

ETC



Cadavres exquis et autres chaînons de fleurs

Gentiane Bélanger

Numéro 86, juin–juillet–août 2009

Cabinets de curiosités

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34853ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bélanger, G. (2009). Cadavres exquis et autres chaînons de fleurs. *ETC*, (86), 5–6.

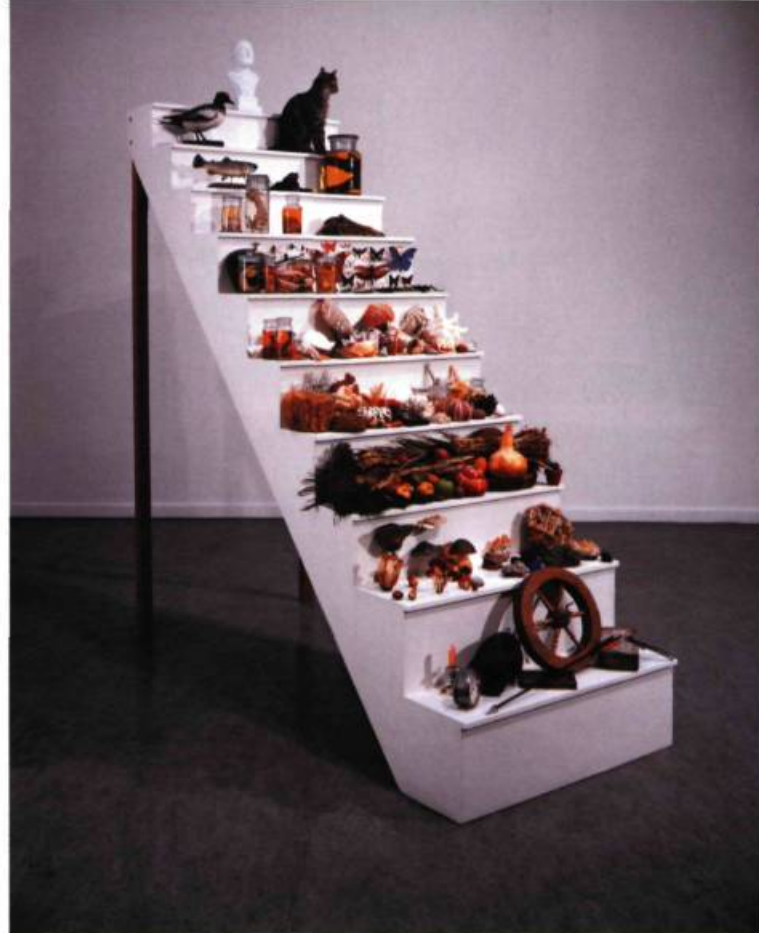
Cabinets de curiosités

Cadavres exquis et autres chaînons de fleurs

Si la connaissance découle fondamentalement d'un émerveillement face au mystère de phénomènes inexplicables, il semble qu'elle ne devient tangible qu'en se cristallisant en une forme intelligible. Certaines méthodes d'organisation épistémologique ont développé au fil du temps une aura particulière du fait qu'elles amalgament aisément les strates contradictoires de la logique, de l'empirisme, de l'arbitraire, de l'étrange, du surnaturel et de l'absurde. Le cabinet de curiosités compte parmi ces modalités à la fois privilégiées et critiquées pour le regard partiel et inspiré qu'elles projettent sur le monde. Ce dossier s'attarde à ce dispositif d'exposition pour en faire resurgir quelques résonances étonnantes dans les pratiques artistiques contemporaines. Forme embryonnaire d'une pratique muséale, le cabinet de curiosités sert en quelque sorte de vitrine partielle au chaos informe de collections trop vastes pour être visualisées (encore moins conceptualisées) dans leur intégralité. Il est une pointe d'iceberg épistémologique dans une mer turbide de diversité interprétative, ou encore, pour citer l'expression de l'artiste Serge Murphy pertinemment reprise par Alain Laframboise, le cabinet apporte « quelques retouches au désordre ». Soumis aux variations capricieuses des collectionneurs, le cabinet se veut le reflet externe des particularités idiosyncrasiques de son auteur. Vecteur de prestige, de *connoisseurship* et d'érudition, le cabinet de curiosités est généralement le produit d'une fascination subjective envers le monde et d'une compulsion à en accumuler les traces les plus insolites. De la profusion méthodique du geste collectionneur et de son étalage dans des meubles vitrés, découle une forme d'institutionnalisation du savoir prenant l'allure (et l'autorité) des instances muséales, des archives ainsi que des taxonomies et des nomenclatures savantes. Si le caractère arbitraire et fantaisiste du cabinet de curiosités est parfois subsumé par un discours empiriste – comme c'est le cas avec les *naturalia*, ces collections scientifiques consacrées à l'étude du monde naturel – leurs failles épistémologiques n'en sont que plus grotesques, comme l'attestent les multiples dates et origines falsifiées, les généalogies erronées, ainsi que les spécimens contrefaits.

