

Le projet CREAM : détournements et subversions du cabinet de curiosités

Édith-Anne Pageot

Cabinets de curiosités
Numéro 86, juin–juillet–août 2009

URI : id.erudit.org/iderudit/34858ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC

ISSN 0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pageot, É. (2009). Le projet CREAM : détournements et subversions du cabinet de curiosités. *ETC*, (86), 28–31.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Le projet CREAM Détournements et subversions du cabinet de curiosités

Le mythe hésiodique raconte que Pandore, qui avait reçu des dieux la beauté, la grâce, l'habileté manuelle et la persuasion, était dévorée de curiosité, de mensonge et de fourberie. Cette tendance malsaine l'avait poussée à ouvrir la célèbre jarre d'Épiméthée libérant, du coup, tous les maux qu'elle contenait. Le mythe de Pandore envisage donc la curiosité comme un désir pervers qui pousse le curieux à connaître l'interdit. Bien qu'elle puisse aussi être jugée positive, en tant qu'elle contribue à la connaissance et au progrès, la curiosité oscille historiquement entre ces deux tendances, à la fois rétive et édifiante¹. D'une manière ou d'une autre, elle demeure toujours transgressive, puisqu'elle implique la poursuite de quelque chose au-delà du connu et qu'elle tend à manifester de nouvelles réalités et identités. Elle appelle une transgression double, une violation ontologique et un dépassement des frontières traditionnelles. Le cabinet de curiosités participe incontestablement de cette transgression. Il est l'héritier du *studiolo* qu'on retrouve en Italie à la Renaissance. Le *studiolo* était un espace attenant au palais ou à la villa où on réunissait une collection de tableaux allégoriques, marqueteries en trompe-l'œil, cartes géographiques, manuscrits et objets de culte, bref tout un éventail d'artéfacts qui concouraient à faire de cet espace un lieu de réflexion capable de transporter son utilisateur à l'extérieur de soi. Au XVI^e siècle, le cabinet de curiosités devient un microcosme, par le biais de la collection on aspire à transpercer les mystères de l'univers. Le cabinet des sciences institué par Colbert sous Louis XIV partage, à ses débuts, ce désir d'être transporté hors de soi ; il est une distraction princière et ne relève pas du cursus académique officiel. D'ailleurs, jusqu'à la veille de la révolution, le statut des sciences physiques reste ambigu entre divertissement et matière d'enseignement ; les cabinets de curiosités et des sciences en témoignent². Si certaines collections ont une vocation encyclopédique – les collections de médecins et des apothicaires se voulant des lieux d'étude et de recherche – les cabinets, en général, reflètent avant tout l'esprit de leur créateur. Les collections princières sont des signes de pouvoir et de prestige et les collections d'amateurs sont des véhicules de reconnaissance sociale. Dans un cas comme dans l'autre, le cabinet viole les frontières culturelles et remplace des valeurs publiques par des significations idiosyncrasiques. Aussi, chaque objet de la collection devient un artéfact, objet dont la seule fonction est d'être regardé³. Au cours du XVIII^e siècle, les cabinets cèdent peu à peu le pas aux grandes collections spécialisées.

Le travail de Domingo Cisneros, et particulièrement le projet CREAM (Centre de recherche et d'expérimentation des arts forestiers), participe de l'esprit du collectionneur, mais aussi du scientifique. Il emprunte au cabinet de curiosités – ainsi qu'au codex – certaines structures épistémologiques. Toutefois, il en détourne et en subvertit les fonctions et les enjeux idéologiques, renversant l'eurocentrisme qui le caractérise historiquement. Le CREAM a été mis sur pied au début des années 2000 par le Groupe Territoire culturel installé dans Lanaudière, à Sainte-Émélie-de-l'Énergie. Le CREAM est engagé dans la recherche de solutions durables et originales face aux défis que posent la crise forestière actuelle et le paupérisme, culturel et social, de certains milieux ruraux québécois, notamment la Matawinie. Il s'agit d'un laboratoire en nature qui propose l'invention de nouvelles formes d'art et d'artisanat ainsi qu'une gamme de produits fabriqués à partir de végétaux indigènes délaissés par l'industrie forestière (et donc généralement considérés comme des mauvaises herbes) de déchets et de résidus de l'exploitation⁴. La démarche implique l'expédition, l'enquête, la collecte, l'observation, la conservation



et l'inventaire typiques du cabinet de curiosités. Le CREAM dispose d'un système d'archivage électronique des connaissances recueillies. Ce système d'archivage, entièrement numérique et disponible en ligne, se déploie en collections thématiques et inclut *L'Herbier Matawin*, constitué à la manière d'un codex et consacré à la flore sauvage et à ses possibles utilisations artistiques. Les recherches du CREAM ont permis, par exemple, de mettre au point une argile végétale entièrement naturelle et dont les applications artistiques sont nombreuses ; Cisneros y recourt dans son



