

**UCL**

Université  
catholique  
de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres (FIAL)



# Le cabinet de curiosités dans l'art contemporain, un renouvellement poétique de la fiction

Mémoire réalisé par  
**Alizée de Vanssay**

Promoteur  
**Alexander Streitberger**

Année académique 2019-2020

**Master d'Histoire de l'art, finalité spécialisée – Iconologie et études des cultures visuelles**



Je tiens à remercier vivement Monsieur Alexander Streitberger pour son aide et son accompagnement tout au long de ce mémoire, ainsi que pour son enseignement précieux durant ma formation en histoire de l'art.

Je remercie également Monsieur Olivier Morand de l'Hôtel d'Agar à Cavillon pour son aide précieuse dans la documentation relative au thème du cabinet de curiosités, lors d'une période « covidienne » dont nous nous souviendrons longtemps...

## **Table des matières**

<b>Introduction</b> .....	4
---------------------------	---

### **Première partie : Le cabinet de curiosités contemporain**

1. Résurgence du modèle à l'ère postmoderne.....	8
1.1. Une permanence dans l'Histoire.....	8
1.2. Le tournant avant-gardiste.....	13
1.3. Un regard neuf.....	19
2. Vers une nouvelle conception de l'exposition.....	23
2.1. Le cabinet de curiosités, entre pratique artistique et muséographique.....	23
2.1.1. La question du statut d'auteur.....	24
2.1.2. Réactivation de modèles historiques comme alternative au White Cube...27	
2.2. La fiction de la Wunderkammer.....	33

### **Deuxième partie : Un système à la croisée du passé, du présent et du futur : la fiction émergeant du cabinet de curiosités**

3. Le concept de bricolage : application au cabinet de curiosités.....	35
3.1. Claude Lévi-Strauss et la pensée sauvage.....	36
3.1.1. Le bricoleur savant.....	37
3.1.2. Récupération et création.....	42
3.1.3. Une pensée mythique pérenne.....	47
4. Un confrontation entre histoire et fiction.....	53
4.1. Michel de Certeau et l'invention du quotidien.....	53
4.2. Le jeu de la mémoire.....	59

<b>Conclusion et perspectives pour le cabinet de curiosités</b> .....	64
-----------------------------------------------------------------------	----

<b>Bibliographie</b> .....	68
----------------------------	----

<b>Illustrations</b> .....	74
----------------------------	----

<b>Table et sources des illustrations</b> .....	91
-------------------------------------------------	----

## Introduction

Le cabinet de curiosités, autrefois « théâtre du monde » à visée encyclopédique qui prend naissance dès la fin du 15<sup>e</sup> siècle en Italie, connaît aujourd'hui un vif engouement dans la création artistique contemporaine en Europe. Par l'extrême variation de ce thème dans ses réappropriations constantes et que l'on retrouve tant dans la sphère publique que la sphère privée, le cabinet de curiosités deviendrait presque un symptôme culturel de ce début de siècle pour reprendre les termes de Patrick Mauriès<sup>1</sup>. Ce phénomène semble surprenant si l'on considère sa persistance avérée à travers l'histoire. De fait, le cabinet de curiosités est un modèle qui n'a jamais totalement disparu en Europe car il ne cessa d'être l'apanage de quelques collectionneurs, érudits et antiquaires pour son esthétique de la singularité et son aspect poétique<sup>2</sup>. Des ouvrages tels que ceux de Julius Von Schlosser, Henri-René d'Allemagne, Charles Moreux ou encore André Breton, avaient déjà engagé la réflexion sur certains aspects du collectionnisme en évoquant de façon explicite ou plus abstraite le modèle du cabinet de curiosités et les objets qu'il abrite ; ces écrits livrent des éléments sur la réactualisation de ce dispositif au cours du 20<sup>e</sup> siècle. D'autre part les expérimentations de certains artistes de la période moderne dont les dadaïstes et les surréalistes, de Marcel Duchamp à Joseph Cornell en passant par Kurt Schwitters, furent de nombreux signes d'une réappropriation de ce modèle ancien.

Malgré des recherches et expérimentations éparpillées sur le cabinet de curiosités, leur réception fut plus lente, sous-estimée en raison de leur caractère marginal ou fondue dans la réaction antimoderniste<sup>3</sup>. Ce n'est qu'au tournant des années 1980 que s'opère un grand changement dans le paysage artistique avec la remise en question du modèle institutionnel et notamment la critique vive du White Cube par de nombreux acteurs de la culture<sup>4</sup>. Cette situation pousse donc le milieu institutionnel à développer de nouvelles propositions muséographiques, notamment en réactualisant des dispositifs historiques de représentation dont le cabinet de curiosités s'avère être un moyen particulièrement propice à un

---

<sup>1</sup> LECLERC, M.-E., LE BON L. et MAURIES P., *Cabinets de curiosités*, Landerneau, Fonds Hélène et Edouard Leclerc pour la Culture, 2019, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>4</sup> BAWIN J., « L'artiste et la Wunderkammer », *Journées internationales d'étude des Cabinets de curiosités du XXI<sup>e</sup> siècle*, colloque et séminaire sous la direction de WIKIN Y. et POULOT D., Paris, Musée des Arts et Métiers, 3 octobre 2017 et Musée de la Chasse et de la Nature, 4 octobre 2017 (aucune publication liée à ce colloque n'a été publiée).

renouvellement de la pratique artistique et muséographique contemporaine, aux côtés des period rooms et dioramas.

Cette présente étude porte sur la réappropriation actuelle du cabinet de curiosités. Composée de deux parties, la première se concentrera sur les raisons de sa résurgence dans la création artistique. Comment pouvons-nous expliquer la persistance de ce thème dans notre sensibilité contemporaine ? Pourquoi la Wunderkammer<sup>5</sup> constitue-t-elle aujourd'hui une alternative de choix pour les artistes et les institutions muséales ? La traduction tardive du livre allemand pionnier de Julius Von Schlosser<sup>6</sup> suivie d'un colloque inédit à l'Ashmolean Museum en 1983<sup>7</sup> et d'autres études dont la fameuse « Naturalia et Mirabilia » de l'historienne d'art italienne Adalgisa Lugli<sup>8</sup> engagèrent une révision approfondie du modèle de cabinet de curiosités à la lumière de son histoire et des récentes questions posées par la critique institutionnelle. En parallèle à ces débats théoriques, des expositions confirmèrent le retour du cabinet sur la scène internationale dont *Wunderkammer* à la Biennale de Venise en 1986 et la collection *Curios et Mirabilia* au Château d'Oiron en 1990, offrant de nouvelles perspectives pour les artistes contemporains. Cet engouement plus éclairé sur le modèle du cabinet de curiosités inspirera d'une part des artistes qui le placeront au cœur de leurs recherches plastiques, mais aussi des espaces institutionnels et leurs expositions, comme le Musée des Confluences à Lyon ou le Musée de la Chasse et de la Nature à Paris.

Suite à la diffusion large du cabinet de curiosités dans la sphère publique ces dernières années, ce thème est également devenu une tendance prégnante dans la sphère privée avec un nouvel attrait pour l'esthétique de la saturation et de l'encombrement<sup>9</sup>. De nombreux magasins de design et décoration vantent aujourd'hui l'esprit du cabinet de curiosités, à l'opposé du style épuré à connotations scandinaves qui avait envahi les intérieurs durant l'après-guerre. L'ironie atteint un sommet lorsque le géant suédois du mobilier Ikéa propose l'achat d'un cabinet dit de curiosités en kit pour 499,99 euros. Christine Davenne déplorait déjà cette « prolifération des stratégies de marketing, dans le circuit privé et dans les institutions muséales où les

---

<sup>5</sup> Le terme Wunderkammer qui est se traduit comme « chambre des merveilles » en allemand, sera employé dans cette étude comme synonyme du cabinet de curiosités.

<sup>6</sup> SCHLOSSER, J. von., *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig, Klinkard & Biermann, 1908.

<sup>7</sup> Les actes du colloques furent repris dans l'ouvrage IMPEY, O., MACGREGOR A., *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985 (la dernière édition par l'Oxford Ashmolean date de 2017).

<sup>8</sup> LUGLI A., *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998 (la publication originale par Mazzotta à Milan date de 1983).

<sup>9</sup> LECLERC, M.-E., LE BON L. et MAURIES P., *op. cit.*, p. 11.

produits dérivés abondent »<sup>10</sup>. Outre ces magasins qui vendent avec succès des objets dérivés du cabinet de curiosités, il y a également une extériorisation de la formation de la collection par une gamme d'acteurs constitués d'antiquaires et de marchands, notamment avec la création de cabinets de curiosités sur mesure pour le client-collectionneur. Théatrum Mundi et Porfirius Kunstkammer pour ne citer qu'eux, sont vecteurs de tendance à travers les foires d'art en participant à l'internationalisation des goûts décriée par Moulin ; « les foires internationales et les ententes entre galeries ont contribué à l'internationalisation du marché de l'art et ont entraîné l'uniformisation de l'offre »<sup>11</sup>. Cette marchandisation actuelle d'un style « cabinet de curiosités » exploite l'imaginaire collectif, s'appuyant sur l'image stéréotypée d'une bricabracomanie poussiéreuse où s'entasse des animaux empaillés, des instruments de science, des créatures légendaires et autres créations curieuses de l'esprit humain. L'idée de fourre-tout, ou encore de cache-misère élégant pour les expositions et musées nécessite un éclairage ; le cabinet de curiosités du 21<sup>e</sup> siècle ne peut être réduit à ces critiques généralisantes, à la seule exploitation d'un dispositif archaïque ou sa seule qualité ornementale vide de sens. De fait, celui-ci est aujourd'hui hissé au rang d'œuvre d'art à part entière, poétisé par des artistes qui lui insufflent ironie, comique et symbolique, ces aspects à laquelle nulle autre discipline telles que la science et l'histoire ne peut prétendre et qui en fait toute sa singularité. La question du discours émergent du cabinet de curiosités apparaît dès lors essentielle car c'est précisément la façon dont le vrai cabinet exprime un renouvellement de l'interprétation de notre monde, ce qui lui permet d'exister en tant qu'œuvre aujourd'hui.

