemporains.

Cette reconnaissance muséale s'étend également au champ de l'art contemporain, comme en témoigne l'exposition « The Keeper », présentée au New Museum⁶⁸ de New York en 2016. L'exposition explorait la notion de collection et de mémoire en exposant plus de 3 000 photographies issues d'albums de famille, montrant des individus posant avec des ours en peluche. Elle présentait également des vitrines retraçant l'évolution des ours au fil du temps.

Ainsi, ce qui, au départ, était un simple lien affectif entre un enfant et son jouet se transforme peu à peu en objet d'étude historique. L'ours en peluche, détaché de son usage quotidien et recontextualisé dans les musées, acquiert une nouvelle dimension en tant que patrimoine culturel.

62. United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), (1993), musée national américain, Washington, D.C.

63. United States Holocaust Memorial Museum, « The Teddy Bear » (s. d.), animation en ligne, série *Artifacts Unpacked*, (consultée en 2025.)

64. Kermit Roosevelt (1889-1943), fils aîné de Theodore Roosevelt, était explorateur, officier de l'armée américaine et écrivain.

65. National Museum of American History, Smithsonian Institution (1964), situé à Washington, D.C.

66. Spielzeug Welten Museum Basel (1998), situé au Steinenvorstadt 1 à Basel, Suisse.

67. Teddy Bear Museum, (1995), situé à Dorchester, Angleterre.

68. New Museum (1977), musée d'art contemporain situé à New York.

Fig p.64, 67: Pickering V. (2016), exposition «The Keeper », au New Museum, [Photographie].



La double valeur : objet intime et symbole collectif

En conclusion, ce chapitre montre que la valeur d'un objet de collection n'est jamais intrinsèque, mais se construit au fil des usages qui lui sont attribués. La première étape se joue dans la sélection individuelle. Choisir un objet pour sa beauté, pour le souvenir qu'il porte ou pour la place qu'il occupe dans une série, revient déjà à le détacher de son usage quotidien. Par exemple, le *Teddy Bear* quitte le statut de jouet pour devenir support affectif ou témoin d'une enfance.

Lorsque cette valorisation intime rencontre des processus culturels et institutionnels plus larges, certains objets quittent le cadre domestique pour entrer dans des collections publiques. Une machine à écrire devient pièce de musée parce qu'elle raconte l'histoire d'une technique, d'un métier ou d'une époque. Un *Teddy Bear* est exposé non plus seulement comme doudou, mais comme symbole d'une mémoire historique.

Cette transformation de l'objet ordinaire à l'objet de collection, montre que sa valeur se construit d'abord par sélection individuelle et s'affirme ensuite grâce à la reconnaissance institutionnelle.

Chapitre III.

Collection et création

Le chapitre précédente a montré que la collection permet d'attribuer à des objets une nouvelle valeur et qu'à travers son organisation interne, elle produit un sens nouveau. Autrement dit, la collection apparaît déjà comme une forme de création. Ce chapitre prolonge cette réflexion en examinant dans quelle mesure la collection peut être considérée comme une « œuvre ».

3.1

Quand l'exposition devient œuvre

Pendant longtemps, l'exposition a été envisagée comme un espace neutre, dont la fonction principale était de mettre en valeur les œuvres d'art. À partir du XX^e siècle, cette conception évolue et l'exposition est progressivement reconnue comme un espace de création à part entière. Cette transformation suscite cependant de nombreuses critiques et inquiétudes quant à l'avenir des œuvres individuelles. Celles-ci semblent parfois se trouver absorbées par une exposition devenue œuvre en soi, au risque d'éclipser le regard porté sur les œuvres elles-mêmes.

L'artiste français Daniel Buren⁶⁹ s'inscrit dans cette réflexion critique. Dans *Exposition d'une exposition*⁷⁰ (1972), il remet en question les nouvelles pratiques curatoriales⁷¹, notamment celles de Harald Szeemann⁷² à l'occasion de la *Documenta* 5⁷³. Selon lui :

« De plus en plus, le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'œuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme œuvre d'art »⁷⁴.

Loin de constituer une simple dénonciation, cette prise de position ouvre une réflexion plus large sur le caractère créatif de l'exposition, sur le rôle du commissaire et sur la place des œuvres au sein du dispositif de mise en scène.



