

ETC



Somptueuses, étonnantes dérives protéiformes : le cabinet de curiosités revu et corrigé par Aganetha Dyck et Jennifer Angus

Elisabeth Recurt

Number 86, June–July–August 2009

Cabinets de curiosités

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34857ac>

[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

Recurt, E. (2009). Somptueuses, étonnantes dérives protéiformes : le cabinet de curiosités revu et corrigé par Aganetha Dyck et Jennifer Angus. *ETC*, (86), 24–27.

Cabinets de curiosités

Somptueuses, étonnantes dérives protéiformes : le cabinet de curiosités revu et corrigé par Aganetha Dyck et Jennifer Angus

aturalia : ainsi était nommée cette catégorie de la *chambre des merveilles*, dans laquelle étaient conservés créatures et objets naturels. Les insectes étaient particulièrement prisés des collectionneurs. Quelques siècles plus tard, deux artistes se saisissent des bestioles en question et en

font des ouvrages de tapisserie faussement victorienne, tissent et brodent avec les papillons des décors sobres ou fastueux, initiant même avec les abeilles un travail de collaboration.

Deux artistes dont le *genre* féminin n'est peut-être pas étranger au choix de ces insectes et des manières de travailler. Des artistes ayant pour commun dénominateur (et ce, avec les collectionneurs) cette qualité qui les détermine si justement : la curiosité. Une attitude qui, trop longtemps, avait été jugée de manière péjorative (associée à l'indiscrétion), jusqu'à ce 17^e siècle prospère en cabinets de curiosités, qui fit de cet attribut une des qualités comportementales les plus hautement prisées.

Participant donc de cette tradition du collectionneur, Jennifer Angus et Aganetha Dyck font aussi preuve d'une telle obsession que l'on pourrait parler ici d'attitude symptomatique. Disons que ces artistes/entomologistes excellent dans l'art de mettre en scène les insectes et leur labeur. Jennifer Angus a poussé la curiosité jusqu'en Asie du Sud-Est à la recherche d'ailes à épingle et Aganetha Dyck est sortie de l'atelier pour découvrir le monde de l'apiculture.

S'il est vrai que le *Wunderkammer* figurait une forme embryonnaire de pratique muséale, le musée est surtout ici lieu de paradoxe. Les œuvres d'Angus et de Dyck ne se servent du contexte que pour mieux creuser le fossé entre réel et illusion, entre objets extraordinaires et ordinaires, entre l'esthétique et le domestique. Le monde qui fascine ces artistes est naturel, organique, biologique, élémentaire, brut pour ne pas dire sauvage.

Si les premiers cabinets de curiosités italiens, les *studioli* avaient pour mission de satisfaire la curiosité et l'obsession de leurs propriétaires plus que de diffuser et transmettre des savoirs, Angus et Dyck trouvent plaisir, quant à elles, à s'installer dans des lieux différents (intérieurs ou extérieurs). Les mises en abyme sont sujettes à des réactions différentes selon la durée du contact visiteur/œuvre (celles qui sont issues du premier coup d'œil et celles qui sont générées par l'observation attentive). In situ, certaines œuvres de Dyck se font nomades, s'accommodent d'un arbre, alors que les créations d'Angus se comportent en instruments décoratifs, installations contextuelles se référant souvent à des collections de musées qui la reçoivent.

De la rareté et de l'ordinaire/
du domestique à l'exotique

Aux siècles passés, les merveilles des collectionneurs apparaissaient comme autant de spécimens rares, triomphes d'une recherche parfois assez intrépide et passablement longue (le temps d'une vie bien souvent...). On les protégeait tant bien que mal, selon les connaissances et les moyens de l'époque, on les classait du mieux possible, ce mieux se faisant naturellement la prolongation des goûts des collectionneurs épris qui jouissaient autant qu'ils peinaient devant l'ampleur de la tâche. Quelques scientifiques, initiés, puis touristes admiraient l'œuvre, jalouant le nombre, la qualité, la rareté des curiosités. Plus large était la collection, plus rares étaient les pièces exposées, plus prestigieuses



devenaient le lieu et le personnage qui y était rattaché. Un des problèmes majeurs du collectionneur était de garder un certain ordre malgré la passion ; l'art d'étiqueter, de préciser, de compartimenter n'était pas toujours au point. Jennifer Angus s'amuse d'ailleurs à mettre en scène cette destinée du collectionneur qui finit sa vie aux prises avec un problème d'organisation (acheminant le trésor vers sa perte). Car cet ordre est impératif au classement des insectes qui en sont d'ailleurs un modèle : n'y a-t-il pas de composition plus ordonnée, plus symétrique, plus équilibrée que celle d'un insecte, d'un papillon, d'un quelconque élément de la nature ?

Du goût de la rareté, Angus et Dyck ont gardé peu de chose. Leur intérêt se tend plutôt vers l'insecte ordinaire, leur obsession se reportant davantage sur le nombre que sur l'objet unique. Il s'agit ici de multiplication, d'essaims, de concentrations,



Aganetha Dyck, *Sports Night in Canada*, 1995. Casques et patins, cire d'abeille. Photo : William Eakin.

d'ensembles, de collectivités. Cigales, sauterelles et abeilles sont d'ailleurs plutôt envahisseuses qu'envahies.