Ainsi la deuxième partie de cette étude se concentrera sur le discours du cabinet de curiosités, avec un intérêt particulier pour la part de fiction inhérente à celui-ci. Comment naît le discours à partir d'un ensemble d'éléments hétérogènes ? Quels sont ses mécanismes et conditions ? Comment se distingue le discours du cabinet de curiosités actuel, des cabinets plus anciens ? La théorie du bricolage développée par Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée Sauvage*<sup>12</sup> et celle de la fiction étudiée par Michel de Certeau<sup>13</sup> apporteront de nombreuses clés de lecture pour comprendre la formation et l'évolution du discours porté par le cabinet de curiosités contemporain. Une approche du cabinet en tant que réappropriation du modèle archivistique

---

<sup>10</sup> DAVENNE C., *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 267.

<sup>11</sup> MOULIN R., *La valeur de l'art*, Flammarion, 1995, pp. 212-213.

<sup>12</sup> LEVI-STRAUSS C., *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962.

<sup>13</sup> DE CERTEAU M., *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987 et DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien, I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2002.

complétera cette analyse en mettant la part de fiction qui compose le discours et ses interactions avec les autres composantes du dispositif.

Cette approche pluridisciplinaire du thème du cabinet de curiosités par le discours qui le fait exister en tant qu'œuvre et qui mêle histoire de l'art, histoire, esthétique et psychologie, est novatrice par rapport aux études déjà réalisées sur le sujet. Cet essai sera étayé par de nombreux exemples d'œuvres, avec une attention particulière aux installations de Mark Dion, Hans Op de Beeck et Damien Hirst. Ces trois artistes placent régulièrement le cabinet de curiosités au sein de leur pratique pour traiter de thèmes tels que l'écologie, l'obsession de la collection ou encore la mise en scène qui conditionne nos vies et construit notre identité. Le choix de cette sélection s'explique à la fois par la diversité et la complémentarité de leurs démarches artistiques. Mark Dion conjugue art et science au sein de dispositifs qui font explicitement référence au cabinet encyclopédique par leur aspect esthétique et le procédé de collection d'artefacts, tandis qu'Hans Op de Beeck crée de toute part des cabinets et des installations dont la qualité illusionniste brouille la frontière entre la fiction et notre monde réel. Damien Hirst, par ses cabinets abritant des objets de notre quotidien, constitue un miroir critique de notre société où l'objet banal prend une toute autre valeur dans la collection. Certes tous ces théâtres de fiction que nous offrent ces artistes témoignent de la dilution des formes observée dans l'art actuel, toutefois ils se rejoignent sur la création d'un espace d'expression singulière où est proposé une vision artistique bricolée, à la fois nostalgique, contemporaine et futuriste du monde, pour quiconque se donne les moyens de l'apprécier.

## Première partie : Le cabinet de curiosités contemporain

### 1. Résurgence du modèle à l'ère postmoderne

#### 1.1. Une permanence dans l'Histoire

Avant de considérer la réapparition des cabinets de curiosités dans les pratiques artistiques contemporaines, il est nécessaire de s'intéresser aux différents tournants qui ont marqué la constitution de ces lieux complexes à travers le temps, sachant que ceux-ci n'ont jamais totalement disparu en Europe. Le caractère singulier et parfois secret du cabinet de curiosités semble d'ailleurs appeler à une histoire souterraine, justifiant certaines phases plus discrètes de son existence. Cette brève histoire du cabinet de curiosités permettra de distinguer les caractéristiques générales de ce dispositif et leur évolution au fil du temps, mais aussi les constantes qui assurent sa survivance à travers les siècles.

Les premiers cabinets de curiosités qualifiés de 'Studiolo' sont apparus dans les grandes cours d'Italie du Nord à la fin du 15<sup>e</sup> siècle. De taille modeste mais d'apparence très ostentatoire, ceux-ci étaient principalement intégrés aux collections princières, dont les exemples les plus célèbres sont les cabinets d'art et d'étude de Lionello d'Este au Palazzo Belfiore, celui de Pierre de Medicis à Florence ou encore celui de Frederico da Montefeltro au Palazzo Ducale d'Urbino<sup>14</sup>. Ces dispositifs étaient un vecteur de pouvoir et de prestige pour leur propriétaire, par la nature des objets oscillant entre art et curiosités ainsi que l'écrin richement décoré, conçu pour les accueillir. Au fil du 16<sup>e</sup> siècle, le Studioli acquiert en notoriété et s'agrandit progressivement grâce à l'enrichissement permanent des collections, tout en restant l'espace privilégié et intime du collectionneur<sup>15</sup>. Un exemple remarquable est le studiolo de François Ier de Médicis au Palazzo Vecchio, considéré comme le plus vaste de la Renaissance avec l'ajout de forges et ateliers attenants au cabinet<sup>16</sup>. Ce phénomène parvient à la même époque en Allemagne sous le nom de 'Kunstkammer' (chambre d'art), puis plus tard 'Wunderkammer' (chambre des merveilles). Un exemple notoire en Allemagne est la Kunstkammer appartenant au duc Albert V de Bavière à Munich, qui prend des proportions plus importantes en termes d'investissement de l'espace et d'ouverture au public. Le Château d'Ambras à Innsbruck abrite également le célèbre cabinet de l'archiduc Ferdinand II de Tyrol

---

<sup>14</sup> MAURIES P., *Cabinet de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002, p. 52.

<sup>15</sup> LUGLI A., *op. cit.*, p. 77.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

auquel deux salles d'armes sont attenantes et qui est considéré aujourd'hui comme l'un des derniers exemples de cabinet préservé dans sa forme originale<sup>17</sup>. En France, le cabinet de curiosités prend racine dans les 'estudes' apparues dès le 14<sup>e</sup> siècle, mais se façonne plus lentement par rapport à ses voisins italiens et allemands ; de fait la culture de la curiosité et du bizarre ne commence à émerger que sous le règne de François Ier grâce aux découvertes du Nouveau Monde<sup>18</sup>.

La constitution des cabinets de curiosités entre 1540 et 1740 suivaient principalement la méthode encyclopédique visant une classification des objets selon différentes catégories<sup>19</sup>. Cette dimension encyclopédique caractérisant le cabinet mérite d'être nuancée car elle diffère du sens qu'on lui donne aujourd'hui. Elle désigne ici la richesse de la collection en termes d'objets très variés et rassemblés en un même lieu pour devenir un microcosme de l'univers<sup>20</sup>. Cette organisation de la collection fut théorisée par Samuel Quiccheberg dans les *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*, ouvrage paru en 1565 afin de conseiller le duc Albrecht V de Bavière dans la disposition de sa collection<sup>21</sup>. Le modèle promu devait être organisé comme un théâtre universel, l'échantillon de l'univers contenant des trésors rares, objets précieux et singuliers<sup>22</sup>. La première section du cabinet était généralement dédiée au souverain et son territoire, la seconde aux arts appliqués, la troisième au règne animal, végétal et minéral. La quatrième section plus technique, regroupe les outils et instruments du savoir mais aussi des objets issus de cultures lointaines. Enfin la cinquième section réunit des panneaux peints aux diverses utilités, notamment comme support à la généalogie et aux blasons du souverain. Avec cette classification de la collection qui structure le cabinet de curiosités, Quiccheberg propose des espaces pour compléter ce micro-univers en offrant un panorama des activités humaines à travers l'imprimerie, la fonderie, la bibliothèque, l'armurerie<sup>23</sup>. Ce modèle pour classer la collection, outre la première et la cinquième section qui louent la grandeur du souverain, propose surtout une histoire naturelle et une histoire de l'art<sup>24</sup>. En effet, les formes naturelles dont les animaux, végétaux et minéraux formaient la catégorie des *Naturalia*, se distingue des objets issus de la production humaine, les *Artificialia*. Cette dernière comprend notamment la

---

<sup>17</sup> LECLERC, M.-E., LE BON L. et MAURIES P., *op. cit.*, p. 17.

<sup>18</sup> MAURIES P., *op. cit.*, p. 54.

<sup>19</sup> BREDEKAMP H., *La nostalgie de l'antique : statues, machines et cabinets de curiosités*, trad. N. Casanova, Paris, Diderot, 1996, p. 37.

<sup>20</sup> DASTON L. et PARK K., *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*, New York, Zone Books, 2001, p.272.

<sup>21</sup> BREDEKAMP H., *op. cit.*, pp. 37-39.

<sup>22</sup> DASTON L. et PARK K., *op. cit.*, p. 272.

<sup>23</sup> BREDEKAMP H., *op. cit.*, p. 39.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 40.

sculpture antique, les œuvres d'art et tout autre objet de la main de l'homme. Pour ces deux catégories, les objets figurant dans le cabinet de curiosités sont choisis pour leur caractère rare, singulier et merveilleux, brouillant ainsi les limites entre nature et art pour ne former plus qu'un reflet de la création générale, le modèle miniature du macrocosme<sup>25</sup>. La gamme des objets transcendant leur catégorie originelle, en permanence à la frontière des *Naturalia* et *Artificialia* sont les *Mirabilia*<sup>26</sup>. Ces objets d'entre-deux sont par exemple issus de la nature et transformés par l'homme comme le nautilaire ou la noix de coco intégré à une monture d'orfèvrerie, une défense d'éléphant devenant sculpture finement ciselée ou encore les hybrides qui remettent en cause les fondements même du réel. Les *Mirabilia* du cabinet de curiosités, chef-d'œuvres artisanaux, par la confusion qu'ils créent sur leur propre nature et leur taille réduite, décontenancent, sidèrent et fascinent quiconque les observe, devenant source de la merveille<sup>27</sup>. Ils sont responsables de cette tension entre la visée encyclopédique du cabinet de curiosités et son ambition magico-théologique de représenter la création dans toute sa diversité. A ces objets de merveille s'ajoutent les *Automata*<sup>28</sup>. Ces objets mettent en lumière la tentative de surpassement de la sculpture antique dans la quête d'imitation de la vie, d'être plus vrais que nature. Horst Bredekamp souligne l'apparition de statues animées par un mouvement mécanique autonome dès la seconde moitié du 16<sup>e</sup> siècle, avec les ruses de Benvenuto Cellini<sup>29</sup>. Cet intérêt pour les objets animés trouvera son apogée dans les automates du 18<sup>e</sup> siècle dont les personnages artificiels créés par Jacques de Vaucanson et Pierre-Jacquet-Droz pouvaient accomplir des tâches humaines comme peindre, écrire ou encore jouer d'un instrument.

