

Chapter Title: Réactiver par l'ancien: Des cabinets de curiosités d'artistes dans des musées
Chapter Author(s): Julie Bawin

Book Title: Réinventer la collection
Book Subtitle: L'art et le musée au temps de l'événementiel
Book Editor(s): MÉLANIE BOUCHER, MARIE FRASER, JOHANNE LAMOUREUX
Published by: Presses de l'Université du Québec. (2023)
Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv37wpr8d.19>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Presses de l'Université du Québec is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Réinventer la collection*

PARTIE 4 /

RÉACTUALISER



Réactiver par l'ancien

Des cabinets de curiosités d'artistes dans des musées

Julie Bawin

Résumé

Parmi les nombreux modes de renouvellement de l'exposition et de réinvention des collections dans le contexte des institutions muséales figure un dispositif muséographique longtemps jugé comme « archaïque » : celui de la *wunderkammer*. De nombreux musées ont en effet revisité leurs collections en les présentant sous la forme d'un cabinet de curiosités, tantôt temporaire, tantôt permanent. Que révèle l'intérêt toujours plus affirmé pour un tel format d'exposition et quels en sont les enjeux et les ambitions ? Pour répondre à ces questions, et saisir, par la même occasion, le caractère évènementiel de la pratique, nous nous intéresserons aux propositions d'artistes ainsi qu'aux stratégies mises en place depuis le début du XX^e siècle pour faire revivre, tel un nouveau champ exploratoire, le cabinet de curiosités.

Nul n'ignore le regain d'intérêt qui se manifeste aujourd'hui pour le modèle du cabinet de curiosités, tant dans le monde de l'art que dans l'univers plus strictement commercial et domestique. De la collaboration de Damien Hirst avec la maison Deyrolle en 2014 aux nouvelles tendances « déco », en passant par les nombreuses expositions qui, comme celle organisée récemment par Laurent Le Bon au Fonds Leclerc¹, sont consacrées à l'univers de la *wunderkammer*, on ne compte plus les témoignages d'un goût toujours plus affirmé pour les microcollections, la taxidermie et le mélange d'œuvres et d'objets de tous les âges et de toutes les

1 *Cabinets de curiosités* (curateur : Laurent Le Bon), 23 juin au 3 novembre 2019, Fonds Hélène & Édouard Leclerc, Landerneau.

natures. Les musées n'échappent pas à un tel engouement. Le succès rencontré ces dernières années par le Musée de la Chasse et de la Nature à Paris en témoigne, tout comme les nombreuses invitations lancées à des artistes pour produire, à partir de collections relativement hétéroclites, leurs propres cabinets de curiosités. Que révèle cet intérêt des institutions muséales pour un dispositif longtemps jugé comme archaïque au sein des musées? S'agit-il, comme l'écrit l'historienne Patricia Falguières (cité dans von Schlosser, 2012, p. 23), d'un «élégant cache-misère d'expositions sans projet» ou bien, plutôt, d'une expérience expographique dont le principal intérêt serait de sortir les œuvres de l'espace neutre de type *white cube* et ainsi de les confronter à d'autres dispositifs d'exposition? Ne peut-on pas y voir aussi une manœuvre destinée à renouveler le regard sur des collections hétérogènes et de conférer, dans le même temps, une plus-value à des œuvres et à des objets jusqu'alors refusés à l'exposition? Si l'objectif de ce chapitre est de répondre à ces questions, il s'agira surtout de comprendre en quoi ces cabinets de curiosités d'artistes participent aux usages événementiels des collections muséales et de montrer aussi que cette attention pour la *wunderkammer* n'est pas aussi récente qu'elle n'y paraît. Tout au long du XX^e siècle, en effet, elle a été un objet de réflexion et d'inspiration pour la sphère intellectuelle et artistique, et elle a par ailleurs continué d'imprégner l'univers d'un grand nombre de collections privées et publiques.

