

# Une famille pour *Le Musée de l'Innocence*

Dario Gamboni

À première vue, le Musée de l'Innocence fait figure de *hapax* dans le monde des musées. Un commentateur, après l'avoir visité, écrivait que la première question que pose cette création d'Orhan Pamuk est de savoir s'il s'agit véritablement d'un musée, et non pas plutôt d'une « installation infiniment élaborée<sup>1</sup> ». La question n'est pas posée par le musée lui-même, qui revendique le statut muséal dans son nom et ne le met nulle part en cause, mais on peut effectivement se la poser à son sujet. Cela tient surtout à la dimension fictionnelle de ses collections, de son histoire et de sa raison d'être : il prétend commémorer et documenter la vie de Füsün Keskin, personnage du *Musée de l'Innocence*, et avoir été créé par l'ancien amant de celle-ci, Kemal Basmacı, autre personnage et narrateur de ce roman. Certes, le Musée de l'Innocence documente aussi la vie quotidienne à Istanbul, surtout celle de la bourgeoisie laïque au cours du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle ; et son lien au roman homonyme, le fait qu'il ait été créé par Pamuk, loin d'être dissimulé, est affiché. Mais le musée n'est « d'histoire » que par la bande, comme le roman, où l'histoire collective forme le fond sur lequel se détachent les figures, et le fait qu'il vende la mèche n'empêche pas celle-ci de brûler, car on « suspend l'incrédulité » en le visitant tout comme en lisant le récit.

La légitimité des musées, qu'ils soient d'histoire, d'histoire naturelle, d'art ou de technique, dépend généralement de l'authenticité des objets qu'ils rassemblent, conservent, exposent et étudient, c'est-à-dire non seulement de la véracité de leurs attributions, mais aussi du fait que ces objets préexistent à la collection ou puissent exister indépendamment d'elle. À dire vrai, cette indépendance est partielle et peut n'être que théorique, car les musées contribuent à créer la réalité qu'ils documentent et ils la mettent en scène et en intrigue à l'aide d'objets non seulement choisis, mais encore traités et parfois construits à cette fin. L'interdépendance est particulièrement évidente dans le cas des musées d'art contemporain, souvent commanditaires ou « producteurs » des œuvres qu'ils exposent – c'est l'une des raisons pour lesquelles le Musée de l'Innocence peut faire songer à une « installation », au sens que ce terme possède dans l'art contemporain. Mais la plupart des musées évitent de rendre cette interdépendance explicite et elle n'y transparait qu'à de rares occasions. Une exception, qui peut être comparée au Musée de l'Innocence, est le Museum of Jurassic Technology à Culver City, un quartier de Los Angeles, car il a été justement décrit comme un musée consacré à des phénomènes dont on ne sait pas s'ils existent en dehors de lui<sup>2</sup>. Il est d'ailleurs mentionné dans *Le Musée de l'Innocence* où le narrateur, en le visitant, éprouve « l'impression récurrente de [s]e trouver dans un espace-temps tout autre que celui dans lequel vivait le reste de l'humanité<sup>3</sup> ».

La ressemblance n'est toutefois que partielle, car le Museum of Jurassic Technology rassemble de nombreuses collections et n'est pas ordonné autour d'une fiction unitaire. En outre, bien qu'un doute concernant le statut de ce qu'on y voit fasse partie de la fascination qu'il exerce, il s'y trouve beaucoup moins d'éléments fictifs qu'on n'est tenté de le penser tout d'abord. Et c'est à bien des égards un métamusée, qui commente, célèbre et parodie l'histoire des « vrais » musées, depuis les « cabinets de curiosités » de l'époque moderne jusqu'aux musées d'ethnographie et d'histoire des techniques des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, sans oublier les musées personnels consacrés à tel inventeur ou telle chanteuse. Cette dimension métamuséale n'est pas absente du Musée de l'Innocence, mais elle y est moins encyclopédique et moins historique qu'au Museum of Jurassic Technology.