Le caractère scientifique du cabinet de curiosités évoqué par Quiccheberg à travers les espaces ateliers s'accroît au fil du 17<sup>e</sup> siècle, pour former des espaces laboratoires, en s'associant avec des unités de recherche et d'enseignement<sup>30</sup>. Le cabinet de curiosités du musée du Rosecroix Elias Ashmole en Angleterre ou le célèbre *Museum Kircherianum* (fig. 1) adjoint au collège des Jésuites de Rome témoignent de cet engouement pour l'étude et la création à travers les collections encyclopédiques. Bien que le cabinet de curiosités permît au souverain de montrer son contrôle sur le monde extérieur, le cabinet est dorénavant un stimulant pour les universités et académies. De nombreux échanges entre les collectionneurs et les institutions

---

<sup>25</sup> MAURIES P., *op. cit.*, p. 91.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>29</sup> LUGLI A., *op. cit.*, p. 81.

<sup>30</sup> BREDEKAMP H., *op. cit.*, p. 73.

de sciences permit d'ailleurs la formation progressive de vastes collections comme la *Royal Society* de Londres et l'*Académie royale des Sciences* à Paris<sup>31</sup>.

Cette ambition scientifique sera la cause principale du déclassement de la curiosité dans les cabinets, cette dernière étant reléguée au rang de superstition, symptôme d'ignorance. Le siècle des Lumières constitua un tournant important dans l'histoire du cabinet de curiosités, marqué par la dispersion de nombreux grands cabinets suite au nouveau procédé de classification<sup>32</sup>. De fait, la mécanique se détacha de la tradition antique et de l'art, passant de la collection comme vision globale du monde à l'émergence de collections spécialisées sous l'impulsion des naturalistes comme Georges-Louis Leclerc de Buffon et Carl von Linné<sup>33</sup>. L'objectif était le développement du regard sur les objets d'une même catégorie, abolissant les analogies propres au cabinet encyclopédique du 17<sup>e</sup> siècle et qui en constituait tout le merveilleux du dispositif<sup>34</sup>. Ainsi relégué au rang de loisir, le cabinet de curiosités ne peut rivaliser avec la rigueur naturaliste qui imposait de nouvelles classifications pour les cabinets d'histoire naturelle. A ce titre, le *Museum Richterianum*, cabinet de sciences naturelles à Leipzig illustre cette volonté de séparation entre les catégories des *Naturalia* et *Artificialia*, chacune se trouvant subdivisées en de nombreuses familles d'objets pour leur étude plus précise<sup>35</sup>.

Dans ces cabinets, les beaux-arts ne trouvent leur place qu'en reproduisant fidèlement les êtres et objets étudiés, ils sont au service de la science<sup>36</sup>. C'est avec l'intervention de Winckelmann en faveur de la libération de l'art de ses contraintes utilitaires qu'un nouveau cap est franchi ; à travers son *Histoire de l'art chez les anciens*<sup>37</sup>, celui-ci affirme que l'esthétique est également capable de saisir l'histoire et la société et donc prétendre à une universalité. Winckelmann propose aussi une classification chronologique, accompagnant l'histoire du style. Cette théorie mènera à la conception moderne du musée, une nouvelle classification de l'art qu'Alexandre Lenoir appliqua pour le musée des Monuments français qui servit de modèle aux musées suivants<sup>38</sup>. A côté de ces institutions, le cabinet d'amateur qui avait émergé dès la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle suit la logique du cabinet de curiosités et rencontre simultanément

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 119-120.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>34</sup> LUGLI A., *op. cit.*, p. 240.

<sup>35</sup> BREDEKAMP H., *op. cit.*, p. 126.

<sup>36</sup> LECLERC, M.-E., LE BON L. et MAURIES P., *op. cit.*, p. 20.

<sup>37</sup> BREDEKAMP H., *op. cit.*, p. 132.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

l'ambition de Winckelmann. Malgré une spécialisation généralisée des collections, la classification ne se construit pas selon les critères naturalistes mais bien selon ceux du commanditaire. Prenant davantage l'allure des galeries modernes, comme Hieronymus et Frans Francken le dépeindront dans leurs tableaux<sup>39</sup>, les beaux-arts sont libérés de leur servitude face à la science et peuvent partager la visée d'universalité propre au cabinet de curiosité à travers la liberté des représentations picturales et le rassemblement des genres de la peinture de l'époque<sup>40</sup>. Ces nombreuses représentations du cabinet d'amateur témoignent également du rituel de visite de la collection, avec une place de choix pour le propriétaire généralement mis en scène au milieu de personnages illustres.

Entre le cabinet de curiosités encyclopédique, les musées inspirés par ce dispositif, le cabinet de sciences naturelles et le cabinet d'amateur, la Wunderkammer a constamment été animée par la passion de la collection et la faculté humaine que nous avons d'être curieux. Christine Davenne retrace l'histoire de la collection comme phénomène universel et transhistorique dans son ouvrage *La passion de la collection*<sup>41</sup>. Elle démontre que le cabinet représente l'aboutissement de la collection, mais surtout que cette attitude garantit précisément la survivance de ce dispositif ancien jusqu'à nos jours. Le collectionneur, qu'il s'intéresse aux objets de curiosités ou non est le passeur d'un héritage : il transmet une façon de faire et de voir le monde qui nous entoure en décelant la poésie dans l'objet ancien ou contemporain, en le conservant et en le mettant en scène<sup>42</sup>.

Cette constante de la collection qui traverse le temps prend toute son importance si l'on considère la période moderne durant laquelle le cabinet de curiosités ne semble être qu'un souvenir poussiéreux, simple ornement cité involontairement à travers la bricabracomanie du début de siècle et dans des commentaires sur l'histoire de la science et de la magie<sup>43</sup>. Patrick Mauriès décrit cette période comme un moment de césure dans l'histoire de l'art, à l'aube de la redécouverte du maniérisme et du baroque par les historiens viennois et les théories de Wölfflin au début du 20<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. Certes l'esprit de la curiosité est déclassé, toutefois il perdure dans des collections privées et publiques. C'est en effet grâce à l'œuvre de quelques collectionneurs comme Henry-René D'Allemagne, Vivant-Denon, Zola<sup>45</sup> mais aussi certains

---

<sup>39</sup> MAURIES P., *op. cit.*, p. 65.

<sup>40</sup> DAVENNE C., *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, Ed. de la Martinière, 2011, p. 113.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 36-37.

<sup>43</sup> MAURIES P., *op. cit.*, p. 213.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 214

musées qui n'ont pas été en mesure de constituer des collections aussi rationnelles que celles des musées nationaux, que le phénomène des accumulations hétéroclites d'objets a subsisté. Toutefois l'engouement neuf envers le cabinet de curiosités aujourd'hui ne peut se comprendre qu'avec les différentes réappropriations d'ordre essentiellement artistique, notamment avec les avant-gardes et surtout les surréalistes qui s'efforceront de proposer un modèle reposant sur le dialogue des objets et la mise en scène chaotique – c'est-à-dire un contre-modèle de la doctrine moderniste et de ses classifications rigides<sup>46</sup>.

## 1.2. Le tournant avant-gardiste

Si le cabinet de curiosités ne semble être qu'un thème de reconstitution parmi d'autres au début du 20<sup>e</sup> siècle, les artistes du dadaïsme et du surréalisme y verront un moyen de choix pour la mise en œuvre de leurs projets artistiques, tout comme la seconde vague avant-gardiste des années 1970 et 1980<sup>47</sup>. La réappropriation du cabinet par ces artistes, qu'elle apparaisse comme une citation directe ou une simple évocation de ce dispositif, se marque principalement dans le cadre des expositions organisées dès 1910 et qui se multiplient dans les années 1930, notamment à l'occasion des foires internationales.

La première vague avant-gardiste caractérisée par les ready-made, assemblages et collages se rapproche de la logique du cabinet de curiosités sur plusieurs niveaux. Dans l'intention de réconcilier l'art et la vie réelle, les artistes se font collectionneurs d'objets en tout genre et bricoleurs par la méthode d'assemblage et de présentation de ces objets. Le parallèle avec les collections encyclopédiques du 17<sup>e</sup> siècle alliant les *Naturalia* et *Artificialia* d'où émerge le merveilleux est pertinent dans contexte de l'avant-garde ; il fait son retour dans la pratique artistique qui tente de brouiller la frontière entre l'art et ce qui est trouvé à l'extérieur – ces objets qui nous entourent – grâce au mode de présentation aléatoire, chaotique et non-hiérarchisé. Un principe du cabinet de curiosités qui se retrouve également revisité par les artistes de l'avant-garde est la représentation du monde dans un espace défini, telle une pièce ou un meuble.

---

<sup>46</sup> Intervention de Julie Bawin lors des *Journées internationales d'étude des Cabinets de curiosités du XXI<sup>e</sup> siècle*, colloque et séminaire sous la direction de WIKIN Y. et POULOT D., Paris, Musée des Arts et Métiers, 3 octobre 2017 et Musée de la Chasse et de la Nature, 4 octobre 2017.

<sup>47</sup> PUTNAM J., *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Thames and Hudson, 2002, p. 11.

Les travaux de Kurt Schwitters, puis Joseph Cornell et Duchamp reprenaient l'idée de la construction d'un microcosme au moyen de l'assemblage d'objets en tous genre<sup>48</sup>. Adalgisa Lugli désignait d'ailleurs Kurt Schwitters comme l'un des premiers artistes collectionneurs du 20<sup>e</sup> siècle qui fit également de sa pratique un art de vivre à travers son œuvre emblématique du *Merzbau*<sup>49</sup> (fig. 2). Celle-ci débuta en 1920 dans son propre domicile à Hanovre, plusieurs pièces avaient été aménagées pour créer un environnement inédit en constante évolution, se faisant réceptacle des objets collectés par l'artiste allemand. Dans une optique de sauvetage de l'objet de son oubli, et de sa mort en un certain sens, Kurt Schwitters cloue et colle ses objets selon une classification énigmatique et arbitraire. Ce sont ces similitudes avec la pratique de la Wunderkammer en tant que microcosme de l'univers que Patricia Falguières avait souligné dans son étude sur l'artiste à l'occasion de l'exposition qui lui fut consacrée en 1994 au Centre Pompidou. Elle ajoute que l'esthétique de la saturation et la qualité d'œuvre d'art totale confirment l'idée de la chambre des merveilles<sup>50</sup>.