Fig: Beuys J. (1972), Documenta 5, Kassel,
[Photographie]



Fig: Haus-Rucker Co. (1972), Oase N° 7, Documenta 5, Kassel,
[Photographie]

69. Daniel Buren (1938) est un artiste français, peintre. Connu pour ses œuvres fondées sur l'usage de bandes verticales alternées, devenues sa signature visuelle. Parmi ses réalisations les plus emblématiques figure *Les Deux Plateaux* (1985-1986), communément appelées « les Colonnes de Buren », installation permanente composée de colonnes rayées noires et blanches, implantée dans la cour du Palais-Royal à Paris.

70. Daniel Buren, « Exposition d'une exposition », 1972

71. La pratique curatoriale désigne l'ensemble des actions exercées par un curateur. Curateur: anglicisme désignant le « commissaire d'exposition ».

72. Harald Szeemann (1933-2005), commissaire d'exposition suisse et historien de l'art.

73. La *Documenta 5* (1972) est la cinquième édition de l'exposition internationale d'art contemporain Documenta, organisée à Kassel, en Allemagne, sous le commissariat de Harald Szeemann.

74. Daniel Buren, *Exposition d'une exposition*, 1972, dans *Les écrits* (1965-1990), Bordeaux, CAPC musée d'art contemporain, 1991, p.261-262.

Qui est l'auteur d'une exposition ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord distinguer deux figures très différentes : le commissaire et l'artiste - commissaire.

Le commissaire agit comme un intermédiaire. Il sélectionne des œuvres, des objets ou des idées, puis les assemble pour exprimer une interprétation singulière. Il rend ces relations visibles dans l'espace de l'exposition grâce à la disposition spatiale, aux rapprochements et aux contrastes, et surtout à la manière dont les œuvres dialoguent entre elles.

L'artiste-commissaire, pour sa part, demeure essentiellement un artiste, même s'il endosse temporairement le rôle de commissaire. Cette position se situe à mi-chemin entre le commissariat professionnel et la pratique artistique. C'est précisément chez ces artistes qui créent des expositions que nous commençons véritablement à envisager l'exposition elle-même comme une « œuvre ».

Le programme « Artist's Choice »⁷⁵ du MoMA (Museum of Modern Art)⁷⁶, illustre parfaitement cette évolution. Des artistes contemporains sont invités à créer leurs propres expositions à partir de la collection permanente du musée. Ils peuvent choisir des pièces oubliées ou marginalisées, les assembler de manière novatrice, proposer des interprétations plus libres que celles des commissaires traditionnels.

Cette approche trouve ses origines dans l'exposition *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol*, réalisée à la Rhode Island School of Design. Ce projet servira de terrain d'analyse pour examiner comment une collection peut devenir « œuvre ».

75. « Artist's Choice » (1989) est un programme d'expositions initié par le Museum of Modern Art (MoMA) de New York, dans lequel un artiste est invité à sélectionner et à organiser des œuvres issues de la collection du musée.

76. Museum of Modern Art (MoMA), (1929), est un musée d'art moderne et contemporain à New York, reconnu pour l'importance de ses collections et son rôle majeur dans la diffusion et l'histoire de l'art moderne.



Raid the Icebox 1 with Andy Warhol

Vers la fin des années 1960, le Museum of Art de la Rhode Island School of Design (RISD)⁷⁷ possédait environ 45 000 objets entassés dans ses réserves, dont la majorité restait invisible et se détériorait progressivement. Lors d'une visite au musée, le couple de mécènes Jean et Dominique de Menil⁷⁸ furent informé par le directeur, Daniel Robbins⁷⁹, de l'état préoccupant des réserves. Ils eurent alors l'idée de confier à Andy Warhol⁸⁰ la mission de « piller »⁸¹ les réserves du musée, donnant naissance à la première exposition dirigée par un « artiste - commissaire ».



Fig: Auteur inconnu, (1969), Visite d'Andy Warhol (à droite) dans les réserves du Musée d'art de la Rhode Island School of Design en présence de Dominique de Menil, Fred Hughes, Daniel Robbins et le critique d'art David Bourdon. [Photographie].

77. Museum of Art, Rhode Island School of Design (RISD), (1877), Providence, Rhode Island, musée universitaire possédant une collection importante d'art ancien et contemporain.

78. Dominique de Menil (1908-1997) et Jean de Menil (1904-1973), couple de collectionneurs d'art franco-américains, fondateurs de la Menil Foundation et de la Menil Collection à Houston. Ils ont soutenu de nombreux artistes contemporains, dont Andy Warhol.