*Le Musée de l'Innocence* inclut dans sa fiction un récit de la création du Musée de l'Innocence, lequel en représente, comme le titre du roman le suggère, un aboutissement. Kemal trouve l'inspiration et le modèle de son projet dans des musées qu'il fréquente, à Paris d'abord et en Europe, puis sur plusieurs continents<sup>4</sup>. À la manière obsessionnelle qui le caractérise, il va jusqu'à en visiter cinq mille sept cent vingt-trois, nombre étonnant qui sent l'hyperbole, mais les plus importants d'entre eux sont connus et le catalogue paru depuis l'ouverture du musée, *L'Innocence des objets*, confirme que Pamuk en est familier<sup>5</sup>. Cette forme de dérivation ou de transmission s'inscrit dans l'histoire des musées concernés, car on sait, par exemple, que la visite du musée Poldi Pezzoli à Milan, faite par Isabella Stewart adolescente avec ses parents, alors que la collection de Gian Giacomo Poldi Pezzoli n'était pas encore ouverte au public, a donné à la jeune Américaine l'envie d'avoir elle aussi une maison « remplie de beaux tableaux et d'objets d'art, que les gens pourraient venir apprécier », envie qui s'est concrétisée avec la création du Isabella Stewart Gardner Museum à Boston, inauguré en 1903<sup>6</sup>.

Kemal et Pamuk expriment une préférence en matière de musées : ceux auxquels ils retournent et qui jouent un rôle dans la genèse du Musée de l'Innocence ne sont pas les musées « bondés et ostentatoires », tels que le Musée du Louvre et le Centre Pompidou, mais des petits musées situés dans des quartiers à l'écart, peu fréquentés, voire oubliés, et spécialement des maisons-musées, dans lesquels « le passé est conservé dans des objets comme les âmes sont maintenues dans leurs corps terrestres<sup>7</sup> ». Kemal fait cette remarque à propos du Museum Rockoxhuis à Anvers, et il est révélateur que cette maison, achetée au début du XVII<sup>e</sup> siècle par le magistrat et collectionneur anversois Nicolaas Rockox, ait en réalité souvent changé de propriétaire avant d'être transformée rétrospectivement en maison-musée<sup>8</sup>. Les caractéristiques mises en avant par Kemal-Pamuk sont relatives, car les quartiers périphériques ont pu être centraux et la fréquentation évolue – sans compter que, dans les « grands musées », elle tend à se restreindre aux expositions temporaires et à négliger les collections permanentes. Il n'en est pas moins vrai que les « petits musées » goûtés par Pamuk et son héros partagent un certain nombre de traits avec le Musée de l'Innocence. Outre leur taille modeste, il y a le fait que l'intérêt des objets qu'ils exposent est de nature diverse et souvent mêlée – historique, esthétique, affectif –, ce qui leur a valu d'être vus avec suspicion lorsque le modèle de la *white box* gouvernait les musées d'art<sup>9</sup>. Pamuk emprunte au sculpteur et collectionneur catalan Frederic Marès l'expression de « musée sentimental », également employée par l'artiste Daniel Spoerri pour des expositions temporaires qui rassemblaient toutes sortes d'objets provenant d'un lieu donné<sup>10</sup>. De la même façon, les objets que rassemblent les « petits musées » peuvent être de faible valeur intrinsèque, lorsqu'ils sont présentés à titre de reliques ou pour témoigner de la vie quotidienne. On n'y trouve pas de distinction nette entre contenu et contenant, l'effet souhaité ou apprécié étant souvent une « atmosphère » à laquelle tout concourt. La plupart d'entre eux, enfin, sont attachés à une personne, dont ils perpétuent le souvenir et dont ils sont parfois la création, ce qui les a fait qualifier de « musées personnels » (*Personalmuseen*) et de « musées d'auteur<sup>11</sup> ».