La survivance du cabinet de curiosités dans les pratiques contemporaines témoigne par ailleurs de nouvelles modalités de production artistique, où l'artiste ne crée plus à partir de rien autant qu'il agence et manipule des objets et des savoirs préexistants, tel un collectionneur configurant des microcosmes imaginaires à partir du capharnaüm étalé dans les arrière-boutiques. C'est le cas de Claudie Gagnon, dont les œuvres évoquent pour la plupart le charme suranné et la surcharge des anciens présentoirs. Ses *Cabinets de curiosités* (2000), récemment exposés dans le cadre d'une exposition rétrospective au Musée d'art de Joliette, rassemblent une pléthore de verroteries et autres objets trouvés, soustraits de leur contexte utilitaire pour faire place au potentiel merveilleux intrinsèque à leur condition matérielle. Gagnon déstabilise le familier en recombinaison des objets ordinaires de sorte qu'ils participent dorénavant à une trame narrative fantaisiste. Tels des cadavres exquis muséologiques, les *Cabinets de Gagnon* se jouent du sens des objets et transfigurent le banal au moyen d'assemblages oniriques. La capacité d'émerveillement associée au cabinet de curiosités est en même temps ramenée à la vie ordinaire, au service d'une esthétique du quotidien.

Cette parenté avec le collectionneur en suggère une autre, problématique pour certains et prolifique pour d'autres, avec le commissaire d'exposition. L'artiste s'adonnant au recyclage culturel génère de nouvelles possibilités sémantiques non seulement par l'agencement imaginatif de traces préexistantes, mais aussi par l'intentionnalité singulière qui chapeaute leur mise en



exposition. L'esprit éclectique du cabinet de curiosités s'émancipe donc particulièrement dans les productions installatives aux abords du commissariat d'exposition, comme l'atteste l'exemple incontournable de l'artiste américain Mark Dion. En archéologue du savoir, Dion fouille les strates taxonomiques des sciences naturelles pour questionner leur configuration épistémologique du monde naturel. Cette approche se traduit généralement par une accumulation de représentations – tirées de manuels didactiques, de traités scientifiques, de bouquins de science-fiction et, très souvent, d'archives muséales et universitaires – recombinaison et représentées de manière à provoquer d'étonnants glissements de sens par la rencontre hasardeuse de différents langages épistémologiques.

Le Museum of Jurassic Technology pousse l'entreprise muséale vers des horizons surréalistes, de par son mandat excessivement vague et mystérieux, pour ne pas dire carrément absurde et fantasmagorique. Réparties dans les salles et les couloirs labyrinthiques du musée, se trouvent entre autres choses des « cornes humaines », accrochées parmi des bois de chevreuils et d'originaux ; les recherches obscures sur le phénomène de la mémoire (aux relents vaguement bergsoniens) d'un chercheur évidemment peu connu et oublié ; des spécimens de fourmis infectées par une spore et suicidaires – le tout savamment documenté et répertorié de manière à constituer un canular sans failles. Le fil conducteur qui permet de considérer ces fabulations incongrues comme un tout cohérent et quasi plausible réside en la personne de David Wilson, fondateur et directeur du musée. Le critique Lawrence Weschler explique que, loin d'être extérieur à son projet muséal, Wilson fait partie intégrante de son œuvre lorsqu'il confirme et soutient, avec une conviction apparemment inébranlable, que le Musée est bel et bien une institution sérieuse consacrée à l'étude du « Jurassique Inférieur ». Wilson et son musée amorcent en quelque sorte une continuation de la fiction muséale de Marcel Broodthaers, poussant la performance à un point d'intégration dans la réalité. Le Museum of Jurassic Technology est officiellement reconnu comme une institution à part entière et son fonctionnement est calqué sur une structure muséale conventionnelle, avec un roulement d'expositions temporaires et des salles permanentes. C'est précisément ce déploiement des signes



traditionnels de l'autorité muséale, de même que leur subversion y infusant le doute, qui évoquent avec tant de force le caractère parfois paradoxal du cabinet de curiosités.

Dans le cadre de ce numéro, Julie Bélisle dresse un portrait général des résurgences actuelles du cabinet de curiosités en art contemporain. Bien qu'elle aborde inévitablement la propension actuelle à emprunter/adopter/reproduire le rôle du collectionneur et de l'archiviste, Bélisle déporte son regard un peu plus en amont, vers les dispositifs d'exposition et l'organisation des musées où perdure l'aura de ces mobiliers anciens. Ainsi, le cabinet se réincarne en un dispositif généralisé de mise en exposition où l'œuvre d'art elle-même se trouve absorbée dans un corpus de curiosités. Tandis que les œuvres, insérées parmi une myriade d'autres objets, suscitent l'enthousiasme de commissaires assoiffés de nouvelles combinaisons sémantiques, les artistes observent, imitent et commentent le musée en adoptant – de manière fictive ou non – sa fièvre archivistique.