1/ L'errance et la survivance des cabinets de curiosités

Sans revenir sur l'histoire des cabinets de curiosités et leurs spécificités depuis le XVI^e jusqu'au XVIII^e siècle, il convient néanmoins de rappeler le démantèlement dont ils ont été l'objet avec l'avènement de la spécialisation et de la disciplinarisation propres au musée moderne du XIX^e siècle. Cela ne veut évidemment pas dire que tous les musées et que toutes les activités de collection se sont ouverts à la spécialisation et aux principes scientifiques de classification prônés par le musée, mais il est clair qu'un nouveau leitmotiv va s'imposer, à savoir le passage du «chaos» propre au cabinet de curiosités à l'«ordre» des collections muséales. Comme l'écrit Patricia Falguières (cité dans von Schlosser, 2012, p. 23), déjà citée plus haut, «tout désordre dans le musée va bientôt signifier un *retard*, une *survivance*, un *archaïsme*». Démantelé, bien souvent méprisé, le cabinet de curiosités sera néanmoins maintenu dans de nombreuses collections particulières ainsi que dans des institutions qui, n'étant pas en mesure de se constituer des collections de façon aussi rationnelle que les musées nationaux, ne pouvaient obéir à la règle de

l'ordre et de l'opposition entre nature et culture. Beaucoup de musées, qualifiés de « mixtes », ont ainsi continué à conserver, et même à exposer, des accumulations hétéroclites d'objets (Bondaz, Dias et Jarrassé, 2016).

Bien qu'il n'ait jamais disparu du monde de la collection, le *revival* du cabinet de curiosités doit pourtant moins à la persistance du caractère mixte de nombreuses collections qu'aux réappropriations successives dont la *wunderkammer* a été l'objet. Dès les années 1920-1930, elle a suscité l'intérêt des avant-gardes, à commencer par les surréalistes, amateurs, comme on le sait, de rencontres fortuites et souvent collectionneurs eux-mêmes (Bondaz *et al.*, 2016). Les expositions ont à cet égard joué un rôle essentiel, comme le montre l'*Exposition surréaliste d'objets* organisée par André Breton à la galerie Charles Ratton à Paris en 1936 (figure 12.1).

FIGURE 12.1 / **Vue de l'Exposition surréaliste d'objets, 1936. Paris, France, Galerie Charles Ratton**



Source: Guy Carrard, Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP / Man Ray Trust / Adagp, Paris, 1936.

2/ **Quand le surréalisme expose le cabinet de curiosités**

L'*Exposition surréaliste d'objets* a ceci d'exemplaire qu'elle a fait revivre, de manière parfaitement manifeste, le dispositif du cabinet de curiosités, tant par l'usage des armoires-vitrines que par le type d'objets exposés. André Breton dénombrera les pièces exposées en ces termes :

Objets naturels, minéraux (cristaux contenant de l'eau plusieurs fois millénaire), végétaux (plantes carnivores), animaux (tamanoir, œuf d'œpyornix), des objets naturels interprétés (un singe en fougère) ou incorporés à des sculptures, des objets perturbés (c'est-à-dire modifiés par des agents naturels, incendies, tempêtes, etc.) [...] plusieurs objets venus de l'atelier de Picasso, qui prennent place, historiquement, avec les célèbres «ready-made» et «ready-made aidés» de Marcel Duchamp, également exposés. Enfin les objets dits sauvages, les plus beaux fétiches et masques américains et océaniens. [...] Les objets mathématiques, surprenantes concrétisations des plus délicats problèmes de géométrie dans l'espace, et les objets trouvés et objets trouvés interprétés, nous conduisent aux objets surréalistes proprement dits. (Breton, cité dans Ottinger, 2013, p. 76)

À travers leur initiative, les surréalistes entendaient faire cohabiter des objets *a priori* très différents, relevant à la fois des *naturalia*, des *artificialia*, des *exotica* et des *scientifica*, ces quatre grands principes d'organisation des collections de curiosités. La confrontation entre des objets de nature et de culture différentes devait donner l'impression au public d'être immergé dans le surréalisme. Il s'agissait donc certainement moins d'une résurgence de type anachronique et archaïque (consistant à reprendre tel quel le modèle du cabinet de curiosités) que d'un désir de rapprocher des contraires et de générer, conformément à certains mots d'ordre surréalistes, des associations libres d'idées. Il semble par ailleurs que l'exposition constituait, en ce milieu des années 1930, le moyen par lequel les surréalistes voulaient, plus encore que par le manifeste, proposer un contre-modèle. Un contre-modèle scénographique d'abord, car il s'agissait de «rompre avec les séculaires accrochages sur les murs anonymes d'une galerie, d'un Salon, d'un musée» (Jean, 1959, p. 280); un contre-modèle artistique ensuite, puisque cette réappropriation du cabinet de curiosités devait rendre compte d'une sorte de contre-histoire de l'art, et cela en accord avec le mouvement du primitivisme et cette appropriation bien connue des objets des *Autres* (de L'Estoile, 2010, p. 325). Par «objets des *Autres*», André Breton n'entendait pas seulement des objets exotiques, mais tous ceux qui semblaient aller à contre-courant des règles de

l'art occidental, tous ceux qui n'appartenaient pas aux catégories de l'histoire de l'art, tels que les objets naturels, végétaux, animaux ou mathématiques. Enfin, il voyait aussi dans le cabinet de curiosités l'une de ses idées maîtresses, à savoir que *tout* peut être mis sur le même pied, sans aucune distinction ou hiérarchie.