Une liste complète des musées mentionnés par Kemal et Pamuk montrerait qu'ils sont divers et peuvent être attribués à des catégories muséales différentes, mais ils n'en sont pas moins reliés par un ensemble de caractères, inégalement présents dans chacun d'eux, que l'on peut comparer aux « ressemblances familiales » de Ludwig Wittgenstein<sup>12</sup>. Dans *Vie des formes*, Henri Focillon a proposé de rapprocher les artistes de cultures et d'époques diverses non à l'aide de la « doctrine des influences », mais grâce à « la notion de familles spirituelles, ou plutôt de familles formelles<sup>13</sup> ». On pourrait parler de façon analogue de « famille de musées » et proposer de placer le Musée de l'Innocence au sein d'une telle famille. Il s'agirait d'une famille élective, comme le signalent les références et hommages inclus dans le roman de Pamuk, le catalogue de son musée et ses autres écrits, et les affinités reliant ses membres sont des *Wahlverwandschaften*.

Outre le Museum of Jurassic Technology – en dépit des différences que j'ai dites et d'autres encore –, on peut ainsi envisager comme parents proches du Musée de l'Innocence le Museo Bagatti Valsecchi à Milan, le Museu Frederic Marès à Barcelone, et le Musée Nissim de Camondo à Paris. Les frères Giuseppe et Fausto Bagatti Valsecchi, juristes et architectes, membres de la nouvelle aristocratie

lombarde, passionnés d'historicisme et d'objets d'art, n'ont pas voulu créer un musée, mais édifier pour y vivre un palais – inauguré en 1883 – dans l'esprit de la Renaissance, meublé et décoré de façon cohérente, tout en incluant le confort moderne sous un déguisement ancien<sup>14</sup>. Dans *Le Musée de l'Innocence*, Kemal est enchanté par le fait que les collections de ce qui est devenu un musée au XX<sup>e</sup> siècle consistent dans les accessoires de la vie quotidienne des deux frères, et l'on pourrait ajouter que ceux-ci, en se faisant les acteurs d'une pièce historique, s'étaient en effet rapprochés de sa nature fictionnelle<sup>15</sup>. Kemal meurt au « Grand Hôtel et de Milan », via Manzoni, à mi-chemin du Museo Poldi Pezzoli et du Museo Bagatti Valsecchi, pour lequel il ne manquait pas une occasion de se rendre à Milan, afin d'y faire « l'expérience » de ce musée<sup>16</sup>.

Frederic Marès, quant à lui, né en 1893, est venu vivre en 1952 dans l'immeuble mis à sa disposition par la ville de Barcelone, à laquelle il avait donné ses collections<sup>17</sup>. Celles-ci incluent non seulement un ensemble considérable de sculptures hispaniques, rassemblées dans le cadre de ses activités de restaurateur et de défenseur du patrimoine, mais aussi ce qu'il appelait lui-même « tout un petit monde d'objets adorables de la vie quotidienne », classés par domaines, dont celui de la Salle Féminine [fig. 1]<sup>18</sup>. Après l'avoir visitée, on comprend que Kemal y ait enfin réalisé ce qu'il « pouvait faire des derniers effets de Füsün<sup>19</sup> ». Le musée Marès comprend aussi des images votives et commémoratives faites de cheveux, car le culte des reliques, profanes aussi bien que religieuses, et la fréquentation de la mort faisaient partie de la culture dont il a cherché à conserver le souvenir. Mais le caractère de monument funéraire du Musée de l'Innocence, voué à la mémoire d'une personne à travers les objets qu'elle est censée avoir possédés, touchés, ou qui lui sont associés par l'auteur du monument, trouve un ancêtre dans le Musée Nissim de Camondo. Son fondateur, le banquier et collectionneur Moïse de Camondo, qui a créé à Paris un hôtel particulier de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle comme les Bagatti Valsecchi avaient créé à Milan un palais urbain de la Renaissance, a en effet choisi de le dédier, par son nom, à son père et surtout à son fils, mort au champ d'honneur en 1917, et d'y inclure une « chambre du souvenir<sup>20</sup> ».