79. Daniel Robbins (1932-1995), historien de l'art américain et conservateur, spécialiste de l'art du XX^e siècle et des origines du cubisme. Il a été directeur du Rhode Island School of Design Museum à Providence de 1965 à 1971.

80. Andy Warhol (1928-1987), artiste américain majeur du pop art, connu pour ses sérigraphies, peintures et films.

81. Le mot « piller » est utilisé ici comme traduction de l'anglais *to raid*, qui a donné son titre à l'exposition *Raid the Icebox*. Le titre pourrait se traduire par « piller le réfrigérateur ».

Fig p. 76, 79: Auteur inconnu, (1970), vue de l'exposition *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol*, anciens catalogues de vente au 1^{er} plan. [Photographie].





Lors de six longues visites des réserves en 1969, Warhol ne se comporte pas comme un commissaire ordinaire cherchant à extraire les pièces les plus « remarquables », mais comme quelqu'un qui s'intéresse à l'ensemble des séries, y compris les objets banals ou en mauvais état. Il choisit des collections entières de chaises, de chaussures, de parapluies, de paniers, de couvertures, de tableaux, de tapisseries, de boîtes à chapeaux et de catalogues de ventes aux enchères, en privilégiant la répétition et l'exhaustivité plutôt que la sélection des « chefs-d'œuvre ».

Lors de ses visites, il découvre une dizaine de grands tableaux entassés les uns contre les autres ; il exige « *la pile entière, incluant les sacs de sable qui étaient éparpillés sur le sol* » précisant « *Nous placerons les meilleurs sur le dessus, nous montrerons le coin de l'un et le derrière d'un autre* »⁸². Il applique la même méthode aux chaises Windsor qu'il souhaite exposer « *just like that* »⁸³, refusant de ne montrer qu'un seul « bon » exemplaire et imposant la visibilité de la collection complète.



Fig. Auteur inconnu, (1970), réserves du musée d'art de la Rhode Island School of Design telle que vue par Warhol, collection de tableaux. Archives du RIDS Museum. [Photographie].

La réserve cesse d'être un simple décor reproduit et devient le véritable « matériau » de l'œuvre. Les photographies d'archives témoignent de cette fidélité avec des galeries où les tableaux reposent contre les murs, maintenus par des sacs de sable, reproduisant presque à l'identique la disposition des réserves. Dans cette installation, ce qui est habituellement dissimulé (étiquettes, systèmes de suspension, caisses) acquiert autant d'importance et de signification que les œuvres elles-mêmes.



Fig: Auteur inconnu, (1959), Réserve du musée d'art de la Rhode Island School of Design telle que vue par Warhol, Collection de chaises Windsor, Archives du RIDS Museum.
[Photographie].



82. David Bourdon,
« Andy's Dish », dans
Raid the Icebox 1
with Andy Warhol. An
Exhibition Selected from
the Storage Vaults of the
Museum of Art, Rhode
Island School of Design,
op. Cit., 18.

83. « juste like that »:
traduction littérale
« juste comme ça ».
Ibid p.17

Fig p.80: Auteur
inconnu, (1970), vue
d'une galerie de
l'exposition *Raid the
Icebox 1 with Andy
Warhol*, [Photographie].

Fig p.83: Auteur
inconnu, (1970), vue
de l'exposition *Raid
the Icebox 1 with Andy
Warhol*. Collection de
chaises Windsor,
[Photographie].

À la demande explicite de l'artiste, chaque objet choisi doit recevoir une entrée au catalogue de l'exposition, générant une quantité considérable d'informations : dates, descriptions et noms. Ce processus efface la hiérarchie habituelle entre œuvre d'art et objet ordinaire, contraignant les conservateurs à effectuer des recherches approfondies sur des objets jugés « mineurs ». Stephen E. Ostrow, conservateur en chef du musée, se voit confier cette tâche, décrite comme « *extrêmement difficile et pénible* »⁸⁴.

L'ensemble de la collection de chaussures du musée, comptant des centaines de paires, est exposé dans une armoire. On y trouve des souliers de ballet, des bottes, des souliers de soirée pour hommes et femmes, des chaussures d'enfants ou encore des sabots (principalement produits entre le 19^e siècle et les années 1950). Cette documentation exhaustive brouille la distinction entre œuvres et objets ordinaires et oblige l'institution à reconnaître que sa collection inclut aussi des éléments « modestes » et peu « spectaculaires ».