D'autres exemples illustrent cette expérimentation spatiale de la réduction du monde en un seul et même lieu comme la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp (fig. 3). L'artiste qui s'est fait collectionneur de ses propres œuvres, trouve son inspiration dans la logique d'organisation du musée pour mettre en scène un panorama de son travail et de son atelier dans une valise qu'il a lui-même confectionnée<sup>51</sup>. Cette idée du contenant de son œuvre qu'il avait développé dès 1914 l'occupa jusqu'en 1941, créant des variantes avec la boîte d'archive, le coffre ou encore la mallette en cuir. Duchamp eut également recours à la miniaturisation de ses ready-made, tableaux et dessins<sup>52</sup> à la façon dont les objets étaient souvent miniaturisés dans les cabinets de curiosités encyclopédiques. Joseph Cornell procédait également à la miniaturisation de ses univers personnels dans ses premiers assemblages, d'abord sous des cloches de verre puis utilisa durant les années 1940 et 1950 des boîtes vitrées<sup>53</sup> (fig. 4). A la différence de Duchamp qui mettait en scène son propre travail, Cornell était un artiste collectionneur de toutes sortes d'artefacts, d'images du passé et du présent. Sa démarche

---

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> LUGLI A., RODARI F. et NICOU P., *Assemblage*, Paris : Adam Biro, 2000, p. 58.

<sup>50</sup> FALGUIERES P., « Désœuvrement de Kurt Schwitters », in LEMOINE S. et SCHWITTERS K., *Kurt Schwitters*, [catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 24 novembre 1994 – 20 février 1995], Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 153-154.

<sup>51</sup> PUTNAM J., *op. cit.*, p. 19.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> PUTNAM J., *op. cit.*, p. 11.

ressemble davantage à celle du collectionneur du 17<sup>e</sup> siècle, dans son assemblage d'objets hétéroclites à visée archivistique, guidé par une logique intérieure<sup>54</sup>.

Outre cette pratique de la mise en boîte de la collection, c'est davantage l'intervention d'André Breton qui aura une influence dans la citation du cabinet de curiosités chez les surréalistes. Ayant déjà écrit sur la nature de l'objet surréaliste en 1923<sup>55</sup>, il participe à l'organisation d'expositions où il recourt au modèle scénographique de la Wunderkammer pour présenter ces objets dits surréalistes, et servir le discours artistique du mouvement. L'exposition emblématique à la galerie Charles Ratton en mai 1936 fut la première à faire revivre de façon évidente le dispositif du cabinet de curiosités grâce à l'utilisation des armoires vitrines rassemblant des objets hétéroclites en dialogue constant les uns avec les autres<sup>56</sup> (fig. 5). Dans la préface du catalogue, André Breton établit une certaine taxinomie des objets présentés malgré leur nature très variée. Parmi ceux-ci se trouvent des minéraux, végétaux, animaux empaillés, des « objets naturels interprétés » mais aussi des « objets perturbés » car ils ont été modifiés par des phénomènes naturels, les ready-made de Duchamp et de Picasso, des objets dits « sauvages », des « objets trouvés », « mathématiques » et bien d'autres encore<sup>57</sup>. Breton se réfère ainsi aux grandes classifications des objets de curiosités que sont les *Naturalia*, les *Artificialia*, les *Exotica* et les *Scientifica* qui organisaient les cabinets de curiosités du 17<sup>e</sup> siècle.

Plusieurs explications peuvent être apportées concernant ce recours à la Wunderkammer chez André Breton et plus généralement le mouvement surréaliste. La première est la confrontation des objets de nature et de cultures très différentes qui devait immerger le spectateur dans l'univers surréaliste, un environnement dépaysant et propice aux associations libres d'idées<sup>58</sup>. L'historien et collectionneur Jean-Charles Moreux, distingua à ce sujet trois caractéristiques des objets présentés par les surréalistes qui rejoignent les objets de curiosités des cabinets encyclopédiques : l'objet créé un effet de surprise, il provoque le désir de connaître et il a une valeur tactile forte<sup>59</sup>. Forts de ces trois traits, les objets surréalistes mis en scène dans le

---

<sup>54</sup> OPFERKUCH J., *Pratiques de l'exposition et références à la Wunderkammer dans l'art contemporain*, mémoire présenté à l'École de Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris (sous la direction de Patricia Falguières), 2010, pp. 76-77.

<sup>55</sup> Breton A, *Situation surréaliste de l'objet*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Galimard, 1992, coll. « La Pléiade », p 1199.

<sup>56</sup> Intervention de Julie Bawin lors des *Journées internationales d'étude des Cabinets de curiosités du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, le 4 octobre 2017.

<sup>57</sup> MAURIES P., *op. cit.*, pp. 215-216.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 223.

dispositif de la Wunderkammer stimulent l'intellect et impliquent dès lors une participation active du spectateur, à la façon des collectionneurs érudits qui construisaient leur savoir sur l'observation attentive et l'étude des objets de leur cabinet encyclopédique<sup>60</sup>. Cette citation de la Wunderkammer permet également à Breton de mettre cette myriade d'objets sur un pied d'égalité, c'est-à-dire sans distinction de valeur, de temps, de lieu ou de forme. Cette façon de présenter la collection surréaliste participe donc au contre-modèle que Breton tentait de former ; d'une part il abolit la hiérarchie inhérente à l'art occidental et ses classifications, d'autre part il rompt avec la scénographie classique des galeries et musées promouvant alors le modèle du White cube<sup>61</sup>.

Toutefois les surréalistes ne s'arrêteront pas à la simple reprise d'un dispositif ancien ; ils vont enrichir cette vision sur le monde en lui conférant une nouvelle dimension que Katherine Conley définit dans son étude des collections surréalistes comme « une dimension psychologique qui se retrouve à la fois en eux-mêmes et dans les objets matériels qu'ils ont collectés »<sup>62</sup>. Cela s'explique par la façon dont ils collectionnent les objets, non pas selon des critères financiers ou de rareté mais bien selon leur pouvoir d'attraction, leur caractère curieux et habité par une énergie invisible : « leurs intérêts personnels les ont poussés à rechercher des objets qu'ils percevaient comme psychologiquement actifs, ayant des énergies latentes en eux »<sup>63</sup>. Les objets venus d'Afrique et d'Océanie autrefois investis de pouvoir par leur fonction sacrée se retrouvaient ainsi largement réinvestis par les surréalistes. L'objet sacré se retrouvait intégré à la collection pour devenir un objet d'art par ses qualités esthétiques. Si cette attitude porte un respect nouveau à ces objets sortis de leur contexte pour leurs qualités esthétiques, elle introduit simultanément une nouvelle forme de colonialisation par cette nouvelle appropriation qui fait table rase de son essence originelle<sup>64</sup>. Dans la composition d'une Wunderkammer aussi variée soit-elle, Breton affirme qu'il ne voulait pas seulement juxtaposer différentes réalités, différents objets, mais bien les réconcilier<sup>65</sup>. Adalgisa Lugli l'avait souligné dans ses comparaisons entre la Renaissance et le surréalisme :

---

<sup>60</sup> CONLEY K., 'What makes a Collection Surrealist? Twentieth-Century Cabinets of Curiosities in Paris and Houston', *Journal of Surrealism and the Americas*, 6:1, 2012, p. 3.

<sup>61</sup> Intervention de Julie Bawin lors des *Journées internationales d'étude des Cabinets de curiosités du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, le 4 octobre 2017.

<sup>62</sup> « a psychological dimension found at once in themselves and in the material objects they collected », dans CONLEY K., *op. cit.*, p. 3.

<sup>63</sup> « Their personal interests motivated them to seek out objects they perceived as psychologically active, having latent energies within themselves », CONLEY K., *op. cit.*, p. 4.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 12.

« Du passé, on récupère également pans et fragments afin de les juxtaposer, de les assembler pour leur créer un nouveau milieu. Les membres du mouvement de Breton montrent une aisance formidable à relier des phénomènes qui parlent la même langue, mais très éloignés dans le temps ou l'espace. (...) Il s'agit seulement de faire du mouvement une catégorie de l'esprit et du regard, afin d'obliger les hommes à se confronter à la réalité de manière diachronique, en dehors des distinctions superficielles de style ou d'école. C'est ainsi qu'une ligne de force, riche de ses expérimentations et de ses maniérismes, a été tracée. Elle traversera tout le siècle »<sup>66</sup>.

La Wunderkammer revisitée par les surréalistes devient donc le moyen privilégié pour faire face à ce que nous appelons aujourd'hui le phénomène de globalisation, ce dispositif s'apparente à une tentative pour comprendre le monde en l'observant dans toute sa diversité. D'autre part la Wunderkammer comprenait souvent des créations faites par les surréalistes. Cela permettait au dispositif d'échapper à toute rigueur de présentation par l'intégration de cette dimension irrationnelle que les artistes du mouvement chérissaient<sup>67</sup>. Il s'offre ainsi pleinement à l'imaginaire de spectateur comme terrain de l'expérience surréaliste.

En parallèle des expositions surréalistes et des microcosmes « en boîte » de Schwitters, Duchamp et Cornell, de nombreux artistes s'inspirent de cette esthétique du cabinet de curiosités pour faire de l'accumulation et de l'assemblage d'objets, un principe de création. Cette pratique de l'assemblage qui s'intensifie dans les années 1960 et 1970 se retrouve notamment dans les œuvres d'Arman, Georges Brecht, Daniel Spoerri, Joseph Beuys mais aussi Claes Oldenburg, Broodthaers, Szeeman. Malgré la grande diversité des références à la Wunderkammer, celles-ci auront la caractéristique de s'exporter dans les institutions muséales, contrairement aux installations surréalistes qui faisaient figure de contre-modèle du musée. Malgré cette intégration, elles participent toutefois à la contestation de cet espace muséal en remettant en cause les systèmes scénographiques et taxinomiques, l'idéologie sous-jacente au discours du musée censé être neutre<sup>68</sup>, ce qui sera appelé par la suite « critique institutionnelle ». De fait, la vague néolibérale qui avait marqué le début des années 1980 se manifestait par la montée au pouvoir de figures antisocialistes qui prônaient une implication moindre de l'Etat dans la sphère économique et sociale ainsi qu'un retour aux valeurs morales

---

<sup>66</sup> LUGLI A., RODARI F. et NICOU P., *Assemblage*, Paris : Adam Biro, 2000, p. 82.

<sup>67</sup> MAURIES P., *op. cit.*, p. 224.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

et religieuses – cela dans un contexte de crise lié aux affaires internationales<sup>69</sup>. Cette conjoncture laissera la sphère sociale et culturelle intervenir toutes deux sur la production artistique de l'époque. Les artistes dits de la « critique institutionnelle » tenteront de dénoncer ces déboires en mettant à nu la politique culturelle orientée, les rapports pervers entre l'art, l'argent et le pouvoir<sup>70</sup>.