3 / **Le rôle des artistes accumulateurs et des musées d'artistes**

Parallèlement au rôle qu'aura joué le surréalisme dans ce retour d'intérêt pour le modèle du cabinet de curiosités, s'ajoute assurément celui que tiendront dans cette histoire les artistes assembleurs et accumulateurs. L'assemblage, on le sait, constitue l'un des procédés d'expression privilégiés des artistes, et ce, depuis le début du XX^e siècle. En œuvrant selon ce principe, l'artiste s'approche incontestablement des pratiques de collectionneurs réunissant, en un même lieu, des objets, des matériaux de nature différente. L'hétérogénéité fut d'ailleurs un moteur majeur du collectionnisme dès le XVI^e siècle, mais aussi le signe d'une liberté dans l'association du passé au présent, de la nature à l'art. Ainsi, comme l'écrit la critique Adalgisa Lugli (2000, p. 59), «le rêve du collectionneur de la *wunderkammer* est en syntonie avec celui de l'artiste qui crée de l'assemblage».

Mais là où le cabinet de curiosités a resurgi véritablement comme modèle artistique, c'est principalement dans ce que l'on peut appeler les «œuvres-collections», c'est-à-dire ces œuvres - et elles sont nombreuses - jouant sur le mode métaphorique de la collection. On épinglera, parmi les premières, les différentes versions de la fameuse *Boîte-en-valise* (à partir de 1936) de Marcel Duchamp ou encore les microcollections de Joseph Cornell, des créations où l'artiste se comporte en véritable collectionneur encyclopédiste, le premier condensant dans une boîte son œuvre en miniature et en reproduction, le deuxième travaillant sur la réunion d'objets trouvés enfermés dans des boîtes, des vitrines ou des meubles (figure 12.2). Ces références au monde de la collection se trouveront au cœur de la production d'un grand nombre d'artistes, et ce, à compter surtout des années 1960-1970. Citons notamment George Brecht et son installation *Repository* (1961), une œuvre conçue telle une armoire enfermant des ballons, des jouets, des brosses à dents, autant de reliques personnelles et contemporaines qui envahiront bientôt les projets d'autres artistes, parmi lesquels Claes Oldenburg (*Mouse Museum*, 1965-1977), Herbet Distel (*Museum of Drawers*, 1970-1977) ou encore Daniel Spoerri et les différentes versions de son *Musée sentimental*. Songeons notamment à celui que ce dernier exposera en 1979 à la Kunstverein de Cologne,

une installation dévoilant des objets du quotidien, tous choisis en relation avec la mémoire de la ville et ensuite associés dans des vitrines, sans aucun souci de logique rationnelle et historique.

FIGURE 12.2 / **Mark Dion, *Collection Index - Digne*, 2003, techniques mixtes. Digne, France, Musée Gassendi**



Source : Musée Gassendi, Digne, 2003.

L'antirationalisme domine assurément l'ensemble de ces « musées personnels ». Les artistes cherchent en effet à mettre le public face à une vérité affective et poétique qui s'érige contre la vérité historique et rationnelle telle qu'elle a cours dans l'institution-musée et qui « favorise l'émergence de strates historiques ignorées ou délaissées par l'histoire dominante » (Millet, 1994, p. 40). De telles pratiques s'inscrivent par ailleurs dans le courant de la critique institutionnelle qui, dès les années 1960-1970, enregistre des démarches centrées sur l'espace muséal consistant, dans la majorité des cas, à remettre en cause les dispositifs idéologiques, taxinomiques et scénographiques du musée; ou encore à questionner la rhétorique et l'autorité du discours muséal. Les musées personnels et fictifs d'artistes participent donc assurément de ce positionnement contestataire et révèlent un contexte qui - en ce qui concerne les relations entre artistes et musées - est autant marqué par des désaccords et des attaques que par une importation de critiques institutionnelles au sein même des institutions. Et c'est bien dans cette perspective que l'on verra parfois des musées absorber les stratégies des artistes, revenant, pour certaines expositions, à un désordre et à un hétéroclisme rappelant le modèle du cabinet de curiosités.