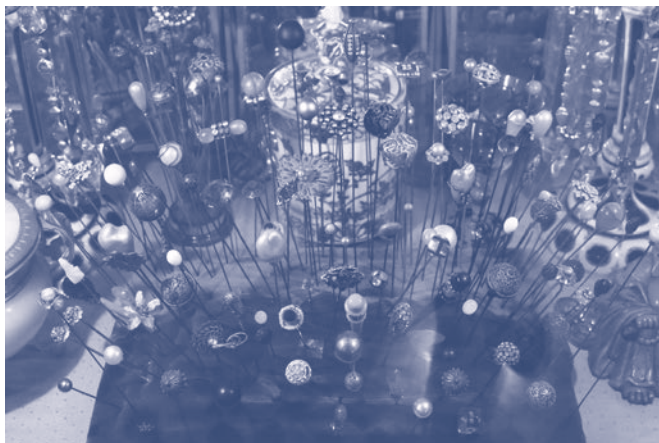


Fig. 1 : Épingles de chapeau, détail de vitrine de la Salle Féminine.  
Museu Frederic Marès, Barcelone. Photographie de l'auteur.

Moïse de Camondo était né en 1860 à Istanbul, où sa famille, des Juifs séfarades chassés de la Péninsule ibérique, occupait une position éminente et contribuait à la modernisation de l'Empire ottoman<sup>21</sup>. Le musée qu'il a créé, voué également, selon les termes de son testament, à « cet art décoratif qui a été une des gloires de la France », devait signer son intégration dans la société parisienne<sup>22</sup>. Chacun des musées cités précédemment possède des liens significatifs avec la ville et le quartier où il se trouve. Il en va de même pour le Musée de l'Innocence avec Istanbul et le quartier de Çukurcuma, proche de Galata. Ce quartier était peuplé initialement de Levantins, de Grecs catholiques et d'Arméniens, qui en ont été chassés et remplacés à partir des années 1940 par des familles pauvres et des chômeurs venant d'Anatolie, et il attire aujourd'hui à nouveau la classe moyenne stambouliote ainsi que des étrangers. Dans *L'Inno-*

*cence des objets*, Pamuk explique qu'il n'avait pas les moyens d'acheter une maison à Nişantaşı, le quartier de Kemal, mais qu'il s'est attaché à celui de Füsün à mesure qu'il y retrouvait les souvenirs d'une histoire enfouie, chez les brocanteurs et sur le marché aux puces<sup>23</sup>. Il se montre conscient de son propre rôle dans le réembaumement de Çukurcuma, en observant que la nouvelle de son achat d'une maison pour la transformer en musée s'est répandue très rapidement.

Il existe à Istanbul d'autres « petits musées » plus ou moins périphériques, comme celui dédié à l'écrivain Mehmet Raşit Öğütçü, dont le nom de plume, Orhan Kemal, combine les prénoms de l'auteur et du héros du *Musée de l'Innocence*<sup>24</sup>. Situé non loin de Çukurcuma, il occupe le modeste appartement où cet auteur de romans dans la veine du réalisme social vivait au moment de sa mort, en 1970, et consiste en documents et effets personnels. Ce caractère commémoratif, typique des maisons-musées d'écrivains, est à nouveau proche de la fiction du Musée de l'Innocence, mais la création de Pamuk est beaucoup plus ambitieuse, comme le signalent ses allusions à des musées d'art et d'artistes<sup>25</sup>.

C'est ainsi qu'en dépit des dimensions modestes de la maison, construite en 1897 et transformée à partir de 2009, l'escalier qui en relie désormais les étages, occupant toute une paroi, évoque celui de l'Alte Pinakothek de Munich. Pamuk écrit qu'il s'agit d'une idée présente dès le début de ses réflexions sur la transformation de l'immeuble et qu'il désirait que l'enveloppe de celui-ci fût « traversée par un cône d'espace vide pour permettre à Kemal de voir l'ensemble du musée et de ses objets depuis sa place dans le grenier<sup>26</sup> ». Ce puits de lumière rappelle le Dôme de la maison-musée de John Soane à Londres [fig. 2], construit par l'architecte, qui obtint en 1833 du Parlement britannique que sa propriété et les collections qu'il y avait disposées fussent conservées sans modification après sa mort<sup>27</sup>. La fonction panoptique de ce puits de lumière, étendue par Pamuk à l'ensemble de son musée, fait songer à un autre de ses musées favoris, celui créé à Paris par Gustave Moreau [fig. 3] et inauguré par l'État français cinq ans après la mort du peintre, en 1903. Le fameux escalier hélicoïdal qui relie ses deux ateliers donne une vue d'ensemble sur celui du bas, où l'on sait que Moreau avait disposé ses toiles sur des chevalets afin de provoquer chez le spectateur une sorte d'épiphanie, déclarant : « Je veux que mon art apparaisse tout à coup, et tout entier, un moment après ma mort<sup>28</sup>. »