Fig: Auteur inconnu, (1970), vue de l'exposition *Raid the Icebox I with Andy Warhol*. Collection de chaussures et de boîtes à chapeau.
[Photographie].

Cette approche provoque des tensions au sein du personnel du musée. Robbins rapporte les réactions sceptiques :

« Il y avait des moments d'exaspération, car nous avions le sentiment qu'Andy Warhol exposait moins les œuvres d'art que le stockage même, qu'une série d'étiquettes pouvait signifier tout autant à ses yeux que les tableaux auxquels elle se référait. Et c'était peut-être le cas, car, dans sa vision, toute chose fait partie d'un tout. »⁸⁵

Tout ce qui caractérise le mode d'existence de la collection dans les réserves devient la matière même de la forme exposée. Ainsi, Warhol ne change pas les objets, mais il change leur statut en les maintenant dans une logique de collection tout en les rendant visibles dans l'espace d'exposition.

La méthode employée par Warhol est pleinement cohérente avec sa démarche artistique, fondée sur la banalité, la sérialité et l'accumulation. Il transpose dans le musée la logique de ses films où il enregistre tout ce qui se passe devant la caméra, sans sélection ni montage. Appliquée à l'univers des réserves, cette approche déroge aux usages habituels de l'institution tout en révélant un pan entier de son fonctionnement interne, habituellement réservé au personnel.

L'exposition *Raid the Icebox 1* démontre que la collection peut produire du sens par sa propre organisation, transformant les réserves en forme esthétique autonome et confirmant qu'une collection peut elle-même faire « œuvre ».

Tension entre exposition et œuvre: création ou interprétation ?

C'est précisément ce caractère « d'exposition - œuvre » que Daniel Buren interroge dans ses textes consacrés à la *Documenta 5*. Sa critique dénonce que, plus l'exposition acquiert une autonomie formelle et conceptuelle, plus elle menace d'éclipser les œuvres individuelles. Buren ne rejette toutefois pas toute forme de créativité de l'exposition. Il dit :

« Il est vrai alors que c'est l'exposition qui s'impose comme son propre sujet, et son propre sujet comme œuvre d'art »⁶³.

Dans une réponse à sa propre critique, il propose de redéfinir le rôle du commissaire comme celui d'un interprète plutôt que celui d'un « sur-artiste ».

Cette réflexion peut être prolongée à partir de la pratique artistique elle-même. Plusieurs artistes ont réutilisé des œuvres existantes pour les incorporer à leurs créations personnelles, comme par exemple Marcel Duchamp⁸⁴ avec *Pharmacie*⁸⁵, une œuvre qu'il a d'ailleurs signée de son nom. Dans de telles situations, l'œuvre d'un autre devient un élément de base, non pour la supprimer, mais pour l'intégrer et lui donner une nouvelle dimension.

Transposée à l'exposition, cette logique implique que les œuvres exposées conservent leur position d'objets particuliers, chargés de significations et de symboles. Cependant, leur disposition et leur mise en relation génèrent parfois de nouvelles significations. Par exemple, si l'on dispose une *Marilyn* d'Andy Warhol⁸⁶ à côté d'une *Madone* de Raffaello Sanzio⁸⁷, cela n'enlève aucune valeur à chacune d'entre elles, mais ce geste ouvre la voie à de nouvelles interprétations (évolution des figures de référence, place de la femme, etc.).

L'enjeu de l'exposition réside précisément dans cette capacité à faire interagir les œuvres entre elles afin de créer une nouvelle signification.



Fig: Duchamp M. (1914),
Pharmacie, [Gouache].

83. Daniel Buren, « Sur le fonctionnement des expositions, à propos de Documenta 5 », *Catalogue de la Documenta 5*, Cassel, 1972, section 17, p. 29.

84. Marcel Duchamp (1887-1968) est un artiste franco-américain majeur du XX^e siècle, figure centrale de l'art moderne et contemporain.

85. *Pharmacie* (1914), œuvre réalisée par Marcel Duchamp, consistant en une reproduction d'un paysage commercial sur laquelle l'artiste ajoute deux points de couleur rouge et vert, transformant une image banale en œuvre conceptuelle et interrogeant la notion d'intervention minimale et de regard artistique.

86. *Marilyn* (1962) désigne une série d'œuvres réalisées par Andy Warhol (1928-1987) utilisant la technique de la sérigraphie à partir d'une photographie de Marilyn Monroe.