Parmi les citations de la Wunderkammer chez les artistes de la deuxième vague avant-gardiste, des installations comme le magasin de Claes Oldenburg créé en 1961 (fig. 6) ou encore le restaurant de Daniel Spoerri conçue à la même époque reflètent l'intérêt porté aux objets transformés d'une part par l'intervention des artistes, d'autre part à travers leur disposition dans un espace immersif<sup>71</sup>. Ces installations reposant sur l'héritage des ready-made duchampiens seront d'ailleurs rapidement institutionnalisées, faisant écho au mouvement Pop Art qui rencontre alors un vif succès aux Etats-Unis. Les assemblages d'Arman et d'autres artistes du Nouveau Réalisme témoignent de cet intérêt pour la collection d'objets en tout genre dont des déchets récupérés dans les rues, car ils permettent de ramener à nouveau une dimension tactile à l'art - caractéristique de la Wunderkammer - en réaction à l'expressionnisme abstrait qui dominait la scène artistique<sup>72</sup>.

Le recours aux vitrines deviendra également une pratique courante. James Putnam avait d'ailleurs mis l'accent sur l'effet que produit la vitrine sur l'objet qu'elle contient : « Le fait de placer un objet dans une vitrine modifie immédiatement la manière dont il est perçu par le spectateur. (...) Elle séduit et happe le regard qui dévisage l'intouchable et l'inaccessible. La vitrine attire l'attention au même titre qu'une devanture de magasin ou qu'un présentoir commercial »<sup>73</sup>. La vitrine permet aussi d'accentuer l'aspect funéraire de l'objet<sup>74</sup>, car elle est liée à la nécessité de conserver l'objet dans un état figé. Christian Boltanski utilisa par exemple la vitrine comme réceptacle à reliques, où se mêlent des traces de souvenirs personnels, des objets trouvés et modifiés accompagnés de commentaires comme dans *Vitrine de référence* (fig. 7), issue d'une série qu'il composa dans les années 1970 pour le Musée de l'Homme à Paris. Cette façon de les exposer sous verre permet de présenter ces objets comme sujets

---

<sup>69</sup> BUISSON-FENET E., « L'an I de la « révolution conservatrice » : retraites, éducation, réforme de l'État », *Vacarme*, vol. 24, no. 3, 2003, p. 40.

<sup>70</sup> BOIDY M., « Déplacements de la « critique institutionnelle » », in *Critique*, vol. 759-760, no. 8, 2010, p. 660.

<sup>71</sup> PUTNAM J., *op. cit.*, p. 13.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> MARTIN, J.-H., *Le Château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris, Ed. du Patrimoine, 2000, p. 135.

d'étude anthropologique<sup>75</sup>. Joseph Beuys utilisa aussi la vitrine à de nombreuses reprises pour servir son propos. Le *Beuys-Block* qu'il conçut en 1970 et toujours exposé au Hessisches Landesmuseum de Darmstadt (fig. 8) est le parfait exemple du détournement d'un dispositif muséal pour créer son musée dans le musée<sup>76</sup>. Ce Beuys-Block est composé de dizaines de vitrines contenant des objets manufacturés investis d'une symbolique personnelle avec ses propres créations artistiques ainsi que des matières organiques et des appareils transformateurs d'énergie, rappelant d'ailleurs l'attrait pour l'*Automata* des cabinets de curiosités encyclopédiques. Ce musée représente une vision synthétique de sa relation au monde<sup>77</sup>.

Le parallèle avec la Wunderkammer encyclopédique et la citation avant-gardiste est manifeste. C'est d'ailleurs le même procédé de détournement du dispositif muséal combiné aux principes et à l'esthétique du cabinet de curiosités que Marcel Broodthaers livrera son désormais emblématique *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles : Section XIXe siècle* à la Kunsthalle de Düsseldorf en 1972, tout comme Oldenburg avec son *Mouse Museum* présenté à la Documenta de 1972, le *Musée Sentimental* de Spoerri exposé au Centre Pompidou en 1977, ou encore le *Musée des obsessions* d'Harald Szeeman en 1978. A travers son ouvrage *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*, James Putnam étudia l'évolution de cette tendance à présenter une collection comme œuvre d'art ou même comme musée intégral. Selon lui, cette tendance dans la création artistique est née de ce dispositif ancien qu'est le cabinet de curiosités, ancêtre du musée et terrains des possibles pour les artistes contemporains car il permet de réintroduire l'irrationnel, le poétique et la subjectivité au sein de l'institution muséale<sup>78</sup>. C'est avec le regard neuf que porteront des spécialistes comme Adalgisa Lugli sur la Wunderkammer durant la dernière décennie du 20<sup>e</sup> siècle, que la filiation avec le cabinet de curiosités et la création contemporaine sera étudiée puis exaltée.

### 1.3. Un regard neuf

Avec les institutions muséales qui ont été fort critiquées dans le tournant des années 1980, s'ensuit une remise en question avec la multiplication d'études portant sur les principes de muséologie. Cela engendra la nécessité de proposer des modèles muséographiques nouveaux pour le public et ce fut durant la décennie suivante que le thème du cabinet de

---

<sup>75</sup> PUTNAM J., *op. cit.*, p. 16.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>77</sup> MARTIN, J.-H., *op. cit.*, p. 135.

<sup>78</sup> PUTNAM J., *op. cit.*, p. 8.

curiosités et la question de son influence sur l'art du 20<sup>e</sup> siècle intéressa les spécialistes<sup>79</sup>. Parmi ces études menées sur le sujet, certains colloques, essais et quelques expositions clés participeront à la re-connaissance de ce dispositif ancien, pour créer l'émulation que nous lui connaissons aujourd'hui dans la sphère artistique et muséale.

Avant de détailler les acteurs marquants dans la redécouverte récente du cabinet de curiosités, une parenthèse peut être faite au sujet de Julius von Schlosser et son ouvrage pionnier, pourtant méconnu jusqu'à sa traduction en 1978. Son étude *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*<sup>80</sup> publiée en 1908, mène de façon prématurée une réflexion sur les transformations du collectionnisme en Europe depuis l'Antiquité avec un intérêt sur les liens entre la Wunderkammer et le pouvoir de son souverain<sup>81</sup>. Son rôle d'administrateur des collections d'Ambras au *Kunsthistorisches Museum* lui permit d'ailleurs d'étayer son discours par de nombreux exemples issus directement de l'univers des collections encyclopédiques, ayant lui-même réalisé l'inventaire des deux collections principales les plus importantes qui étaient alors à sa charge ; celle de l'archiduc Ferdinand II de Tyrol conservée au Château d'Ambras et celle de l'empereur Rodolphe II du Hradschin à Prague<sup>82</sup>. Cette étude de Julius von Schlosser aurait été perçue comme scandaleuse à sa parution, tant son approche héritée de l'École de Vienne était en marge des discours convenus<sup>83</sup>. Il a donc trouvé une postérité dans le mouvement de redécouverte du cabinet de curiosités dès les années 1980. Parmi les études notables qui surgissent dans ce contexte, celle de l'Ashmolean Museum, qui organisera à l'occasion de son tricentenaire un colloque de six jours repris dans l'ouvrage au titre évocateur *The Origins of Museum*<sup>84</sup>, ou encore les écrits d'Arthur MacGregor et Giuseppe Olmi sur la naissance des collections encyclopédiques et l'évolution de la science moderne à nos jours<sup>85</sup>.

Un acteur marquant dans la résurgence de la Wunderkammer reste l'historienne de l'art italienne Adalgisa Lugli, qui jouera un rôle éminent dans l'étude du cabinet de curiosités avec

---

<sup>79</sup> LECLERC, M.-E., LE BON L. et MAURIES P., *op. cit.*, p. 21.

<sup>80</sup> SCHLOSSER, J. von., *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig, Klinkardt & Biermann, 1908.

<sup>81</sup> OPFERKUCH J., *op. cit.*, p. 47.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> LERICHOMME L., « Julius von Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive : une contribution à l'histoire du collectionnisme* », *Critique d'art*, 01.06.2014, [<http://journals.openedition.org/critiquedart/8184>], 20.05.2020.

<sup>84</sup> IMPEY, O., MACGREGOR A., *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985 (la dernière édition par l'Oxford Ashmolean date de 2017).

<sup>85</sup> LECLERC, M.-E., LE BON L. et MAURIES P., *op. cit.*, p. 11.

son ouvrage *Naturalia et Mirabilia* publié en 1983<sup>86</sup>. Elle organisera trois ans plus tard l'exposition *Wunderkammer* avec Arthuro Schwarz lors de la Biennale de Venise. Lugli fut la première à mettre en avant les analogies entre les créations contemporaines et maniéristes qu'elle relatera dans le catalogue d'exposition éponyme, puis de façon plus détaillée dans *Assemblage*, un recueil de notes publié posthume en 2000 ;

« A l'époque du surréalisme, les sources antiques de ces expériences figuratives et littéraires seront largement mises en lumière. Tant dans les pages de revues comme *Le Minotaure*, qui reproduit en abondance tableaux et dessins des 16 et 17<sup>e</sup> siècles, que chez les historiens qui acceptent peu à peu cette nouvelle évidence critique, maniérisme et surréalisme seront lus en parallèle. Il y aura un maniérisme surréaliste comme il y a eu un surréalisme maniériste et les termes de comparaison, les zones d'interrogations évolueront en fonction de la situation artistique du 20<sup>e</sup> siècle. Il ne fait aucun doute que la composante de l'expérience artistique des avant-gardes pèse de tout son poids dans la réévaluation du maniérisme par les historiens de l'art du second après-guerre »<sup>87</sup>.

A travers ses recherches, Lugli établit donc plusieurs comparaisons entre les surréalistes et les collectionneurs des 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles tel que le goût pour les objets dits « exotiques », mais aussi l'objet « trouvé » qui évoque le hasard déterminant pour sa trouvaille tout comme l'intérêt pour sa décontextualisation qui favorise sa libre association à d'autres objets<sup>88</sup>. Une autre analogie pointée est l'objet transformé et la fantaisie faisant naître la merveille du cabinet de curiosités encyclopédique que l'on retrouve chez les surréalistes, à travers les œuvres issues du hasard par la main des artistes, évoquant ainsi le rêve et l'inconscient. Enfin la notion de bricolage – à saisir comme un assemblage d'éléments hétérogènes - occupe une place particulière, car s'il était à la renaissance une œuvre de l'artisanat par excellence, l'avant-garde en fera son principe de création<sup>89</sup>. C'est d'ailleurs ce dernier point qui sera approfondi dans *Assemblage* :

« Dans les mécanismes de pensée et d'invention qui sont à la base de la réunion de plusieurs éléments différents, diverses constantes se retrouvent. La première tient à la syntaxe même du discours (...). La seconde réside dans un élément de continuité

---

<sup>86</sup> LUGLI A., *Naturalia et Mirabilia*, Milan, Mazzotta, 1983.