Fig. 2 : George Bailey, Coupe à travers le Dôme [du n° 13, Lincoln's Inn Fields], 1810, aquarelle. Sir John Soane's Museum, Londres, inv. 14/6/3.



Fig. 3 : Orhan Pamuk au Musée national Gustave Moreau, Paris [2002]. Archives du Musée de l'Innocence, Istanbul.

Afin de montrer tout ce qu'ils possédaient, le musée Soane et le musée Moreau ont recouru à des meubles à charnières, qui démultiplient les surfaces d'exposition et permettent au visiteur de feuilleter, en quelque sorte, une partie des collections. Dans le Musée de l'Innocence, cette fonction est remplie par les vitrines, dont le nombre et la disposition correspondent à la structuration du roman en chapitres. Il s'agit d'une inversion du rapport envisagé d'abord par Pamuk, puisqu'il avait imaginé d'écrire un roman en forme de catalogue de musée<sup>29</sup>. Mais l'emprise du texte sur la sélection et l'arrangement des objets est heureusement limitée, ce qui autorise ceux-ci à déployer leur propre potentiel de suggestion. Pamuk raconte qu'en travaillant à la vitrine correspondant au deuxième chapitre [fig. 4], il s'est aperçu qu'il ne pouvait pas placer les objets dans l'ordre où ils apparaissent dans son roman, mais que chaque vitrine devait posséder une structure, une aura, une « âme » qui lui fût propre<sup>30</sup>. Il faut dire que beaucoup des objets n'ont pas été collectés voire fabriqués après l'achèvement du livre, puisque le projet du musée ne lui est pas postérieur, mais qu'ils ont contribué à la fiction elle-même. Il est donc naturel que cette vertu poétique n'ait pas pris fin avec la rédaction mais survive à celle-ci et trouve à s'exercer une deuxième fois – en quelque sorte au deuxième degré – sur les visiteurs.

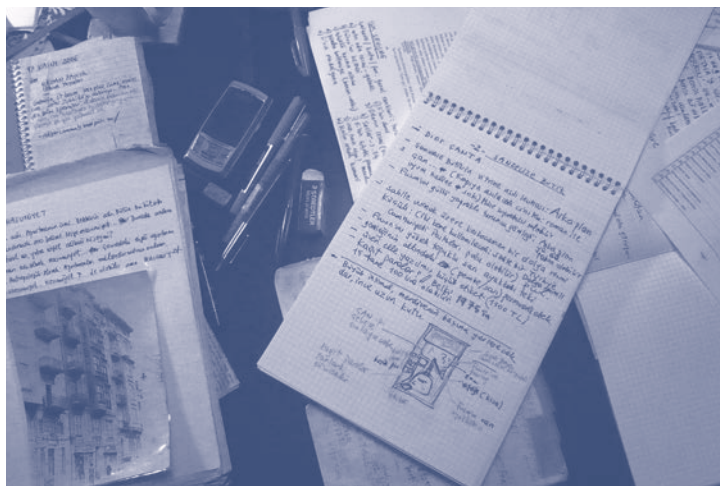


Fig. 4 : Table de travail d'Orhan Pamuk avec ses notes et croquis en vue de la vitrine 2 du Musée de l'Innocence. Archives du Musée de l'Innocence, Istanbul.