Domingo Cisneros, *La reconquête : enfer, purgatoire, paradis* (détail : vue de l'enfer) installation, 2008, techniques mixtes, dimensions variables. Gracieuseté de l'artiste. Photo : Francis Arguin.

installation intitulée *La Reconquête* (2008); nous y reviendrons. D'autres expérimentations ont mené à la fabrication de produits commerciaux tels que la tisane *Annedá*, offerte au public à l'occasion des soirées d'ouverture de l'Espace 400, lors du 400^e anniversaire de la ville de Québec (2008), en guise de geste d'hospitalité. Médication traditionnelle autochtone, cette tisane aurait, semble-t-il, protégé Jacques Cartier et ses hommes du scorbut. Conceptuellement, le CREAM s'inscrit dans la continuité du travail qu'avait entrepris Cisneros dans les Laurentides, à la

Macaza (Québec), du début des années 1970 jusqu'au milieu des années 1990. Originaire de Monterrey (Mexique), métis de la nation Tepehuane, Cisneros émigre au Canada en 1968. Invité à enseigner au collège Manitou (La Macaza) – première institution d'enseignement post-secondaire spécialisée pour une clientèle autochtone – Cisneros découvre les Laurentides et s'y installe à partir de 1974. Il fonde le groupe Boréal Multimédia et propose un concept nouveau d'« art-aventure » qui envisage la nature comme lieu d'expérimentation, une pratique se situant



à la croisée du land art et de la performance. En 1988, il réalise son célèbre *Bestiaire laurentien*, un ensemble de douze bêtes imaginaires (des sculptures) accompagnées de leur légende. Au collège Manitou, il occupe les fonctions de professeur et de directeur du département des Arts et des communications. Il y forme toute une génération d'artistes autochtones. Cisneros joue alors un rôle majeur dans l'épanouissement et la reconnaissance d'un art contemporain autochtone fondé sur l'actualisation de certaines des valeurs essentielles de la société traditionnelle amérindienne, notamment le shamanisme et l'identité territoriale. Le parcours de Cisneros témoigne d'un engagement social indéfectible, tant au niveau de l'intégration citoyenne que de la dénonciation écologique, et ce, dès les années 1970.

Le CREA, tout comme les projets « d'art-aventure » et le *Bestiaire laurentien*, met en jeu une saisie esthétique du monde impliquant des liens multiples sensoriels et sensibles. À cet égard, il rejoint le courant anglo-saxon d'esthétique environnementale⁵ qui renvoie à un mode de connaissance active de son milieu, pour lequel l'expérience esthétique est une façon d'inscrire l'environnement à l'intérieur de soi. À travers ce processus, Cisneros opère une ré-appropriation de la flore et de sa mise en « paysages » par l'histoire coloniale canadienne; c'est ici que s'opère une série de subversions et de détournements. Prenons l'exemple de *L'Herbier Matawin*. Les documents textuels et visuels qui le constituent établissent tout naturellement l'origine, l'habitat, la description et les utilisations du spécimen étudié. Cependant, la perspective privilégiée à travers ces rubriques est sans contredit celles des utilisations artistiques et des applications possibles dans la vie courante. L'herbier de Cisneros traite donc de la flore dans une sphère élargie où l'humain est compris. La description scientifique inclut des aspects propres à la

condition humaine, des pratiques autochtones ou d'autres dérivées du métissage des cultures si souvent escamotées dans l'histoire « officielle » canadienne. On y apprend, par exemple, que le *Thuja occidentalis*, communément appelé cèdre, « évoque une forme latinisée d'un mot grec *thuo* qui signifie "fumigène" ou "sacrifice" car son bois était utilisé comme encens lors de sacrifices⁶ » et qu'en raison de ses propriétés curatives, il fut désigné *Arbor Vitae* (l'arbre de vie) par les colons français à la suite de Jacques Cartier. On y note que le pin blanc, particulièrement efficace dans la construction de mats de navire, fut outrageusement décimé par l'industrie maritime à l'époque coloniale. Le cèdre revêt une « apparence rassurante », tandis que le bouleau, « dénigré au Canada », est l'arbre sacré de la nation autochtone Mapuche et, à la fois, le « symbole discret » des origines distinctes du Québec. L'érable, emblème du Canada, définit aussi « l'identité québécoise » grâce à son sirop dont l'extraction et la préparation furent pratiquées à l'origine par les peuples autochtones. Le hêtre fait preuve d'un « altruisme » rare, car il favorise la croissance des plantes voisines, raison pour laquelle il est aussi appelé « l'ami des autres ». Bref, la rhétorique utilisée mêle différents niveaux de langage : la description cartésienne, les observations, les résultats d'expérimentations, un certain anthropomorphisme et une critique colonialiste implicite. La transgression vise ici les idées reçues, les catégories confortables et les conventions. Mais encore, Cisneros réalise un certain nombre de détournements et de subversions qui se déclinent à différents niveaux, à commencer par la posture du curieux. Contrairement à un François 1^{er} de Médicis à Florence, à un Rodolphe II à Prague ou à un Ferdinand de Tyrol au Château d'Ambras, la curiosité de Cisneros n'est pas dirigée vers des objets provenant d'autres cultures et de pays lointains mais vers des artefacts du Québec, qui est une terre d'ac-