<sup>87</sup> LUGLI A., RODARI F. et NICOU P., *op. cit.*, p. 30.

<sup>88</sup> OPFERKUCH. O., *op. cit.*, pp. 67-68.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 67.

issu du fait que l'assemblage, l'un des procédés d'expression les plus utilisés au XXe siècle, s'apparente par beaucoup d'aspects aux mécanismes pour aboutir à un résultat d'une parfaite cohérence formelle et sémantique »<sup>90</sup>.

Nous approfondirons le concept de l'assemblage dans la seconde partie de cette étude, car l'évolution de cette pratique permettra de saisir l'évolution observable entre les cabinets de curiosités de la période moderne et les cabinets d'aujourd'hui. De toute évidence l'apport d'Adalgisa Lugli à l'étude du cabinet de curiosités contribua au phénomène de sa redécouverte, tout comme le rayonnement international de ce thème grâce à l'exposition qu'elle organisa à la Biennale de Venise. Cette exposition fut construite sous la forme d'une fiction d'un cabinet de curiosités attribué à un collectionneur inventé de toute part, qui laissait transparaître les analogies relevées dans ses essais en mêlant œuvres et objets des cabinets encyclopédiques, objets dadaïstes, surréalistes et de l'Arte Povera<sup>91</sup>.

Un autre projet qui fera rayonner le thème de la Wunderkammer sera celui qui fut mené par Jean-Hubert Martin au Château d'Oiron en 1990. Ce dernier créa la collection d'art contemporain *Curios et Mirabilia*, prenant place dans le château à l'architecture typiquement renaissante. Martin invitera des artistes à s'inscrire dans ce lieu, la sélection se faisant notamment en fonction de leur capacité à questionner le modèle de la Wunderkammer<sup>92</sup>. Outre cette volonté de créer une Wunderkammer contemporaine dans un cadre de la Renaissance, ce thème permet à Martin de matérialiser le contraste entre nouveau et ancien pour les faire dialoguer, « pour provoquer des comparaisons formelles incongrues (...) des rapprochements de sens inspirants »<sup>93</sup>. Contrairement aux autres expositions temporaires ou évolutives dans le temps, la particularité du projet au château d'Oiron est son caractère figé, faisant figure de témoignage du goût et de la mode artistique de la dernière décennie du XXe siècle<sup>94</sup>.

A côté de ces quelques événements liés à la redécouverte du cabinet de curiosités, d'autres chercheurs poursuivent des recherches plus spécialisées sur le thème, comme Patricia Falguières qui analysa en 1992 les taxinomies de la Renaissance sur base de celle prônées par Samuel Quiccheberg<sup>95</sup> ou encore Antoine Schnapper avec son étude sur les collections

---

<sup>90</sup> LUGLI A., RODARI F. et NICOU P., *op. cit.*, p. 30.

<sup>91</sup> Intervention de Julie Bawin lors des *Journées internationales d'étude des Cabinets de curiosités du XXIe siècle*, Paris, le 4 octobre 2017.

<sup>92</sup> MARTIN, J.-H., *Le Château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris, Ed. du Patrimoine, 2000, p. 137.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> LECLERC, M.-E., LE BON L. et MAURIES P., *op. cit.*, p. 21.

françaises au XVIIIe siècle qui a d'ailleurs été augmentée en 2012, preuve de l'intérêt général pour le sujet<sup>96</sup>. Ces auteurs restent aujourd'hui des références sur le thème des cabinets de curiosités, contribuant souvent à des expositions concernant la réappropriation du thème par les artistes contemporains. Le prochain chapitre se concentrera sur ces créations et mise en scène inspirées de la Wunderkammer.

## 2. Vers une nouvelle conception de l'exposition

### 2.1. Le cabinet de curiosités, entre pratique artistique et muséographique

C'est donc depuis les années 1980 que la plupart des musées à collections mixtes et hétérogènes font appel à des artistes pour exposer leur musée personnel, puis apparaîtra le phénomène « carte blanche » donnée aux artistes contemporains, l'institution proposant à ceux-ci de créer à partir de ses collections une œuvre d'art, notamment sous la forme de cabinet de curiosités<sup>97</sup>. Lors de son intervention au Musée de la Chasse et de la Nature en octobre 2017, Julie Bawin avait livré certains points importants à considérer lorsque l'on envisage cette résurgence du cabinet dans la création contemporaine et dans les institutions muséales. Si le musée s'ouvre au désordre qu'amène le cabinet de curiosités, c'est d'abord en raison d'une vaste remise en cause du schéma linéaire de l'Histoire de l'art qui avait déjà débuté avec le surréalisme, et de la révision quant à la présentation des œuvres dans les musées. Le développement prégnant des « Visual Culture Studies » et plus particulièrement les « post-colonial studies » ébranlent le modèle occidental-centré très hiérarchisé<sup>98</sup>. Dès lors les idées relatives à une ouverture plus large sur la production visuelle, à un décloisonnement disciplinaire et géographique trouvent leur écho dans le dispositif de la Wunderkammer. La contestation du White Cube moderniste à cause de son caractère neutre et aseptisé se poursuit également, laissant cours à un accrochage plus subjectif et moins ordonné. Julie Bawin soulevait une autre raison à cette résurgence du cabinet de curiosités au sein du musée : depuis les années 1980, il y a un phénomène de surenchère en termes de renouvellement d'expositions. Les musées se voient obligés d'organiser davantage d'expositions temporaires,

---

<sup>96</sup> SCHNAPPER, A., *Collections Et Collectionneurs Dans La France Du XVIIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1988. Une version de son essai a été augmentée et publiée en 2012 ; SCHNAPPER, A., MOUQUIN S., MICHEL P., and SZANTO M., *Le Géant, La Licorne Et La Tulipe : Histoire Et Histoire Naturelle*, Paris, Flammarion, 2012.

<sup>97</sup> Intervention de Julie Bawin lors des *Journées internationales d'étude des Cabinets de curiosités du XXIe siècle*, Paris, le 4 octobre 2017.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

les plus petites structures tentant de donner l'apparence d'un évènement. La révision de l'accrochage fut dès lors nécessaire et le cabinet de curiosités tout comme d'autres dispositifs historiques de représentation tel le diorama et le period room se présentent comme une alternative de choix pour briser les classifications modernistes et rafraîchir les collections muséales. Toutefois ce renouvellement dans la conception de l'exposition pose la question du statut de l'auteur de l'exposition ; est-ce l'artiste, est-ce le curateur ?

### 2.1.1. La question du statut d'auteur

« Les expositions devaient montrer les comportements et les intentions des artistes plus que le produit fini (...). Ce qui distinguait l'artiste (...) est maintenant dévolu à l'organisateur de l'exposition »<sup>99</sup>. Ces mots du curateur suisse Harald Szeeman soulèvent ce constat du transfert de la reconnaissance auctoriale, non plus en la personne de l'artiste mais en l'organisateur de l'exposition. L'exemple de Szeeman est intéressant car c'est lui-même qui développa en 1969 un nouveau modèle de commissaire d'exposition à la suite de l'exposition *When Attitudes Become Form*<sup>100</sup>, et notamment dans son *Musée des obsessions*<sup>101</sup>, où l'auteur de l'exposition soumet sa vision personnelle à la création artistique<sup>102</sup>. Christine Davenne critiquait la dimension d'individualité et de créativité propre à la sensibilité artistique qui est transférée en la personne du curateur, car elle empiète sur la production artistique en exerçant une autorité sur celle-ci : « La fonction de curateur s'est développée en désignant un organisateur mercenaire, sans attache institutionnelle promouvant le freelance pour booster l'économie de ses énergies individuelles »<sup>103</sup>. La posture adoptée par Szeeman était inédite car il montre que le commissaire d'exposition se rapproche du statut de l'artiste, pouvant lui aussi être sujet à des « visions » qui ne demandent qu'à se concrétiser<sup>104</sup>. Davenne explique cette mutation par la pratique artistique basée sur la collection ; « Le déplacement du point de vue privilégiant la réception de l'œuvre dans une collection à sa production, a entraîné un changement du statut de l'artiste qui organise des montages d'objets déjà faits, devenant par

---

<sup>99</sup> SZEEMAN H., *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, 1996, p. 25.

<sup>100</sup> Exposition emblématique présentée en 1968 à la Kunsthalle de Berne dont Szeeman était le directeur de l'institution.

<sup>101</sup> Ce *Musée des obsessions* fut présenté lors de la Documenta 5 de 1972, Szeeman étant alors le directeur artistique de l'évènement.

<sup>102</sup> OPFERKUCH. O., *op. cit.*, p. 93.

<sup>103</sup> DAVENNE C., *Modernité du cabinet de curiosités*. Paris, L'Harmattan, 2004, p. 260

<sup>104</sup> GLICENSTEIN J., *op. cit.*, p. 75.

ce fait ou ce non-fait un amateur »<sup>105</sup>. L'artiste est dès lors perçu comme un organisateur, un passeur plutôt qu'un créateur. Davenne ajoute que dans le cadre du collectionnisme contemporain, ce transfert a tendance à se généraliser car « le principe d'art s'en remet au principe de l'individuel et du hasard et non plus au principe du génie »<sup>106</sup>. Le dispositif du cabinet de curiosités semble donc être un terrain propice aux tensions entre les artistes et le commissaire d'exposition indépendant ou institutionnel, dans la reconnaissance de l'auteur de l'exposition.