4 / **Les premières importations des « musées d'artistes » au musée**

Parmi les exemples pionniers concernant cette importation de l'œuvre vers le musée se trouve le célèbre *Block Beuys*, une installation conçue librement par Joseph Beuys au Musée régional de la Hesse à Darmstadt entre 1970 et 1986. Pendant plus de 15 ans, l'artiste allemand a installé dans plusieurs salles de ce musée d'art et d'histoire naturelle 23 vitrines contenant des objets de la collection associés à des réalités importées de l'extérieur, comme des objets industriels, des matières organiques et des travaux personnels, ordonnés selon un système de correspondances éminemment subjectif et offrant, à l'instar des cabinets de curiosités des XVII^e et XVIII^e siècles, une sorte de vision globale et prérationnelle du monde. Exemple à bien des égards, le *Block Beuys* constitue pourtant un cas relativement inédit et isolé pour l'époque (figure 12.3). C'est en effet surtout à la fin des années 1980 que des musées, dotés de collections mixtes et relativement hétérogènes, inviteront des artistes à exposer leurs « musées personnels », puis à créer, à partir des collections, *leurs* propres cabinets de curiosités. Avant de proposer quelques exemples significatifs, tâchons de comprendre les raisons de cette ouverture des musées à un modèle qui s'avère, au fond, antimuséal.

FIGURE 12.3 / **Joseph Beuys, *Block Beuys*, salle 2 «Szene aus der Hirschjagd», 1961, installation. Darmstadt, Allemagne, Musée régional de la Hesse**



Source : Wolfgang Fuhrmannek, VG Bild-Kunst, Bonn / Musée régional de Hesse, Darmstadt, 2022.

Si certains musées ont importé les stratégies contestataires des artistes et accueilli en leur sein des œuvres rappelant le désordre et le caractère archaïque des cabinets de curiosités, c'est plus que probablement en raison de l'émergence, dès les années 1980, d'un vaste mouvement de remise en cause du schéma linéaire de l'histoire de l'art, et donc de la présentation des œuvres et des objets dans les musées. Sous l'influence des *Postcolonial Studies*, des *Cultural Studies* et des *Visual Studies*, le modèle occidental-centré et très hiérarchisé du musée se voit mis en cause. C'est une époque où l'on cherche à valider l'idée d'un décloisonnement disciplinaire, géographique et culturel. C'est aussi celle où le *white cube* moderniste se voit critiqué pour son caractère neutre, aseptisé et formaliste, ce qui entraîne un renouvellement de l'accrochage se voulant dorénavant plus subjectif, plus transversal, moins ordonné. Les années 1980 sont par ailleurs marquées par un contexte de surenchère en matière de renouvellement de l'exposition. Les musées se trouvent en effet dans l'obligation d'organiser toujours plus

d'expositions temporaires et, pour les plus modestes d'entre eux, de donner à leur exposition permanente l'apparence d'un évènement. L'une des solutions, pour les musées des beaux-arts notamment, est alors de thématiser les accrochages et de réexposer les œuvres en suivant des orientations différentes de la chronologie ou de l'évolution des styles, et ce, en mélangeant les périodes et les genres. Pour assurer cette réactivation des collections, des personnalités extérieures au musée sont généralement sollicitées et, parmi elles, figurent principalement des artistes. Ces derniers se sont en effet rapidement imposés comme un commissaire idéal d'expositions consistant à restructurer la présentation du patrimoine muséal sous un angle original - et donc à mettre du désordre dans les collections. Tout en personnifiant le présent, l'artiste contemporain incarne aussi bien souvent la subjectivité, la sensibilité et, surtout, la transgression. L'artiste peut en quelque sorte se permettre de faire au musée ce que ne s'autorisent justement pas les scientifiques qui y sont attachés. Les exemples abondent à partir des années 1980, et surtout 1990, comme en témoignent les interventions bien connues de Peter Greenaway et de Hans Haacke au Boijmans Van Beuningen à Rotterdam ou encore celle de Joseph Kosuth au Brooklyn Museum.

5 / **Les premiers pas vers une reconnaissance institutionnelle des cabinets de curiosités**