À titre de modèle organisationnel qui affranchit les objets de leurs contingences historiques et disciplinaires pour les laisser pencher vers d'autres possibilités sémantiques, le cabinet de curiosités se prête simultanément à un jeu complexe de discours et de contre-discours. Un peu dans l'esprit de Mark Dion et du Museum of Jurassic Technology, Meredith Carruthers prend le tournant de la critique institutionnelle dans son appréciation contemporaine du cabinet de curiosités, en ce qu'elle enlène la pratique de l'artiste montréalais Jon Knowles sur le modèle de Marcel Broodthaers. Suite à une discussion avec Knowles au Musée Redpath, Meredith Carruthers aborde l'actualisation du cabinet de curiosités à la lumière d'un cadre conceptuel où les structures épistémologiques conventionnelles sont éclatées en une constellation de possibilités narratives. Ayant pour trame de fond le destin d'un vautour nommé Zelda, le texte de Carruthers extrapole la tradition des *naturalia* depuis les jarres de formaldéhyde et les coquilles

fossilisées jusqu'aux univers « scientifico-Disneyesques » des zoos et la muséification du vivant.

L'organisation du naturel habite aussi le propos d'Elisabeth Recurt sur les détournements entomologiques en art. Les papiers peints de Jennifer Angus et les sculptures apicoles d'Aganetha Dyck forment le terreau d'une réflexion portée sur les contradictions inhérentes au modèle du cabinet – notamment la réalité mortifère qui sous-tend l'étude du vivant, l'instrumentalisation à travers la fascination et, bien entendu, le dérapage de la connaissance vers la fabulation. Recurt décèle chez ces deux artistes des stratégies distinctes pour subvertir le cabinet de curiosités, allant du travail de collaboration avec les insectes à la mise en abyme des illusions et des canulars associés au cabinet de curiosités.

Édith-Anne Pageot soulève pour sa part certaines réminiscences du cabinet de curiosités dans le modèle plus récent de la banque de données avec le projet CREAM (Centre de recherche et d'expérimentation des arts forestiers), mené par l'artiste latino-québécois Domingo Cisneros. La survivance du cabinet dans les systèmes de classification virtuels n'est cependant pas ici évoquée comme une persistance de la forme inaltérée, mais plutôt comme un processus de reprise subversive. Pageot présente le projet CREAM comme une appropriation du modèle organisationnel relié au cabinet de curiosités en dehors de ses schèmes eurocentrique et colonial, pour combattre l'amnésie historique et cultiver l'intérêt du familier au détriment d'une fascination pour l'exotique.

Alain Laframboise explore, quant à lui, le morphisme idiosyncrasique du cabinet de curiosités à l'image de son collectionneur, et concentre son propos autour d'une œuvre dense et foisonnante. *Rien de tout cela*, de Serge Murphy, peut être lue comme un portrait ou encore un compendium de l'artiste à travers une myriade d'objets hétéroclites. Cette installation devient pour Laframboise le site d'une réflexion prolifique sur les méandres sémantiques et les entrelacs associatifs que permet le cabinet de curiosités dans la constitution de mythologies personnelles.

Avec sa couverture cartonnée pour gage de vitrine, le présent dossier comporte son lot respectif de découvertes insolites et de combinaisons étonnantes. Et tout comme les élégants meubles en merisier qui logent encore à ce jour certaines collections poussiéreuses, sa fonction se voudrait analogue à la vision de Charles Wilson Peale, artiste et grand collectionneur à l'origine du Peale Museum à Philadelphie : « [T]he learner [or reader/viewer] should be lead always from familiar objects toward the unfamiliar – guided along, as it were, a chain of flowers into the mysteries of life.² »

GENTIANE BÉLANGER

Doctorante en Histoire de l'art à l'UQÀM, **Gentiane Bélanger** s'intéresse de manière générale à l'écologie dans l'art contemporain. Elle contribue régulièrement à plusieurs revues spécialisées, et elle est membre du comité éditorial de *ETC.*

NOTES

¹ Lawrence Weschler, *Mr. Wilson's Cabinet of Wonder*, New York, Vintage Books, 1996.

² Charles Wilson Peale cité dans : *Museum of Jurassic Technology Jubilee Catalogue*, Culver City, The Society for the Diffusion of Useful Information Press, 2002, p. 15-16. Comme tout ce qui se rapporte de près ou de loin au Museum of Jurassic Technology, la véracité de cette citation peut être remise en doute ; sinon sa sincérité, du moins son occurrence « réelle ». Il n'empêche qu'elle évoque parfaitement l'esprit du dossier, qui ne repose aucunement sur des raisonnements absolus mais plutôt sur le potentiel enchanteur de l'irraisonnable.