Ce basculement de statut entre artiste et curateur avait déjà pris racine avec les musées en boîte de Duchamp, Cornell, les univers consolidés par Schwitters mais surtout avec l'intervention de Beuys, Broodthaers, Spoerri, Oldenburg qui avaient créé leur musée dans le musée. Ces artistes empruntaient des caractéristiques liées au statut de commissaire d'exposition, à travers la formation d'une collection, la tenue de discours d'inauguration pour leur exposition qui ressemblait davantage à des performances, en brouillant les frontières entre l'espace qui leur est dédié et le reste du musée<sup>107</sup> ou encore en créant des catalogues d'exposition originaux. Les contestations de ces artistes utilisant le musée comme médium pour l'ouvrir à une nouvelle façon d'exposer trouvera son aboutissement à la suite de la critique institutionnelle des années 1980. Deux tendances se dessinent chez ces artistes-curateurs aujourd'hui ; alors que certains optent pour la sélection personnelle d'objets et choisissent la narration pour leur exposition, d'autres investissent les collections muséales existantes<sup>108</sup>. La différence entre ces deux tendances est leur niveau de dépendance à l'institution. Celle-ci est inévitable à partir du moment où l'artiste investit l'espace de l'institution qui l'accueille, mais elle est davantage visible lorsque l'artiste doit se limiter aux biens d'une institutions et collaborer avec un curateur indépendant ou institutionnel.

Car si l'artiste devient curateur par sa pratique artistique de la Wunderkammer, il en est de même pour le curateur se faisant créateur. Szeeman en est l'illustre exemple, suivi par de nombreux autres commissaires d'exposition qu'ils soient dans le milieu muséal, des galeries ou critique d'art, comme Lugli l'avait fait à la Biennale de Venise, ou encore Jean-Hubert Martin au château d'Oiron. Jérôme Glicenstein avait retracé cette tendance chez les commissaires d'exposition, à s'impliquer de plus en plus dans le contenu de ce qui est montré

---

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 267.

<sup>107</sup> OPFERKUCH. O., *op. cit.*, p. 80.

<sup>108</sup> ADAMOPOULOU A. et SOLOMON E., « Artists-as-Curators in Museums: Observations on Contemporary *Wunderkammern* », *THEMA*, n°4, 2016, p. 36.

et dans la production des œuvres ; ils exercent une autorité sur la production artistique<sup>109</sup>. Pour reprendre l'exemple de la collection *Curios & Mirabilia* au Château d'Oiron, Jean-Hubert Martin détaillait les critères pour sa sélection d'artistes :

« La première condition requise était que l'œuvre, dans son ensemble, ait un niveau de qualité assuré par l'efficacité, la radicalité et le potentiel métaphorique. (...) L'injection des critères spécifiques à Oiron permit d'élaborer l'heureuse formule où les célébrités voisinent avec d'autres qui ont eu ici l'occasion de donner le meilleur d'eux-mêmes. L'intégration dans le décor du château a été déterminante. La conjonction avec les topiques des cabinets de curiosités a guidé l'essentiel de l'élaboration, en tenant compte soit de la relation avec les sciences exactes, soit du côté ludique. (...) L'activation des cinq sens, en particulier le goût, reste certainement le volet le moins développé de l'ensemble de la collection, par rapport au programme fixé. Mais ici comme pour n'importe quelle entreprise aujourd'hui, c'est le personnel nécessaire à la maintenance et à la matérialisation de la relation au visiteur qui fait le plus défaut »<sup>110</sup>.

Ce passage témoigne du contrôle exercé par le commissaire sur la production artistique, mais il en révèle aussi les limites à travers les moyens que peut mettre en œuvre l'institution pour son exposition. Même si ces invitations d'artistes vont de pair avec la reconnaissance et la légitimation de ceux-ci dans le milieu institutionnel, la frontière entre les deux devient parfois floue comme le soulève Jérôme Glicenstein;

« Le commissaire d'exposition en tant que metteur en scène rompt avec cette prise de distance, puisqu'il s'agira désormais de se positionner au centre des relations générées par une exposition, à la fois en amont – commandes aux artistes, suivi de la production des œuvres – et en aval – communication, médiation, travail sur les publics. (...) Leur posture n'était au fond qu'une conséquence du développement d'une société postmoderne, où il n'y a plus ni modernité ni avant-garde et où la force innovatrice de l'artiste est remise en question »<sup>111</sup>.

Glicenstein souligne ainsi la popularité actuelle que rencontre la fonction de « commissaire d'exposition-auteur » avec leur nom de plus en plus mis en avant dans les expositions mais

---

<sup>109</sup> GLICENSTEIN J., *op. cit.*, p. 76.

<sup>110</sup> MARTIN, J.-H., *op. cit.*, p. 137.

<sup>111</sup> GLICENSTEIN J., *op. cit.*, p. 76.

aussi la multiplication des formations spécialisées, communément appelées les *curatorial studies*<sup>112</sup>. Julie Bawin relevait l'aspect très réfléchi de cette démarche curatoriale, car les institutions sont sans cesse en recherche d'inventivité mais n'invitent pas un artiste à investir leur collection de façon purement transgressive ou intuitive. Elle attend plutôt que l'artiste joue sur deux registres que sont d'une part l'ironie, la critique, la poésie, d'autre part l'érudition<sup>113</sup>. De fait, l'institution souhaite avant tout se donner l'opportunité de conférer une plus-value aux objets et œuvres de sa collection, que ce soit en proposant au public une nouvelle lecture de ceux-ci, susciter de nouvelles réflexions, remettre en exposition des objets de leur réserve : tel est l'enjeu de la Wunderkammer. L'institution souhaite créer l'événement à travers l'exposition pour gagner en notoriété. L'intervenant idéal pour celles-ci semble donc être un artiste au profil de chercheur, pouvant concevoir une collection hétéroclite et interdisciplinaire à partir des biens de l'institution d'accueil ; le cas de l'artiste Mark Dion est révélateur de cette ingéniosité critique à composer les cabinets de curiosités pour le milieu muséal, comme nous le verrons dans la seconde partie de cette étude.

#### 2.1.2. Réactivation de modèles historiques comme alternative au White Cube

Il serait injuste d'étudier le cabinet de curiosité et d'autres dispositifs anciens avec le celui du White cube sous un angle purement manichéen. James Putnam soulignait les relations étroites entre ceux-ci, qui participent à faire ressurgir ces dispositifs anciens dans l'espace contemporain:

« L'esthétique si particulière des mises en scène muséales du XIXe siècle est encore visible dans certaines institutions, et nombreux sont ceux qui considèrent ce type de présentation comme une forme d'art en soi. A l'opposé, le musée d'art moderne a créé sa propre esthétique scénographique, minimaliste et épurée, où l'espace sciemment conçu pour montrer l'art affirme l'institutionnalisation de cet art. La neutralité idéalisée de l'intérieur blanc du musée d'art moderne se trouve aujourd'hui remise en question par un besoin de renouer, au moyen de l'art, avec l'esprit hétérogène du musée traditionnel. Bien que l'approche encyclopédique propre au

---

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>113</sup> Intervention de Julie Bawin lors des *Journées internationales d'étude des Cabinets de curiosités du XXIe siècle*, Paris, le 4 octobre 2017.

XIXe siècle soit l'antithèse même des méthodes de présentation mises en œuvre par le musée d'art moderne, les deux types sont en fait liés, non seulement parce que l'un est l'ancêtre de l'autre, mais aussi par le fait que de nombreux artistes contemporains ont été inspirés par le concept global du musée »<sup>114</sup>.

Ainsi l'intérêt actuel pour le cabinet de curiosités reste étroitement lié à l'esthétique du White cube. Afin de mieux comprendre ces relations, il convient de se rappeler les principes qui le caractérisent. Le White cube est une pratique de scénographie d'exposition survenue après la seconde Guerre Mondiale et qui prédomina dans les années 1970, considérée plus tard comme moins créative que la première partie du 20<sup>e</sup> siècle par son caractère normatif, figé et conformiste vis-à-vis des autres pratiques qui mettaient en scène des formes d'art de plus en plus hétérogènes. Songeons notamment au Land Art, aux performances, à l'art participatif et surtout aux citations de la Wunderkammer<sup>115</sup>. Plusieurs critiques seront adressées au modèle du White cube que l'on retrouve tant dans les institutions muséales que les espaces d'expositions ; il doit être appréhendé en tant que format général pour présenter l'art moderne. Brian O' Doherty a relevé ces critiques dans son ouvrage de référence *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*<sup>116</sup>. Cet ouvrage publié en 1986 rassemble quatre publications qui étaient parues dans le périodique *Artforum* entre 1976 et 1981. Selon Patricia Falguières qui a écrit la préface de la dernière édition d'*Inside the White Cube*, ce texte serait une contribution majeure à l'effervescence critique qui a saisi les artistes dès les années 1970<sup>117</sup>. La première critique soulevée par O' Doherty, est la séparation entre l'art et la vie induite par le dispositif. L'espace du White cube est un espace conçu comme coupé du monde et sans relation avec lui. De fait, il évoque la prédominance de la contemplation des œuvres au détriment de la communication que rien ne viendrait perturber :

« la galerie idéale retranche de l'œuvre d'art tous les signaux interférant avec le fait qu'il s'agit « d'art ». L'œuvre est isolée de tout ce qui pourrait nuire à son auto-évaluation. Cela donne à cet espace une présence qui est le propre des espaces où les conventions sont préservées par la répétition d'un système de valeurs clos. Quelque chose de la sacralité de l'église, du formalisme de la salle d'audience, de la mystique

---

<sup>114</sup> PUTNAM J., *op. cit.*, p. 8.

<sup>115</sup> GLICENSTEIN J., *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009, p. 58.

<sup>116</sup> O'DOHERTY, B., *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, Lapis Press, 1986.

<sup>117</sup> ID., *White Cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP/Ringier, 2008 (Lectures maison rouge), p. 16.

du laboratoire expérimental s'associe au design chic pour produire cette chose unique : une chambre d'esthétique A l'intérieur de cette chambre, le champ perceptif est si puissant que s'il s'en sort, l'art peut déchoir jusqu'à un statut séculier. A l'inverse, les choses deviennent art dans cet espace où de puissantes idées de l'art se concentrent sur elles. De fait l'objet devient fréquemment le médium grâce auquel ces idées prennent corps et alimentent le débat »<sup>118</sup>.

Cet extrait met en lumière les deux autres critiques faites au modèle White cube. Brian O' Doherty reproche une dimension commerciale, par la mise en scène de la valeur de l'objet. La blancheur, le vide et la lumière orientée transforment l'objet en chose précieuse et vendable. Il désigne enfin le White cube comme espace normatif de l'art, dans le sens qu'il instaure une hiérarchie entre les œuvres d'art par leur mise en scène au sein du dispositif d'exposition. Le dispositif du White cube apparaît dès lors comme un système répressif pour l'art, tentant d'imposer ses normes comme conditions de son exposition. Jérôme Glicenstein soulevait le problème engendré par un tel système ; celui-ci influence la création artistique car les œuvres doivent en effet se conformer à l'espace du White cube<sup>119</sup>. Le second problème est la question de l'auteur de ces expositions, comme nous l'avons vu précédemment.