Pendant que l'on assiste à ces bouleversements, qui touchent autant le monde de l'art que l'univers de l'exposition muséale, l'influence du cabinet de curiosités sur la production artistique du XX^e siècle gagne elle-même en reconnaissance. En 1986, dans le cadre de la Biennale de Venise, une exposition sur ce thème est organisée par Adalgisa Lugli. Elle marquera les esprits, car montrant, sous la forme d'une fiction (le cabinet des merveilles était attribué à un collectionneur mystérieux), les liens entre les collections de curiosités et les manipulations d'objets des dadaïstes, des surréalistes et des artistes de l'*arte povera* (Bénichou, 2013, p. 19). En montrant ces affinités dans le cadre d'une exposition internationale d'art contemporain, le cabinet de curiosités gagnait ainsi en légitimité, rendant plus opératoire encore cette rencontre entre des artistes s'intéressant dans leur art aux méthodes (ou plutôt aux non-méthodes) du cabinet de curiosités et des institutions désireuses, voire forcées, de se réinventer. Parmi elles se sont trouvées les demeures historiques - lieux par excellence du collectionnisme et souvent de la curiosité -, mais aussi ces nombreux musées qui, pour diverses raisons, étaient restés imperméables aux principes de la spécialisation. En France, les exemples sont nombreux, ou du moins exemplaires. Au rang des demeures historiques, on

songe évidemment au château d'Oiron qui, dès le début des années 1990, sous l'impulsion de Jean-Hubert Martin, accueille une collection d'art contemporain, baptisée *Curios et Mirabilia*. Le projet, écrit Martin (2000, p. 8), «reposait sur deux grands axes majeurs: d'une part l'intégration au décor du château et le respect de son emprise formelle, d'autre part, l'édification de la collection à partir d'un parallélisme avec les cabinets de curiosités du XVI^e siècle». Pour ce faire, il invita des artistes tels que Daniel Spoerri, Guillaume Bijl, Christian Boltanski, Hubert Duprat ou encore Joan Fontcuberta à créer des œuvres pour le lieu, et ce, de manière à produire un contraste fort entre le cadre renaissant du château et la création contemporaine. Ainsi, bien que plusieurs furent conviés en raison de leur intérêt pour l'univers des cabinets de curiosités, le projet d'Oiron fut surtout guidé par ce désir, très précoce chez Jean-Hubert Martin, d'abolir le *continuum* temporel de l'histoire de l'art en confrontant le passé et le présent et en juxtaposant les catégories et les cultures. Lors d'un entretien accordé à Catherine Millet en 1994, il précisa ce point de vue, déclarant :

Oiron est un projet unique et [...] il a le mérite de susciter quelques questions: face au bourgeonnement des musées d'art contemporain aujourd'hui. Question spatiale: qui n'est pas fatigué du cube blanc? Question taxinomique: faut-il continuer à montrer l'art contemporain selon un découpage chronologique des mouvements successifs des trois dernières décennies? Question idéologique: faut-il répéter à l'envi une histoire de l'art construite sur les ruptures? (Martin, cité dans Millet, 1994, p. 42)

Ces propos sont intéressants, car tout en révélant l'enjeu premier du projet - offrir un autre cadre d'exposition à l'art contemporain -, ils démontrent que le recours au modèle du cabinet de curiosités se fait bien sur le mode d'une remise en cause du système muséal. Il s'agit en effet moins de faire revivre un dispositif «archaïque» susceptible de dialoguer avec les salles du château que de s'affranchir d'une conception linéaire et progressiste de l'art dont les musées, y compris d'art contemporain, sont largement tributaires. Et, par la profusion matérielle et visuelle, il s'agit aussi de se démarquer du dispositif du *white cube*.

Tout en participant au mouvement de remise en cause des pratiques exgraphiques des musées, le cabinet de curiosités est également apparu comme le moyen, pour un très grand nombre d'institutions, d'assumer la diversité, l'hétéroclisme et l'hybridité de leurs collections. Pour ce faire, deux grandes options s'offrent au musée: celle, tout d'abord, de recréer de manière pérenne un cabinet de curiosités à l'ancienne (chose difficile pour une institution qui, malgré tout, reste profondément attachée à la question de la chronologie et aux classifications

scientifiques); celle, ensuite, d'inviter un collectionneur, un commissaire extérieur ou un artiste à créer, de manière temporaire ou permanente (mais plus souvent temporaire que permanente), son «cabinet de curiosités».

6 / **L'artiste comme «faiseur» de cabinets de curiosités au musée: le cas de Mark Dion**