À propos de ce statut d'agent, Pamuk renvoie à la « croyance chamanique que les objets aussi ont des esprits » et cite un historien sur l'influence du chamanisme turco-mongol sur les sectes soufies d'Istanbul<sup>31</sup>. Le comportement de Kemal envers les objets qu'il subtilise à Füsün et sa famille, quant à lui, évoque plutôt la théorie de Donald Winnicott selon laquelle des « objets transitionnels », situés dans une « zone intermédiaire de l'expérience vécue, à laquelle contribuent à la fois la réalité intérieure et la vie extérieure », assistent le petit enfant dans son cheminement vers l'objectivité<sup>32</sup>. Kemal emprunte le chemin inverse, celui d'une régression plus ou moins maîtrisée, et il dit avoir été aussi inspiré, pour son projet de musée, par celui dédié à Sigmund Freud à Vienne – il pense probablement à celui de Londres, lequel conserve tous les objets emmenés par Freud en exil, dont sa fameuse collection d'« idoles<sup>33</sup> ». Davantage que sur une base magique ou inconsciente, cependant, le pouvoir des objets réunis par Pamuk dans le Musée de l'Innocence repose sur un lien mnésique, sur leur capacité à ressusciter – pour Kemal – ou à évoquer – pour le visiteur – des moments, des actions, des sentiments, et la figure de Füsün. À cet égard, le parent le plus proche du musée d'Istanbul est celui créé à Rome par Mario Praz [fig. 5], inauguré posthument en 1995<sup>34</sup>. L'érudit italien, en effet, après avoir choisi et arrangé ses meubles et objets d'art comme dans un intérieur néoclassique, a rédigé une longue autobiographie en forme de visite de son appartement ; intitulée *La Casa della vita*, elle témoigne de façon sensible et critique de sa passion de collectionneur et du pouvoir mnémorique des objets<sup>35</sup>.

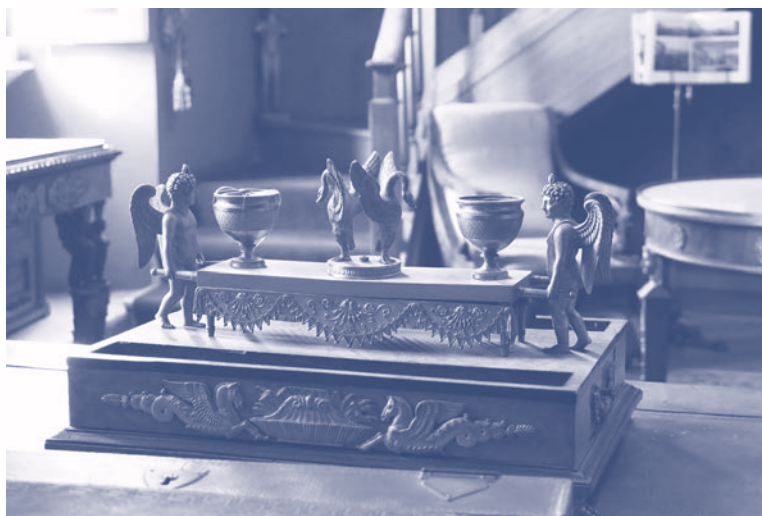


Fig. 5 : Encrier en forme de litière portée par deux génies ailés, France, vers 1815-1820. Museo Mario Praz, Rome, étude. Photographie de l'auteur.

L'hypothèse d'une « famille de musées » permet donc de mettre en évidence un phénomène d'« intermuséalité » – comme on dit « intertextualité » et « intericonicité » –, c'est-à-dire l'existence au sein d'un musée d'allusions plus ou moins explicites à d'autres musées, lesquelles, à un degré dépendant de la culture muséophile de chaque visiteur, enrichissent et informent l'expérience de la visite. Dans le cas du Musée de l'Innocence, ces allusions servent aussi à créer une « famille », à suggérer une solidarité entre des institutions qui, pour Pamuk, ne représentent pas tant un genre marginal de musée qu'elles ne sont porteuses de valeurs sociales et politiques, exprimées dans le « modeste manifeste pour les musées » inclus dans *L'Innocence des objets*<sup>36</sup>. On y lit, entre autres, que « les ressources investies dans les musées monumentaux, symboliques, devraient être détournées au profit de musées plus petits qui racontent les histoires d'individus ». Ce manifeste vise l'actualité du développement muséal dans les pays non-occidentaux, mais il s'inscrit lui aussi dans une tradition critique, voire polémique, des musées d'artistes et de collectionneurs. Face à la visée didactique des « grands musées », à leur prétention plus ou moins autoritaire à une forme d'objectivité, ceux-ci ont en effet tendu à valoriser l'expérience subjective de leurs visiteurs comme celle de leurs créateurs<sup>37</sup>. C'est ainsi que Matthew Prichard, un proche d'Isabella Stewart Gardner qui avait été directeur adjoint du Museum of Fine Arts à Boston, la félicitait en 1911 de « ressusciter la vie bénéfique » des œuvres qu'elle avait rassemblées et estimait que « l'art consiste en des états d'esprit, et non en des choses comme nous le croyons<sup>38</sup> ».