87. *Madones* (1500-1520) de Raffaello Sanzio, (1483-1520) désignent un ensemble de peintures représentant la Vierge à l'Enfant.

3.2

La collection comme outil créatif

Si l'exposition a exploré la collection comme « œuvre », le design suit la même logique en transformant des objets existants en créations nouvelles. En design, le terme « collection » désigne à la fois un ensemble d'objets partageant des caractéristiques communes et le processus par lequel le designer sélectionne, rassemble et organise ces éléments pour produire quelque chose de singulier. Nous nous intéressons ici à ce second sens, où la collection devient une démarche intentionnelle orientée vers la création.

Les designers contemporains ne considèrent pas la collection comme un simple stock de matériaux, mais comme une pratique génératrice de sens. En transformant des objets fragmentés, usagés ou abandonnés, ils montrent que l'acte même de collecter (sélectionner, organiser, exposer) est déjà une forme de création.

Le *Chest of Drawers* de Tejo Remy et la *Skin Collection* de Pepe Heykoop illustrent parfaitement cette approche. Ces projets démontrent comment la collecte devient un processus créatif et comment une collection peut acquérir le statut d'« œuvre » autonome.



Chest of Drawers de Tejo Remy

Chest of Drawers est un projet réalisé en 1991 par l'artiste Tejo Remy⁸⁸ pour le collectif Droog Design⁸⁹. Le projet naît d'un rassemblement de tiroirs récupérés sur des meubles abandonnés, chacun étant unique par ses dimensions, son style et son état de conservation. On y trouve des tiroirs en bois vernis ou en contreplaqué peint, des poignées dorées ou rouillées, portant les traces visibles du temps.

Ces différences ne sont pas vues comme des défauts à corriger, mais comme des éléments qui rendent la collection intéressante.

Après cette sélection, Remy conçoit des caissons en bois d'érable massif sur mesure, permettant de superposer les tiroirs. Une sangle en jute enveloppe l'ensemble, assurant une structure minimale tout en laissant visibles la diversité et l'histoire des composants.

Une fois intégré dans un intérieur, le meuble rend immédiatement perceptible la logique de la collection, révélant le travail de sélection, d'organisation et d'assemblage.

Le succès de cette pièce, ainsi que son intégration dans des institutions telles que le MoMA⁹⁰ à New York, confirme que *Chest of Drawers* est reconnu comme une véritable œuvre d'art.



Fig: Remy T. (1991), *Chest of Drawers*
« You Can't Lay Down Your Memories »,
n° 64, [Photographie].



88. Tejo Remy (1958-2013), designer néerlandais reconnu pour son approche expérimentale du design, souvent axée sur le réemploi.

89. Droog Design (1993) est un collectif de designers néerlandais, connu pour son approche conceptuelle et minimaliste qui valorise l'humour, l'innovation et le réemploi de matériaux, en repensant la fonction et l'esthétique des objets du quotidien.

90. Museum of Modern Art (MoMA), (1929), est un musée d'art moderne et contemporain à New York, reconnu pour l'importance de ses collections et son rôle majeur dans la diffusion et l'histoire de l'art moderne.

Fig p. 90, 93: Remy T. (1991), *Chest of Drawers*, « You Can't Lay Down Your Memories », n° 112, [Photographie].



***Skin Collection* de Pepe Heykoop**

Skin Collection (2011) de Pepe Heykoop⁹¹ propose une logique différente de la collection. Alors que Tejo Remy assemble des éléments fonctionnels et reconnaissables, Heykoop travaille avec des fragments de matière, notamment des chutes de cuir provenant de l'industrie de la maroquinerie.

Son projet naît de l'observation de la quantité de déchets générée par l'industrie textile. Les processus de fabrication génèrent une quantité massive de déchets (morceaux de cuir trop petits, trop irréguliers, trop défectueux pour les modèles standards). Ces fragments, sans valeur économique dans le système de production, sont simplement jetés.

Heykoop les reconnaît comme ressource inexploitée. Il les collecte et crée ainsi une véritable bibliothèque matérielle.

Une fois rassemblés, il les classe selon certains critères : couleurs, épaisseurs, textures, finitions. Cette organisation crée une « grammaire matérielle »⁹², un système qui permettra d'assembler les fragments de façon cohérente.