Demander à un ou une artiste de créer, à partir des collections du musée, un cabinet de curiosités s'avère une stratégie efficace, du fait qu'à aucun moment on attend une justification de son entreprise sur le plan historique. Les cabinets recréés par les artistes sont en effet toujours présentés comme une œuvre, comme un geste libre témoignant d'une vision personnelle. Cette stratégie ne vient pas de nulle part. Elle rend compte en effet d'un phénomène qui ira croissant à partir des années 1970, à savoir la légitimation de la figure d'*auteur* d'exposition². On ne peut en effet comprendre ces invitations lancées à des artistes sans tenir compte du processus de reconnaissance de leur mise en scène et de leur manipulation d'objets et d'œuvres d'art. C'est là un élément important à mettre en exergue, car ce qui vient d'être énoncé pourrait donner l'impression que ces interventions ne sont finalement que le fruit d'une instrumentalisation de l'artiste par le musée; un musée se donnant l'occasion d'offrir au public de nouvelles lectures et sources de réflexion et qui, en s'ouvrant à pareilles initiatives, crée l'évènement et vise ainsi l'un de ses premiers objectifs: gagner en notoriété. De telles manœuvres existent - elles comptent même parmi les plus visibles. Mais la réalité n'en demeure pas moins autrement complexe, car si le monde muséal est sans cesse en quête d'inventivité et de propositions hors du commun, il n'attend pas des artistes qu'ils approchent les collections de manière intuitive et transgressive à tous les coups. Il espère une intervention qui joue sur deux registres: celui de la poésie, de l'ironie et de la critique, d'une part, celui de l'érudition et de la recherche, de l'autre. Illustrons le propos à travers le cas de Mark Dion.

Depuis de nombreuses années, l'artiste américain Mark Dion apparaît comme le faiseur par excellence de cabinets de curiosités au profit des musées. Dès le début des années 1990, et plus encore dans les années 2000, il est intervenu dans de nombreux musées pour produire, à partir de collections relativement hétéroclites ou d'un patrimoine témoignant d'un lien étroit entre art et science, des

2 Dans un contexte où l'exposition s'émancipe et se multiplie, l'organisation d'expositions, jusqu'alors essentiellement dévolue à la direction ou à la conservation, s'autonomise, offrant la possibilité de faire appel à des personnalités qui ne sont plus nécessairement des spécialistes du monde muséal (Heinich et Pollak, 1989).

cabinets de curiosités³. Parmi eux se trouve *Collection Index - Digne* (figure 12.2), un cabinet conçu en 2003 à partir des objets conservés dans les réserves du Musée Gassendi à Digne, un musée français s'étant lancé, dès le milieu des années 1990, dans une politique d'ouverture à l'art contemporain, en conviant des artistes à intervenir dans la réserve géologique de Haute-Provence, mais aussi à élaborer des installations fondées sur la mise en espace des collections mixtes et hétérogènes du musée. Voici comment Mark Dion lui-même décrira ce musée :

Ce qui m'intéresse à Digne [...], c'est la chance qui m'est offerte d'explorer l'utilisation de spécimens historiques qui n'ont plus guère d'importance pour la science. Cela me permet de m'interroger sur la valeur qu'ils acquièrent dans le cadre d'une exposition d'art contemporain. Je peux également y étudier le musée en tant qu'il constitue le premier modèle historique de représentation d'un microcosme. Il faut savoir qu'un tel musée est rare dans la mesure où la plupart des institutions de ce type, qui ont une collection encyclopédique, se sont débarrassées des éléments jugés de moindre valeur. Bon nombre ne possèdent plus leur collection d'histoire naturelle ou d'ethnographie et se sont transformés en simples musées d'art. Grâce à la perspicacité et à la sensibilité esthétique des conservateurs, le musée de Digne possède une collection, certes bizarre, mais intacte. (Dion, cité dans Faure, 2003, p. 105)

Prenant place dans une vitrine en bois, la collection réunie par Mark Dion fut essentiellement fondée sur un choix d'objets mis à l'index, c'est-à-dire d'objets certes conservés dans les réserves, mais refusés à l'exposition, car ne correspondant ni à la règle de l'ordre ni à cette opposition, propre au musée moderne, entre nature et culture. Nadine Gomez (entretien, 4 février 2019), directrice du musée qui accompagna l'artiste dans l'élaboration de son projet, se souvient de l'artiste dans les réserves, apostrophant certains objets par un : «*Hey guys this is the last chance!*». Cette formule, si elle est amusante, rend surtout compte d'un trait caractéristique des cabinets de curiosités conçus librement par des artistes dans les musées. En donnant une « dernière chance » à des pièces confinées dans les réserves et jusqu'alors peu ou pas considérées, Dion leur confère nécessairement une plus-value, car désormais exposées dans une installation d'art contemporain,