#### NOTES

1. Andrew Finkel, « The Book that Became a Museum », *The Art Newspaper*, n° 236, juin 2012, p. 56.
2. Voir Lawrence Weschler, *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder: Pronged Ants, Horned Humans, Mice on Toast, and Other Marvels of Jurassic Technology*, New York, Vintage Books, 1996 ; Susan A. Crane, « Curious Cabinets and Imaginary Museums », in S. A. Crane, dir., *Museums and Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 60-80, 227-31 ; *The Museum of Jurassic Technology: Primi Decem Anni, Jubilee Catalogue*, West Covina, Society for the Diffusion of Useful Information Press, 2002.
3. Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence* [2008], trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, 2011, p. 629.
4. *Ibid.*, chap. 81.
5. *Ibid.*, p. 640-641 [chap. 83] ; Orhan Pamuk, *L'Innocence des objets*, trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, 2011. Voir aussi Orhan Pamuk, « Small Museums », *The New York Times*, 23 mars 2014.
6. Rollin van N. Hadley, éd., *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887-1924, with Correspondence by Mary Berenson*, Boston, Northeastern University Press, 1987, p. 586. Voir entre autres Alan Chong, Richard Ligner et Carl Zahn, *Eye of the Beholder: Masterpieces of the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, Beacon Press, 2003.

7. Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, op. cit., p. 627 (nous suivons ici la traduction anglaise de Maureen Freely plutôt que celle de Valérie Gay-Aksoy : « Je compris que c'est dans les calmes et petites maisons-musées où le passé hantait comme un fantôme les objets que je trouvais une beauté et une consolation qui me reliaient à la vie. »)
8. Voir Karel Vanderhoeft, *Rockoxhuis*, Anvers, Stichting Nicolaas Rockox, 1998.
9. Voir Anne Higonnet, *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*, Pittsburgh, Periscope, 2009.
10. Voir Jean-Hubert Martin, « The "musée sentimental" of Daniel Spoerri », in Lynne Cooke et Peter Wollen, dir., *Visual Display : Culture Beyond Appearances*, Seattle, Bay Press, 1995, p. 54-67 ; Anke te Heesen et Susanne Padberg, dir., *Musée Sentimental 1979. Ein Ausstellungskonzept*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.
11. Franz Rudolf Zankl, « Das Personalmuseum. Untersuchungen zu einem Museumstypus », *Museumskunde*, vol. 41, 1972, n° 1-2, p. 1-132 ; Dario Gamboni, « "Musées d'auteur" : les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totales », in Gianna Mina et Sylvie Wuhrmann, dir., *Tra universo privato e spazio pubblico. Case di artisti adibite a museo / Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum. Künstlerhaus-Museen*, Berne, Office fédéral de la Culture, 2011, p. 188-204. Voir aussi, récemment, Andrzej Pieńkos, *The House of Art: Modern Residences of Artists as the Subject and Space of Creation*, trad. Klaudyna Michałowicz, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2016.
12. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (1936-1949, 1<sup>re</sup> éd. 1952), in *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen (Werkausgabe, I)*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1995, p. 277-278.
13. Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964 (1<sup>re</sup> éd. 1934), p. 81-82.
14. Rosanna Pavoni, dir., *Museo Bagatti Valsecchi*, Milan, Scala, 1994.
15. Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, op. cit., p. 656 [chap. 83].
16. *Ibid.*, p. 657 [chap. 83].
17. *Museu Frederic Marès*, Barcelone, Ajuntament de Barcelona, s.d. [1996], p. 13.
18. *Ibid.*, p. 27.
19. Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, op. cit., p. 629 [chap. 81].
20. Voir entre autres Marie-Noël de Gary, dir., *Musée Nissim de Camondo. La demeure d'un collectionneur*, Paris, Les Arts décoratifs, 2007.
21. Voir *La Splendeur des Camondo, de Constantinople à Paris, 1806-1945*, cat. exp., Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, Skira-Flammarion, 2009.
22. Marie-Noël de Gary, dir., *Musée Nissim de Camondo*, op. cit., p. 3.
23. Orhan Pamuk, *L'Innocence des objets*, op. cit., p. 33-40 [« Le quartier – Çukurcuma »].
24. Ce lieu du souvenir est complété par un prix littéraire, le Orhan Kemal Roman Ödülü, attribué chaque année depuis 1972 et obtenu en 1983 par Pamuk pour son premier roman, *Cevdet Bey et ses fils*.
25. Sur les maisons-musées d'écrivains, voir entre autres Harald Hendrix, dir., *Writers' Houses and the Making of Memory*, New York et Londres, Routledge, 2008.
26. Orhan Pamuk, *L'Innocence des objets*, op. cit. La référence à l'Alte Pinakothek est rendue explicite dans le même passage [« Architecture : de la maison au musée »].
27. Voir entre autres Tim Knox, *Sir John Soane's Museum, London*, Londres, Merrell, 2009.
28. Joséphin Péladan, « Gustave Moreau », *L'Ermitage*, janvier 1895, p. 30, cité dans Geneviève Lacambre, *Maison d'artiste, maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987, p. 16. Voir aussi, entre autres, G. Lacambre, Pierre-Louis Mathieu et Marie-Cécile Forest, *Le Musée Gustave-Moreau*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2005.
29. Orhan Pamuk, *L'Innocence des objets*, op. cit. [« Roman, musée, catalogue »].
30. *Ibid.* [« Le catalogue », introduction].
31. *Ibid.* [« En attendant les objets »], [« 28. La consolation des objets »] ; Mehmet Fuat Köprülü, *Influence du chamanisme turco-mongol sur les ordres mystiques musulmans*, Istanbul, Imp. Zellitch frères, 1929.
32. D. W. Winnicott, « Transitional Objects and Transitional Phenomena: A Study of the First Not-Me Possession », *The International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 34, 1953, n° 2, p. 89-97.
33. Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, op. cit., p. 627 [chap. 81]. Voir entre autres *20 Maresfield Gardens: A Guide to the Freud Museum London*, Londres, Serpent's Tail, 1998 ; John Forrester, « "Mille e tre": Freud and Collecting », in John Elsner et Roger Cardinal, dir., *The Cultures of Collecting*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 224-251 ; *Freud's Sculpture*, cat. exp., Leeds, Henry Moore Institute, 2006.
34. Voir entre autres Patrizia Rosazza Ferraris, *Museo Mario Praz. Inventario topografico delle opere esposte*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2008 ; P. Rosazza Ferraris, *Il Museo Mario Praz*, Pistoia, Gli ori, 2013.
35. Mario Praz, *La Casa della vita*, édition augmentée, Milan, Adelphi, 1979. Voir entre autres Shax Riegler, « Mario Praz: Autobiography and the Object(s) of Memory », in Penny Sparke et Anne Massey, dir., *Biography, Identity and the Modern Interior*, Burlington, Ashgate, 2013, p. 129-144.
36. Orhan Pamuk, *L'Innocence des objets*, op. cit.
37. Voir D. Gamboni, *Le Musée comme expérience. Musées d'artistes et de collectionneurs*, à paraître.
38. Matthew Prichard, essai sans titre, daté du 11 au 24 mars 1911 et adressé de Paris à Denman Ross, Harvard University, manuscrit, 28 pages, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.