Il développe ensuite une méthode spécifique d'assemblage. Les fragments sont cousus, agrafés ou collés les uns aux autres. Cette surface n'est ni un patchwork décoratif ni un cuir homogène neuf. Elle est épaisse, inégale, avec des variations de texture qui reflètent la nature des fragments qui la composent.

Cette matière composite est ensuite tendue sur des meubles existants (chaises trouvées en décharge, tabourets à réparer, fauteuils usés).

Le résultat transforme complètement la présence physique de ces meubles. Ce qui était ordinaire ou détérioré devient une création singulière.



Fig: Bax A. (2014), *Skin Collection*,
[Photographie]



Fig: Bax A. (2014), *Skin Collection*,
[Photographie]

91. Pepe Heykoop
(1965), designer
contemporain connu
pour son travail sur le
recyclage et le réemploi
des matériaux.

92. La « grammaire
matérielle » est un
concept désignant
l'organisation
systématique et
logique des matériaux
selon leurs propriétés
physiques, permettant
des combinaisons
cohérentes et
fonctionnelles des
éléments.

Fig p.94,97: Bax A.
(2014), *Skin Collection*,
[Photographie]



L'analyse des exemples étudiés montre que la collection dépasse sa fonction de simple assemblage d'objets pour devenir un véritable outil de création. Dans le domaine de l'art, des expositions comme *Raid the Icebox 1* d'Andy Warhol démontrent que l'organisation, la mise en relation et la mise en espace des œuvres peuvent produire un sens nouveau et conférer à l'exposition le statut d'« œuvre » à part entière.

Dans le design, des projets tels que *Chest of Drawers* de Tejo Remy et *Skin Collection* de Pepe Heykoop montrent que la collection peut devenir la matière même de la création. Qu'elle soit structurale, avec des tiroirs distincts et reconnaissables, ou texturale, avec des fragments de cuir recomposés en surfaces, la collection cesse d'être passive et participe activement au processus créatif. Ces approches valorisent la conscience matérielle, le réemploi et l'histoire des objets, offrant une alternative aux modèles industriels de production et de gaspillage.

Ainsi, la collection devient un véritable outil créatif et peut être envisagée comme une « œuvre ».

Conclusion

Au terme de ce travail de recherche, nous sommes arrivés à la conclusion suivante : la collection représente bel et bien une forme de création. Tout d'abord parce qu'elle constitue une création de valeur, elle produit du sens par son organisation interne et confère aux objets une dimension symbolique qui dépasse leur simple fonction d'usage. Également parce qu'elle devient une forme de création de par sa capacité à faire « œuvre ». Cette hypothèse a été confirmée à travers plusieurs exemples, notamment l'exposition *Raid the Icebox 1* d'Andy Warhol ainsi que les différents projets de design analysés.

Cette étude montre que la collection est une véritable stratégie créative reposant sur trois gestes fondamentaux : sélectionner, organiser, exposer. Ces gestes permettent de mieux comprendre le processus de création contemporain. Longtemps, la création a été associée à la figure du génie isolé produisant ex nihilo des formes entièrement nouvelles. Cette recherche montre au contraire que tout processus créatif s'inscrit dans un existant préalable. Créer revient alors à opérer des choix, à structurer ces éléments et à leur donner du sens par la recontextualisation.

Les notions développées dans cette étude peuvent être mises en pratique dans le champ du design, la collection constituant un cadre pertinent pour interroger le processus de création.

À l'origine, le terme « collection » désignait l'ensemble des produits proposés par un fabricant selon les saisons. Aujourd'hui, cette notion s'est élargie et a gagné en complexité. Une « collection » est un ensemble dans lequel les éléments partagent des caractéristiques formelles, matérielles ou conceptuelles communes. Qu'il s'agisse de mobilier, de mode ou de design graphique, une « collection » constitue un langage où chaque objet est pensé en relation les uns avec les autres afin de créer une cohérence d'ensemble immédiatement reconnaissable. De plus, le mot « collection » fait directement référence à la collecte comme processus de création afin d'aboutir finalement à la collection. C'est dans cette articulation entre démarche et finalité que le terme « collection » prend tout son sens dans le domaine de la création.

Tout designer accumule, au fil du temps, ce que l'on peut appeler une « collection de signes ». Ces sélections prennent des formes variées : couleurs, typographies, motifs, images, textures ou encore ambiances. Cette accumulation se construit à partir de sources multiples, comme des archives d'images, des photographies personnelles, des projets de référence. En d'autres termes, ces collections permettent de trouver l'inspiration dans le but de créer. Elles témoignent des choix du designer et de sa manière singulière d'interpréter le monde qui l'entoure. Cette collection personnelle de signes n'est pas une simple réserve passive, mais un véritable réservoir dynamique d'où émergent les futures créations.