3 La liste des interventions de Mark Dion ne pourrait être exhaustive. On citera néanmoins *La Cabane Sommer* pour le Musée de la Chasse et de la Nature en 2006 (*Sommer Cabin*), le *Cabinet of Curiosities* qu'il conçoit en 2000 pour le Wiesman Art Museum (University of Minnesota), *The Lost Museum* pour le Jenks Museum of Natural History and Anthropology (Brown University, Providence, 2014-2015) ou encore le projet *Oceomania: Souvenirs of Mysterious Seas From the Expedition to the Aquarium* (Nouveau Musée national de Monaco, 2011) et *Extra Naturel. Voyage initiatique dans les collections des Beaux-Arts de Paris* (Palais des Beaux-Arts, 2016).

elles sont non seulement dévoilées au public, mais elles changent, aussi et surtout, de sens et de statut. L'artiste, avec la complicité du musée, leur restitue en quelque sorte une crédibilité esthétique ou historique, à travers un dispositif d'exposition jouant sur le principe de la confrontation libre entre art et science, nature et culture, mais aussi entre ancien et présent, sérieux et comique. Défiant la culture autoritaire et les principes hiérarchiques des musées d'art, l'artiste avait pris le soin d'ajouter, parmi des objets d'époque, de culture et d'usage différents, quelques jouets en plastique, au rang desquels se détachait un autoportrait de l'artiste en schtroumpf à lunettes.

La reconnaissance de Mark Dion comme «faiseur de cabinets de curiosités» pour des musées ne s'explique pas seulement par l'intérêt que celui-ci manifeste, depuis longtemps déjà dans son œuvre, pour les accumulations d'objets et l'histoire des collections. Son succès tient aussi au fait qu'il est parvenu à imposer de lui l'image d'un artiste inventif, drôle, critique et sensible, tout en renvoyant à d'autres figures - plus «sérieuses» pourrait-on dire - d'un artiste archéologue, botaniste, archiviste, historien, bref d'un artiste chercheur. Cette posture d'artiste chercheur, qu'il est loin d'assumer seul, dévoile au moins deux évolutions intéressantes : d'une part, une évolution relative aux méthodes qui appartiennent à une grande diversité de champs disciplinaires, d'autre part, une évolution correspondant à des quêtes plus strictement théoriques et critiques. Mark Dion ne s'adonne pas à une critique institutionnelle dans le sens moderniste du terme ; il fait plutôt partie d'une génération d'artistes qui s'approprient ce qui existe déjà, car, comme l'écrit Hal Foster (2015, p. 32) : «[...] *these archival artists are drawn to historical information that is lost or suppressed, and they seek to make it physically present once more*». Reproduire les méthodes d'expositions hétérogènes propres aux cabinets de curiosités n'est donc pas une façon pour l'artiste d'exposer un musée personnel, de critiquer le modèle muséal ou de faire revivre, par une sorte de nostalgie passéiste ou de foi en l'anachronisme, la tradition de la *wunderkammer*. Bien plutôt, Dion s'ingénie à combler la frontière entre ce qui relève de l'objectivité scientifique et ce qui a trait à la fiction. L'«objectivité scientifique», car il adopte une démarche proche de la recherche et de l'archivistique en mettant au jour des matériaux historiques enfouis, des objets oubliés ou orphelins. La «fiction», puisqu'il est essentiel pour lui de faire œuvre et d'imposer ses propres catégories interprétatives. Il déclarera d'ailleurs assumer l'usage du «symbolique, de l'anthropomorphique, du comique, de l'ironie, et du poétique», c'est-à-dire ces «outils auxquels les scientifiques n'ont pas accès, contrairement aux artistes» (Basta et Pradalier, 2016, p. 139).

FIGURE 12.4 / **Joseph Cornell, *Museum*, 1942, techniques mixtes. Paris, France, Musée national d'art moderne-Centre Pompidou**



Source: Philippe Migeat, Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP / The J. & R. Cornell Memorial Foundation / Adagp, Paris, 1942.

7 / **La référence à la *wunderkammer*, un « élégant cache-misère d'expositions sans projet » ?**

