

ETC



## Du merveilleux, de l'insolite, de la contemplation : la résurgence de l'intérêt pour le cabinet de curiosités

Julie Bélisle

Number 86, June–July–August 2009

Cabinets de curiosités

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34855ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bélisle, J. (2009). Du merveilleux, de l'insolite, de la contemplation : la  
résurgence de l'intérêt pour le cabinet de curiosités. *ETC*, (86), 14–19.



## Cabinets de curiosités

### Du merveilleux, de l'insolite, de la contemplation : la résurgence de l'intérêt pour le cabinet de curiosités

dans la vaste histoire de la collecte du monde depuis l'Antiquité, le cabinet de curiosités est un moment clé. Considéré comme « l'ancêtre prérationnel »<sup>1</sup> du musée, le cabinet fait son apparition au XVI<sup>e</sup> siècle et coïncide avec une ambition propre à son époque : celle de rendre compte de la diversité du monde et de son exploration. Les objets dont il fourmillait alors provenaient de contrées lointaines et ceux-ci se retrouvaient disposés dans un espace sans cloisons. Leur classement était le résultat d'un déploiement prodigieux, car avec la constitution d'ensembles importants, les faisceaux d'ordonnances devenaient une nécessité pour gérer la quantité d'objets rassemblés. Les rapprochements, la ressemblance et l'identification de dénominateurs communs étaient alors les signes du savoir, tout comme l'était l'habileté à créer des rapports inusités. Ainsi, sa virtuosité consistait principalement à donner un ordre aux choses, disposant ses myriades de spécimens dans un arrangement où les uns découlaient des autres<sup>2</sup>.

Le cabinet de curiosités est d'ailleurs vu comme un point de départ<sup>3</sup> pour étudier les rassemblements d'objets qu'ont réalisés nombre d'artistes. Une analogie peut être tracée avec l'irrationalité des agencements et l'exploration formelle des matériaux que l'on y retrouve. S'il est d'abord repris comme dispositif de présentation (notamment avec les premières expositions surréalistes<sup>4</sup>), il est par la suite utilisé comme sujet. C'est le cas des œuvres qui se présentent sous forme de collections et de musées

fictifs, qui mettent de l'avant des systèmes d'organisation ou qui usent de vitrines de conservation. Certains d'entre eux convoquent directement le cabinet des merveilles ; c'est le cas, entre autres, des collages de fragments d'objets de Joseph Cornell, qu'il faisait tenir dans de petites boîtes, de Mark Dion qui, suite à la conduite de véritables fouilles, expose dans des cabinets les matériaux excavés, ou encore, de Thomas Grünfield, qui combine différentes parties d'animaux naturalisés dans sa série des *Misfits* et qui rejoint l'imaginaire de la curiosité dans lequel on retrouvait ce type de spécimens contrefaits. Plus près de nous, citons les exemples de Jérôme Fortin, avec ses accumulations de sculptures réalisées avec des matériaux anodins et mises sous vitrines, et relevons la pratique de Claudie Gagnon, dont les étalements prodigieux d'objets nous mènent dans le registre du merveilleux. Ce qui fascine dans leurs œuvres, c'est l'inattendu des combinaisons et les accumulations qu'autorise une telle référence où le principe de l'association libre a cours.

En fait, les artistes sont les premiers à retourner à la forme expérimentale de la collection telle qu'elle s'est manifestée dans les cabinets de curiosités. Et dès le milieu des années 1980, nous pouvons recenser le cas d'expositions d'art contemporain qui en examinent le motif dans les œuvres. Ce fut le cas notamment de la commissaire italienne Adalgisa Lugli qui, dans cette perspective, a réalisé une exposition intitulée *Wunderkammer* dans le cadre de la 42<sup>e</sup> édition de la Biennale de Venise (1986), où elle mettait en parallèle la création contemporaine avec les









Claude Cagnon, Cabinets de curiosités (détail), 2000. Musée d'art de Joliette. Photo : Ivan Binet.