Les signes sélectionnés sont ensuite organisés en planches, plus communément appelées moodboards. Ces assemblages permettent de visualiser les éléments réunis, d'en évaluer le potentiel créatif et de formuler une intention, une atmosphère ou une direction esthétique. Ils constituent un espace intermédiaire, dans lequel le designer expérimente différentes associations avant de les traduire au sein du projet final.

Cet exercice de composition du moodboard est, en lui-même, un acte créatif qui génère un univers dans lequel viendra s'inscrire l'œuvre finale. La collection de signes n'est jamais figée. Elle repose sur un échange constant, où la collection nourrit les projets et où chaque projet vient, en retour, enrichir la collection avec de nouveaux éléments. Cette circulation rend impossible la distinction nette entre collection et création. C'est précisément ce cycle continu qui fait de la collection une véritable stratégie créative indispensable au métier de designer.

Dans un processus créatif, les signes accumulés sont recontextualisés, c'est-à-dire réinterprétés et intégrés à la composition finale. C'est précisément à travers ce geste que se forme la « signature » d'un projet ou d'une collection. Cette signature agit sur deux niveaux distincts. Premièrement, en rapprochant des objets au sein d'une même collection, elle révèle des codes implicites, créant une cohérence subtile mais perceptible entre les différentes pièces. Deuxièmement, elle permet de distinguer les créateurs entre eux en établissant une reconnaissance sur le marché et en offrant à chacun la possibilité de se positionner singulièrement dans un environnement saturé et hautement concurrentiel. Deux designers travaillant avec les mêmes matériaux sur le même marché ne produiront jamais les mêmes « collections de signes », et n'auront donc jamais la même « signature ». Cette notion de signature s'applique à de nombreux domaines créatifs : designers de mobilier, graphistes, directeurs artistiques, architectes d'intérieur, créateurs de mode, photographes ou même cuisiniers. La collection ne se limite donc pas aux amateurs de beaux-arts ou aux objets rares, comme beaucoup le pensent.

Cette démonstration redéfinit ainsi la notion même de création au sein du design contemporain. Elle montre que le geste créatif repose moins sur l'invention ex nihilo que sur les gestes de sélection, d'organisation et de recontextualisation. Reconnaître cela n'est pas un appauvrissement de la création, mais une libération des contraintes d'originalité absolue. Dans une époque saturée d'objets et d'images, la capacité à générer de la valeur symbolique à partir de ressources existantes devient déjà une forme de création authentique.

C'est un acte qui demande autant de sensibilité, de culture et d'audace que l'invention de formes entièrement nouvelles, sinon davantage, car il requiert une connaissance profonde de ce qui existe pour pouvoir le transformer intelligemment.

En conclusion, la collection est une forme de création pertinente pour notre époque. Elle est celle qui reconnaît que nous ne créons jamais à partir de rien, mais toujours en dialogue avec ce qui nous précède et ce qui nous entoure. Créer, c'est sélectionner, organiser et exposer. À travers ce prisme et ces gestes, nous transformons notre rapport avec les objets ainsi que notre manière de repenser la création de demain.

Bibliographie

Ouvrage

Balzac, Honoré de. *Monographie du rentier*. Première Heure, Paris, 2012.

Baudrillard, Jean. *Le Système des objets*. Gallimard, Paris, 1968.

Belk, Russell W. *Possessions and the Extended Self*. Routledge, Londres, 2018.

Kopytoff, Igor. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, 1986.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire, livre XI: Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964). Éditions du Seuil, Paris, 1973.

Muensterberger, Werner. *Collecting: An Unruly Passion. Psychological Perspectives*. Princeton University Press, Princeton, 1994.

Pamuk, Orhan. *The Museum of Innocence*. Faber and Faber, Londres, 2009.

Pearce, Susan. *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*. Routledge, Londres, 1995

Rey, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Le Robert, Paris, 2016.

Article

Auteur inconnu, « L'approche psychanalytique du collectionneur ». *Effrayantes perspectives psychanalytiques*. Consulté en 2026.

Auteur inconnu, « La mémoire des objets selon Bergson ». *La Carafe*. Consulté en novembre 2025.