Ce commentaire, que l'on doit à Patricia Falguières, en dit long sur le phénomène de mode (et sans doute excessif) dont le cabinet de curiosités est aujourd'hui l'objet. Si l'on ne doute guère de l'abus que peuvent en faire certains musées qui, par manque d'imagination ou de temps, invitent des artistes à réorganiser une partie de leurs collections selon un modèle en vogue, il convient néanmoins de garder à l'esprit que le cabinet de curiosités est revenu sur les devants de la scène artistique, muséale (et commerciale) en raison d'un lent et progressif processus de reconnaissance. Celui-ci s'est opéré, on l'a vu, sous l'impulsion des expositions avant-gardistes et des musées personnels d'artistes, mais aussi sous l'influence de ce vaste mouvement de remise en cause des classifications et des dispositifs expographiques propres aux institutions muséales. C'est justement parce que le cabinet de curiosités reste un dispositif archaïque, et qu'en cela il ne remplacera jamais le modèle du musée moderne, qu'il est devenu, au même titre que d'autres dispositifs, une œuvre d'art. Ce ne sont en effet pas seulement les cabinets fictifs d'artistes qui font œuvre aujourd'hui, mais le dispositif ou l'idée même du cabinet de curiosités, et plus globalement encore, l'idée de collection. Combien de musées, de fondations privées ou d'expositions internationales n'ont pas, ces dernières années, reconstitué - et donc exposé comme des œuvres en soi - des collections? Songeons, par exemple, à la reconstitution du mur de l'atelier de Breton au Centre Georges Pompidou en 2003 ou, plus récemment encore, à l'exposition de la collection de minéraux de Roger Caillois à la Biennale de Venise en 2013. À ces exemples s'en ajoutent bien d'autres, plus troublants encore. Nous pensons ici aux deux vitrines conçues par Georges Henri Rivière pour la galerie culturelle du Musée des arts et des traditions populaires, vitrines qui furent présentées comme des chefs-d'œuvre muséographiques au Centre Pompidou-Metz dans le cadre de l'exposition inaugurale *Chefs-d'œuvre?* en 2011. Le fait que des vitrines de musée soient exposées comme des œuvres d'art montre que l'on est face à un phénomène général d'artification qui touche également les expositions (reconstituées à l'envi ces dernières années), mais aussi, dans une certaine mesure, les musées, et pas seulement du point de vue de leur architecture. On peut se demander, en effet, si certains musées, lorsqu'ils recréent ou amplifient l'atmosphère d'un cabinet de curiosités, ne deviennent pas, eux aussi, des œuvres en soi. Ainsi le Musée de la Chasse et de la Nature à Paris invite à poser cette question. À l'occasion de sa rénovation en 2007, ce musée a pris le parti d'accentuer, par une nouvelle muséographie et l'intégration d'œuvres contemporaines (« qui n'ont pas l'air d'en être ») (Allemand-Cosneau *et al.*, 2009, p. 504), l'hétérogénéité

des collections, le caractère insolite de l'accrochage et les rapprochements audacieux. Ainsi ce musée s'est-il contemporanéisé par l'exploitation d'un dispositif qui, aussi archaïque et antimuséal soit-il, s'est progressivement artifié. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le musée attire aujourd'hui bien davantage des adeptes d'art contemporain que de nature et de chasse.

Bibliographie

- Allemand-Cosneau, Claude *et al.* (2009). « Les pratiques récentes de mixité entre art actuel et art ancien : le contemporain dans les musées », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 4, p. 496-509, <<http://perspective.revues.org/1258>>, consulté le 11 décembre 2017.
- Basta, Sarina et Armelle Pradalier (2016). « Entretien avec Mark Dion », dans Sarina Basta (dir.), *Mark Dion. Extra Naturel. Voyage initiatique dans les collections des Beaux-Arts de Paris*, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, p. 139-153.
- Bénichou, Anne (2013). *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, Paris, L'Harmattan.
- Bondaz, Julien, Nélia Dias et Dominique Jarrassé (2016). « Collectionner par-delà nature et culture », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 23, <<http://gradhiva.revues.org/3128>>, consulté le 29 novembre 2017.
- De L'Estoile, Benoît (2010). *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion.
- Faure, Fabien (2003). « Un musée dans le champ élargi », dans Stephen Bann *et al.* (dir.), *Nouvelles curiosités/ New Curiosities*, Digne, Musée Gassendi, p. 87-117.
- Foster, Hal (2015). *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, Londres et New York, Verso.
- Heinich, Nathalie et Michael Pollak (1989). « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. XXXI, n° 1, p. 29-49.
- Jean, Marcel (1959). *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil.
- Lugli, Adalgisa (2000). *Assemblage*, Paris, Adam Biro.
- Martin, Jean-Hubert (2000). *Le château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris, Éditions du patrimoine.
- Millet, Catherine (1994). « Cabinets de curiosités : qu'est-ce qui s'y cache ? » [Entretien avec Jean-Hubert Martin], *artpress*, n° 190, p. 38-49.
- Ottinger, Didier (dir.) (2013). « Exposition surréaliste d'objets, 1936 », *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Paris, Gallimard et Paris, Centre Georges Pompidou.
- Von Schlosser, Julius (2012). *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive, une contribution à l'histoire du collectionnisme*, Paris, Macula.