collections de curiosités du XVI<sup>e</sup> siècle, à travers leur intérêt pour l'hétérogénéité des matériaux. Plus tardivement, les expositions *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving*<sup>5</sup> (1998), ainsi que *The Museum as Muse : Artists Reflects*<sup>6</sup> (1999) se sont penchées sur des œuvres où le musée se profilait comme modèle et source d'inspiration. L'étendue des pratiques qui utilisent les stratégies de la collection et de l'exposition comme moyen de représentation fait de ces procédés de véritables *topoi* de l'art contemporain. L'aménagement du château d'Oiron en France a cependant marqué un changement dans l'expression de l'intérêt pour l'univers de la curiosité. Avec ce projet entamé dans les années 1990, Jean-Hubert Martin, alors directeur artistique du château d'Oiron, a confié à des artistes de renommée internationale la tâche d'interpréter l'imaginaire du cabinet. La création de la collection d'art contemporain, qui a pour titre *Curios & Mirabilia*, vient ainsi s'inscrire dans un contexte patrimonial et fait revivre l'atmosphère pour le moins légendaire du château qui, à la Renaissance, abritait la collection de merveilles des premiers occupants. L'ordre fabuleux du cabinet de curiosités se transforme en dispositif de présentation de l'art contemporain. Un mode d'exposition qui s'érige contre la neutralisation générale du « *white cube* » et conteste finalement la norme muséologique moderne<sup>7</sup>. L'exposition *Artempo*, présentée à Venise en 2007, parallèlement à la Biennale, marque un pas de plus dans cette direction. Par la réunion de quelque 300 objets, parmi lesquels se retrouvent des œuvres contemporaines, l'équipe de commissaires à l'origine du projet<sup>8</sup> (dont Jean-Hubert Martin) a convoqué ce qui habituellement demeure en dehors du champ d'exposition de l'art. *Artempo* renoue avec la tradition du cabinet de curiosités par son emploi singulier de l'espace domestique (celui d'un palais vénitien avec ses tentures et lampes d'époque) et la densité de son accrochage qui cumule les merveilles. La présentation joue sur les ruptures chronologiques (une photographie

de Man Ray côtoie un sceptre phallique datant de deux millénaires avant notre ère), les antinomies (une vidéo de Bertrand Lavier est projetée à proximité d'un crochet porte-crânes provenant de Papouasie-Nouvelle-Guinée), créant des associations dont la logique échappe de prime abord à la rationalité de notre esprit (la combinaison d'un python naturalisé avec un tabouret de Le Corbusier, un tableau de Lucio Fontana et un lingam, forme incarnée du dieu hindou Shiva).

Véritable mise en forme d'une traversée dans l'histoire de l'art, l'exposition proposait un espace où prévalaient les échos formels et les correspondances subtiles. Ce qui avait pour résultat d'opérer une révélation à la manière des cabinets d'autrefois : « une ouverture sur le secret des choses ; à savoir que le réel fait pièce, que tout s'y tient ou s'y répond dans une chaîne ininterrompue<sup>9</sup> ». Ce qui revient à dire que tout système déployé a un effet de cadre sur le spectateur.

L'utilisation du cabinet comme modalité de présentation permet donc la création d'un environnement total et opère une rupture avec le cadre habituel. Ce n'est pas tant l'œuvre singulière et isolée qui compte, bien que son attraction persiste, mais son inscription dans un ensemble. Un effet saisissant est créé par l'hétérogénéité des objets et l'exposition devient le site du multiple, du simultané, d'un système dynamique où les valeurs artistiques, historiques, religieuses et féeriques se côtoient. Et c'est grâce à sa capacité de fonctionner selon un éventail de systèmes que l'objet, ici l'œuvre contemporaine, gagne sa richesse<sup>10</sup>. Ainsi, ce n'est pas tant le mode d'investigation « scientifique » du cabinet de curiosités qui est repris, mais son dispositif d'enchantement où triomphent l'inventivité et l'imagination dans la présentation des œuvres. Le voisinage étroit des objets, les parallèles, les comparaisons président au choix des artefacts. On se retrouve ainsi à l'intérieur d'un monde dense où la profusion des objets, si elle rend difficile la découverte d'un fil conduc-

teur, mise sur leur puissance métaphorique et offre au regard leur déferlement.

En recourant au classement du cabinet de curiosités, le commissaire d'exposition, comme l'artiste, retourne par conséquent à l'*a priori* historique de la connaissance au XVI<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire à une organisation du visible qui joue sur les propriétés matérielles et les ressemblances immédiates ou lointaines des objets. La répartition des objets crée ainsi des ensembles reliés entre eux et auxquels d'autres sont subordonnés, créant des configurations matérielles qui laissent deviner un discours, une pensée organisée. La réunion d'objets peut aussi devenir synonyme de contrastes et de glissements. Car ce n'est pas uniquement la volonté de construire une « représentation totale » qui suscite le goût du merveilleux et l'accumulation d'objets remarquables. L'idée qui se rattache à une telle présentation est celle d'une compréhension qui catégorise, pèse, compare, rapproche pour saisir et articuler autrement la vaste diversité du monde.