Auteur inconnu, « Les petits secrets d'un Cabinet de curiosités ». *Beau & Compagnie*. Consulté en octobre 2025.

Auteur inconnu, « Raid the Icebox I, with Andy Warhol, Rhode Island School of Design, NY, 1969 ». *Chroniques d'art*, novembre 2013.

Bismarck, Beatrice von. « Harald Szeemann et l'art de l'exposition ». *Perspective. La revue de l'INHA*, n° 2, 2013, p. 277-284.

Bourdon, David. « Andy's Dish ». In *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol. An Exhibition Selected from the Storage Vaults of the Museum of Art*. Rhode Island School of Design, 1970, p. 17-20.

Chevalier, Gabrièle. « Raid the Icebox 1, with Andy Warhol ». *Marges. Revue d'histoire de l'art*, n° 18, 2016.

Couteaux. Morta « Symbolique des Objets : Question d'Émotion et de Transmission », juillet 2025.

Epiphania Paris, « Histoire du cabinet de curiosités », septembre 2023.

Froger, Lilian. « Photographs from the Howard Greenberg Collection ». *Critique d'Art*, n° 47-48, juin 2021. Consulté en 2026.

Glicenstein, Jérôme. « Les limites de la critique institutionnelle ». *Journée d'étude La Critique institutionnelle et ses développements*. Paris, 2010.

Guffroy, Virginie. « Que trouve-t-on dans un Cabinet de Curiosités ». *MR Expert*, mars 2021.

Kaddour, Dihibia, « Teddy Bear : la véritable histoire de l'ours en peluche ». *Sherpas*, aout 2023.

Pomian, Krzysztof. « Collection : une typologie historique ». *Romantisme. La collection*, vol. 31, 2001, p. 10-25.

Terrier, Michel. « Psychologie du collectionneur ». *Psychanalyse et Culture*, n° 15, 2012, p. 1-30.

Robbins, Daniel. « Confession of a Museum Director ». In *Raid the Icebox 1 with Andy Warhol. An Exhibition Selected from the Storage Vaults of the Museum of Art*. Rhode Island School of Design, 1970, p. 15-16.

Stourdzé, Sam et Sire, Agnès. « Howard Greenberg, COLLECTION ». *Fondation Henri Cartier-Bresson*. Exposition, Paris, 2012.

TRIBOT, Anne-Sophie, « En peluche, l'ours a un super-pouvoir réconfortant, et c'est la science qui le dit ». *Ouest-France*. Édition du Soir, mai 2024.

Dictionnaire et encyclopédie

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Consulté en 2026.

Larousse, *Dictionnaire de la langue française*, en ligne. Consulté en 2026.

Le Petit Larousse illustré. Larousse, Paris, édition 2024.

Animation en ligne

Auteur inconnu, « WWII survivor brings in her 88-year-old teddy bear for repair – a cherished toy her parents bought to keep her quiet while the Nazis were searching for her », témoignage d'une survivante de la Shoah partagé sur Facebook, consulté le 9 janvier 2026.

United States Holocaust Memorial Museum, « The Teddy Bear ». *Série Artifacts Unpacked*. Animation en ligne, consulté en 2025.

Remerciement

Je souhaite remercier toutes les personnes qui ont contribué, directement ou indirectement, à la réalisation de ce mémoire.

Je remercie tout particulièrement Monsieur Antonio Augusto Viola, mon directeur de mémoire, pour son accompagnement, sa disponibilité et la qualité de ses conseils tout au long de ce travail. Son expertise et ses remarques m'ont permis de faire avancer ma réflexion et d'enrichir cette recherche.

Je remercie également mes parents et grands-parents pour leur soutien, leurs encouragements et leur confiance.

À tous ceux qui ont pris le temps de lire ce mémoire, je vous adresse également mes remerciements les plus sincères pour l'intérêt porté à mon travail.

Dans un monde saturé d'objets et d'images, cette étude propose de repenser la création non plus comme une quête de nouveauté, mais comme une capacité à faire émerger du sens à partir de l'existant.

En s'appuyant sur une approche à la fois historique, théorique et analytique, elle envisage la collection comme un geste intentionnel, apte à transformer des objets ordinaires en ensembles porteurs de valeur et de récit.

En interrogeant les gestes de sélection, d'organisation et de mise en exposition, ce travail invite à considérer la collection comme une forme de création contemporaine.