Jennifer Angus, collectionneuse d'insectes, se contente de spécimens assez communs¹. Des schémas répétitifs articulent ses installations d'insectes épinglés aux murs (installations pouvant compter jusqu'à des milliers d'insectes)². Professeur de design textile, l'artiste expose coléoptères, sauterelles, cigales et phalènes selon le processus cher aux imprimés du textile. Fragmentant, isolant et rassemblant des séries de motifs s'inspirant des Toiles de Jouy du 18^e siècle, reproduites aussi sous forme de papier peint³. Angus recouvre les murs du plancher au plafond de scènes pastorales ou de genre, animées par des insectes *anthropomorphisés*.

La manière dont Angus imite le papier peint ou la tapisserie (disposant de petites créatures en collectivités assemblées)

ampute les insectes de leur individualité. C'est l'ensemble qui l'intéresse, non le particulier.

Détournant donc la notion de rareté associée au cabinet de curiosités, Angus s'immisce dans l'interstice entre réel et illusion. Ainsi va-t-elle jusqu'à nous faire croire être en présence non pas d'objets de curiosité, mais de leur représentation. Nous croyons à des murs tapissés d'images désuètes, réminiscences d'intérieurs bourgeois d'une autre époque.

C'est la manière qui déguise le matériau. L'emphase décorative nous distrait si bien de la réalité. Déguisement faisant échec à notre subtilité, car le trompe-l'œil se pratique dans ce cas-ci à l'inverse du processus bien connu. Nous croyons donc à une illustration très convaincante, alors que sont mis en scène les insectes réels organisés symétriquement, mathématiquement, les uns par rapport aux autres. À l'inverse d'Adrien Von de Venne

qui, au 17^e siècle, s'amusait à guetter le réflexe des admirateurs trompés, cherchant à éloigner l'insecte qui avait l'indélicatesse de se poser sur une de ses toiles.

Ce n'est qu'au fur et à mesure de notre proximité grandissante que l'esthétique se métamorphose en un décor hideux, effroyable ainsi que le qualifie l'artiste elle-même, anticipant par l'intitulé d'une installation, notre réaction⁴.

Cette expérience de fascination relayée par une impression de dégoût est initiée par la volontaire tromperie d'une artiste qui teste nos antécédents, le bien-fondé de nos réflexes d'aseptisés, de protégés, issus d'un tel contrôle sur l'environnement familial qu'il nous protège des assauts du monde organique, naturel. Les insectes errant dans nos maisons, synonymes de microbes et de bactéries, ont pour la plupart été remplacés par des images photographiques séduisantes ne gardant des insectes que des entrelacs et sinuosités lumineuses, colorées, intenses. La représentation est bien suffisante, nous gardant d'une hideuse promiscuité, sans avoir à confronter de petits corps morts (ici transpercés d'épingles et étalés à profusion). *Memento Mori* falsifié, Angus nous donne à voir une contrefaçon plus encore que les objets lui permettant cette stratégie. Peut-être est-ce pour répondre à notre contrariété que l'artiste use de quelques citations historiques ou poétiques, allant jusqu'à graver des citations sur la coque métallisée de coléoptères.

Mais alors même que notre sécurité semble restaurée, nous nous laissons prendre à nouveau. Piège, encore une fois, que ce spécimen mis en exposition dans sa boîte vitrée : le *Goliathus Hercules*, échantillon inclassable non par sa rareté mais par son invraisemblance. Ce corps d'insecte a en effet été élaboré par l'artiste à partir de plusieurs organes et membres appartenant à des insectes

différents. Un inédit qui se révèle être l'opposé de ce que nous avions cru y voir : un objet d'étude scientifique. La fantaisie, l'imaginaire et la tromperie font fi de notre appétit scientifique.

Aganetha Dyck, quant à elle, se joue de l'extraordinaire d'une autre manière et c'est de nouveau ici le procédé même qui change le cours des choses. Le travail produit par les ruches d'abeilles est à la clé de ce que Dyck se délecte à former, à altérer, à transformer. La métamorphose d'un objet ordinaire, utilitaire, désuet en objet d'art est réalisée grâce au labeur des « ouvrières » étroitement associées à l'artiste. Les objets choisis par Dyck sont confiés à l'essaim d'abeilles qui a vite fait de se les approprier, les recouvrant de cire jusqu'à métamorphose instituée par les réseaux d'alvéoles en cire donnant lieu à des protubérances organiques, défigurant ainsi l'objet initial⁵. Travaillant étroitement avec des apiculteurs, Dyck fait équipe avec les abeilles. C'est leur labeur qui mue l'objet en sculpture, constituant un élément mi-organique mi-industriel.

Ce travail bien ordinaire des abeilles donne lieu à des pièces tout à fait exotiques, excentriques, cousinant avec l'objet surréaliste sinon poétique, souvent déroutant. Relents d'arte povera et de romantisme mêlés, fusion de l'homme et de la nature. Force est de constater que le labeur industriel des abeilles rappelle celui des femmes qui, comme Dyck, ont passé une grande partie de leur vie à répéter de mêmes gestes insinuant une nécessité mécanique : faire et refaire, accumuler, engranger, départager pour mieux rassembler. Le travail traditionnel des ouvrières domestiques se développant autour des pôles fonctionnel et décoratif, selon le principe de l'essaim.

L'artiste elle-même n'a-t-elle pas cédé, en son temps, à la tendance obsessionnelle commune à la ménagère et au collectionneur :