cueil pour l'artiste; regard ambivalent, profondément métissé, de l'intérieur et indigène, mais aussi « néo-québécois » et étranger. De plus, le cabinet privé, traditionnellement limité à un public d'initiés, se transforme ici en tribune ouverte, Internet, accessible à tous de partout au monde, en tout temps. Enfin, comme je l'ai souligné plus haut, Cisneros subvertit les enjeux idéologiques colonialistes qui traditionnellement ont sous-tendu la collection d'objets provenant de cultures colonisées⁷. Cette posture, on la retrouve à l'œuvre dans l'installation récente intitulée *La Reconquête : Enfer, Purgatoire, Paradis* présentée au Lieu, Centre en art actuel à Québec, du 2 mai au 1^{er} juin 2008. L'installation intègre des éléments et des matériaux mis au point par le CREAM, l'argile végétale notamment, mais aussi elle reprend à son compte les principes de cueillette, d'inventaire et de collection propres au cabinet. Les siècles d'assimilation, d'acculturation et de dissémination qu'ont connus les Premières nations sont symboliquement représentés par les éléments qui constituent l'enfer. Les panaches de caribou et d'orignal placés en position d'affrontement symbolisent les tensions et les luttes de pouvoir au sein de la colonie. Au purgatoire, de petites figures fragilisées, faites de tige d'érable et enveloppées de jute, sont placées dans une position expectative. Enfin, le paradis est constitué d'un grand panier d'abondance où on retrouve des échantillons des matériaux et des outils qui appartiennent à l'artiste-collectionneur : cuillère, clou, poinçon, quenouille, paille sauvage, branchage et plantes séchées, etc., autant d'artéfacts répertoriés dans les collections thématiques. Autant d'appels à la transgression, transgression de l'histoire, mais aussi projections dans un avenir et dans un monde de création. Tout en proposant des avenues résolument prospectives, Cisneros redonne en quelque sorte au Québec la mémoire d'une partie

de sa flore usurpée par les entreprises d'acculturation et par l'exploitation essoufflée de l'industrie forestière.

ÉDITH-ANNE PAGEOT

Édith-Anne Pageot est titulaire d'un doctorat en Histoire de l'art (2004). Elle enseigne à l'Université d'Ottawa depuis 2002. Son champ de spécialisation est l'art canadien moderne et contemporain. Elle a publié dans : *RACAR, Globe revue internationale d'études québécoises, International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, entre autres. En collaboration avec Eugenia Sojka (Université de Silésie, Pologne), elle a contribué au livre *State-Nation-Identity in Cultural Discourses of Canada*. Pour *RACAR*, elle dirige actuellement un numéro thématique, *Paysage, espaces culturels, écologie*. Elle prépare une monographie sur l'apport de l'artiste Domingo Cisneros à la scène intellectuelle et artistique canadienne.

NOTES

- ¹ Barbara M. Benedict, *Curiosity: A Cultural History of Early Modern Inquiry*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.
- ² Pascale Morniche, « Les cabinets de curiosités dans l'éducation princière », dans *Les cabinets de curiosités de la bibliothèque de Versailles et du lycée Hoche*, Bibliothèque municipale de Versailles, 2004, p. 25-33.
- ³ Concernant la distinction entre objet d'art et artéfact voir Carol Duncan, *Civilizing rituals: Inside the public art museums*, Routledge, New York, 1995, p. 5.
- ⁴ La mission et les activités de CREAM sont présentées en détail à l'adresse électronique suivante : <http://www.territoire.org/FRANCAIS/CREAF/quescecreaf.html>.
- ⁵ Voir, entre autres, Arnold Berleant, *The aesthetics of environment*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.
- ⁶ <http://www.territoire.org/FRANCAIS/CREAF/quescecreaf.html>. Site consulté le 1^{er} mars 2009.
- ⁷ Les quelque 10 000 photographies réalisées au début du XX^e siècle par Herbert Lang en Afrique en sont un bon exemple. Elles montrent une région extrêmement « primitive » et une série de portraits en buste dont les choix formels révèlent explicitement la perspective eugéniste adoptée dans le but de démontrer l'infériorité biologique des Africains. Nicholas Mirzoeff, « Photography at the heart of darkness: Herbert Lang's Congo photographs (1909-1915) », dans Tim Barringer et Tom Flynn (éd.), *Colonialism and the object*, Routledge, Londres, New York, Routledge, 1998, p. 174-180.