La recherche d'un ordre sans ordre – qui ne ferait que présenter les choses – occuperait l'être humain depuis le XVI<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. L'organisation des données et des objets répond ainsi à différents besoins et modes d'observation, mais c'est également un ordre qui vient se substituer à l'origine des spécimens, recréant à travers ses principes de catégorisation une temporalité spatiale et matérielle. La classification, c'est-à-dire l'agencement des objets, instaure une narration, crée un contexte, chacun des éléments venant prendre sens dans sa combinaison aux autres. Ce qui répond à notre compréhension du « réel » qui est elle-même tributaire de la manière dont nous allons aménager un territoire, un espace, qu'il s'agisse d'une table de travail ou d'une collection à proprement dit<sup>12</sup>. Chaque culture instaure un ordre qui lui ressemble, en mobilisant des pratiques du « Même » et du « Différent »<sup>13</sup> qui en sont d'autres révélateurs. L'assemblage, qui est l'une des conduites créatrices les plus utilisées de nos jours, permet finalement la création de juxtapositions massives et énigmatiques pour rendre compte du désordre, du discontinu

et aussi parfois de la continuité du monde à travers sa variété, où l'objet est toujours l'élément essentiel.

JULIE BÉLISLE

Titulaire d'une maîtrise en muséologie, **Julie Béglise** s'est jointe à l'équipe de la Galerie de l'UQAM en 2004. Elle prépare un doctorat en Histoire de l'art (UQAM) où elle s'intéresse aux procédés de collecte et d'accumulation dans l'art contemporain. Elle a publié des textes dans diverses revues et des catalogues d'exposition et effectuait en 2007-2008 une résidence d'écriture au 3<sup>e</sup> Impérial. Elle a également été commissaire de plusieurs expositions produites par la Galerie de l'UQAM et collabore à un projet du Groupe Molior sur le travail d'artistes brésiliens et péruviens, qui sera présenté à l'automne 2009.

#### NOTES

- <sup>1</sup> Jean-Hubert Martin, « Constitution d'une collection », *Le château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris, Centre des musées nationaux/Éditions du patrimoine, 2000, p. 127.
- <sup>2</sup> Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, A. Biro, 1998, 267 p.
- <sup>3</sup> Je pense ici aux recherches de nombreux historiens de l'art dont Walter Grasskamp, Patricia Falguières, Adalgisa Lugli, Kynaston McShine, James Putnam et plus près de nous, à Anne Bénichou.
- <sup>4</sup> Patrick Mauriès, *Cabinets de curiosités*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, 259 p.
- <sup>5</sup> L'exposition, dont Ingrid Schaffner était la commissaire, a eu lieu du 5 juillet au 30 août 1998, à P.S.1 Contemporary Art Center (New York), et du 5 novembre 1998 au 31 janvier 1999, au Henry Art Gallery, Seattle.
- <sup>6</sup> L'exposition a été présentée du 14 mars au 1<sup>er</sup> juin 1999 au Museum of Modern Art (New York) ; la commissaire était Kynaston McShine.
- <sup>7</sup> Patricia Falguières, « Les inconnus dans la maison. Un parcours dans l'histoire du collectionnisme », Gérard Wajcman et coll., *L'intime. Le collectionneur derrière la porte*, Paris, La maison rouge et Fages éditions, 2004 p. 46.
- <sup>8</sup> *Artempo* a été présentée au Palazzo Fortuny, un palais vénitien qui a appartenu à Mariano Fortuny et rassemblait des objets provenant de nombreuses collections dont, entre autres, celle de Fortuny et celles de musées municipaux de Venise.
- <sup>9</sup> Patrick Mauriès, *Cabinets de curiosités*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 34.
- <sup>10</sup> Mark A. Meadow, « Quiccheberg and the copious object : Wenzel Jamnitzer's silver writing box », Stephen Melville (dir.), *The lure of the object*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005, p. 42.
- <sup>11</sup> Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003, 140 p.
- <sup>12</sup> Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, 181 p.
- <sup>13</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 137-176.