Cette façon de présenter le White cube et son espace d'exposition comme un cadre à la production artistique sera à l'origine du développement de nombreuses pratiques artistiques, qui ont été évoquées dans le chapitre précédent<sup>120</sup>. Depuis l'apparition des ready-made pour dénoncer cette logique commerciale et hiérarchique dans l'art, puis la réappropriation du cabinet de curiosités par les surréalistes suivant les revendications dadaïstes citées, de nombreuses interventions seront faites pour tenter d'abolir l'espace de la galerie, avec un « foisonnement de genres hétérogènes et non-hiérarchisés, de solutions très provisoires voire instables »<sup>121</sup>. Marcel Duchamp avait par exemple inversé le sol et le plafond de la Galerie des Beaux-Arts à Paris avec *1200 sacs de charbon* en 1938 pour montrer l'effet du contenant sur le contenu, tout comme Arman avec *Le Plein* rempli de déchets la galerie Iris Clert en 1960 pour que le contenant et le contenu ne fasse plus qu'un<sup>122</sup>. Christo et Jeanne-Claude suivent cette logique en recouvrant les monuments dont les institutions muséales, le contenant

---

<sup>118</sup> O'DOHERTY B., *op. cit.*, 2008, p. 36.

<sup>119</sup> GLICENSTEIN J., *op. cit.*, p. 60.

<sup>120</sup> Voir 1.2 Le tournant surréaliste, p. 13.

<sup>121</sup> O'DOHERTY, B., *op. cit.*, 1986, p. 107.

<sup>122</sup> ID., *op. cit.*, 2008, p. 126.

devenant contenu de façon éphémère comme ce fut par exemple le cas au *Museum of Contemporary Art* de Chicago en 1968<sup>123</sup>. Cette façon de procéder qui se développe en fonction du white cube explique pourquoi l'esthétique du collage et de la saturation convient à la sensibilité artistique contemporaine qui cherche à s'appropriier l'espace muséal et la galerie en utilisant quelques-uns de ses codes. Ces interventions d'artistes et les citations de la Wunderkammer avec les mises en boîtes et musées d'artistes ne sont pas les seules alternatives au modèle du White cube ; ils peuvent être comparés à deux autres dispositifs anciens qui réapparaissent également avec le discours moderniste et qui partagent certaines similitudes avec la Wunderkammer.

C'est en effet le cas du period room qui avait émergé à la fin du 19<sup>e</sup> siècle et qui se généralisa vers 1920. Il trouvera un écho dans les musées à travers le monde, notamment au *British Museum* en Angleterre, l'URSS avec l'*Ermitage*, au *Kaiser-Friedrich Museum* en Allemagne, mais aussi aux Etats-Unis avec le *Metropolitan Museum of Art*<sup>124</sup>. Le period room qui est une pratique de scénographie recontextualisante, a pour but de produire « une vision de l'art comme fait de culture, historiquement, socialement, politiquement et économiquement déterminé »<sup>125</sup>. Ce dispositif à dimension didactique et historiciste exerce une action sur le spectateur, celui-ci n'étant plus simplement plongé dans la simple contemplation comme dans le White cube, mais éveillé aux liens entre l'œuvre et son contexte de production, à la façon dont il faut le regarder. L'œuvre n'est pas observée pour sa valeur ou son authenticité mais elle est envisagée dans son contexte, intégrée à un ensemble comprenant un sens et un parcours défini<sup>126</sup>. Mauriès résume parfaitement cette différence fondamentale avec le cabinet de curiosités ; « Aux jeux métaphoriques et de l'analogie s'opposent ces blocs métonymiques, portions d'un décor, d'un moment, dont le démon est désormais celui de l'exactitude. Au rêve du savoir, celui de l'histoire »<sup>127</sup>. Le dispositif de la Wunderkammer contemporaine permet aux artistes d'amener tant du rationnel que de l'irrationnel, de la poésie, et il permet surtout une grande liberté d'association comme de mise en scène, par rapport au period room qui rencontre davantage de contraintes et vise la représentation d'une réalité historique.

---

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>124</sup> GLICENSTEIN J., *op. cit.*, p. 26.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>127</sup> MAURIES P., *op. cit.*, p. 209.

Malgré une esthétique qui rappelle celle du cabinet de curiosités avec une fonction de reconstitution différente, le period room possède toutefois une dimension créative dans son aménagement. Jérôme Glicenstein évoque ce paradoxe lié au period room mais aussi ses limites :

« D'un côté il s'agit de restituer au plus près le contexte d'origine des objets présentés, d'accentuer l'authenticité de l'expérience de leur rencontre ; de l'autre, c'est une mise en scène visant à stimuler le spectateur, quitte à user d'artifices spectaculaires. (...) En réalité, la même incertitude qui touche à l'impossibilité de recontextualiser totalement les œuvres du passé concerne la plupart des monuments parvenus jusqu'à nous. (...) Ils ne sont jamais que des fictions de reconstitution historique, qui ne produisent aucune époque en particulier et plongent le spectateur dans une sorte d'atmosphère de film»<sup>128</sup>.

En étant conscient des différences entre le period room et la Wunderkammer malgré leurs similitudes sur le plan de la mise en scène et de la fiction inhérente au discours, nous pouvons nous interroger sur ce qui fera de ce dispositif, une alternative de choix pour le musée. Certes la Wunderkammer donne à voir les collections et donne aux artistes plus de liberté, lui permettant de contourner le piège d'un dispositif qualifié de trop spectaculaire ou considéré comme un divertissement plutôt qu'une installation d'art. Cependant Raymond Montpetit faisait remarquer que le period room répond à un objectif important: « celui d'exposer et de s'adresser aux visiteurs «ordinaires» dotés de peu de connaissances préalables<sup>129</sup>. La question du public influence donc largement le choix du dispositif, et nous allons voir avec le diorama, en quoi ce modèle et le period room répondent à cet objectif d'accessibilité au plus grand nombre.

Le diorama, autre dispositif contemporain du period room, s'en rapproche par son caractère historiciste. Il est pertinent de l'aborder dans cette étude car il est aussi sujet à une relecture contemporaine par des artistes et les nombreuses expositions récentes qui lui sont dédiées. Ce dispositif de représentation de l'habitat naturel est apparu au 19<sup>e</sup> siècle dans le prolongement des cabinets de sciences naturelles<sup>130</sup>. Proposé comme fenêtre sur la nature, il offre la

---

<sup>128</sup> GLICENSTEIN J., *op. cit.*, p. 29.

<sup>129</sup> MONTPETIT R., « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique ». *Publics et Musées*, no. 9, 1996, p. 56.

<sup>130</sup> STREITBERGER A., « Display Clash. Diorama et Wunderkammer dans l'art contemporain », dans *Place*, n°1, janvier 2019, [<https://www.place-plateforme.com/alexander-streitberger---display-clash.html>], consulté le 15.06.2020.

représentation la plus fidèle possible d'animaux dans leur environnement ; ainsi ses qualités de présentation illusionniste servent sa fonction d'outil scientifique et didactique. Raymond Montpetit qualifiait le diorama et le period room comme un modèle de muséographie analogique, un procédé de mise en exposition « qui offre, à la vue des visiteurs, des objets originaux ou reproduits, en les disposant dans un espace précis de manière à ce que leur articulation en un tout forme une image, c'est-à-dire fasse référence, par ressemblance, à un certain lieu et état du réel hors musée, situation que le visiteur est susceptible de reconnaître et qu'il perçoit comme étant à l'origine de ce qu'il voit »<sup>131</sup>. Ce rapport à l'image semble être plus important dans le cas des period rooms et diorama plutôt que dans la Wunderkammer, la vision du monde de l'histoire naturelle contrastant avec la vision théâtrale de l'univers basée sur la collection d'objets hétéroclites. Ces deux dispositifs illusionnistes font davantage référence à une tradition picturale à laquelle le spectateur sera plus familier et apte à appréhender l'œuvre dans sa globalité.

Alexander Streitberger qui a étudié ces dispositifs historiques, souligne toutefois le dialogue possible entre ceux-ci: « les présentations mutuellement exclusives de la *Wunderkammer* et du diorama coexistent de manière dialogique »<sup>132</sup>. Ce phénomène de coexistence de ces deux modes de représentation du monde devenu fréquent à partir de 1990, prend racine dans la pratique avant-gardiste qui utilisait des éléments communs à ces deux dispositifs, notamment dans leurs liens à la nature, à la taxidermie. Pour reprendre l'exemple des mises en boîte de Joseph Cornell évoquées précédemment, citons la série *Habitat Group for a Shooting Gallery* en 1943 qui présentent des oiseaux taxidermisés, photographiés ou reproduits sur papier mis en boîte dans un chaos d'éléments divers (fig. 9). Parmi les autres citations des dioramas, Marcel Duchamp avait travaillé le concept de fenêtre sur le monde en jouant sur la position de voyeurisme proposée au spectateur comme dans *Etant donnés*, installation réalisée entre 1946 et 1966<sup>133</sup> (fig. 10). Ces pratiques détournent le dispositif du diorama par l'ironie que les artistes insufflent à leurs œuvres et la curiosité qu'ils attisent chez le spectateur, deux caractéristiques fondamentales de la Wunderkammer qui n'est pas soumise aux lois des disciplines de la science ou de l'histoire.

---

<sup>131</sup> MONTPETIT R., *op. cit.*, p. 58.

<sup>132</sup> STREITBERGER A., *op. cit.*, s. p.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

Ainsi la pratique avant-gardiste a mêlé des caractéristiques de ces deux dispositifs historiques pour se les approprier davantage, un rapprochement que la pratique contemporaine perpétue en les faisant cohabiter dans les institutions muséales, comme par exemple lors de l'exposition *La chambre des merveilles* au Musée des Confluences à Lyon en 2015 (fig. 11). Cette exposition cristallise la proximité entre le cabinet de curiosités contemporain et les dioramas de la section zoologiques du musée<sup>134</sup>. Alexander Streitberger souligne leur différence mais surtout l'ouverture que cela produit pour l'institution malgré le caractère historiciste de l'exposition;

« En opposition au désenchantement du monde face à des concepts et méthodes scientifiques abstraits, des mots clés tels que « intimité », « atmosphère », « émerveillement » et « admiration » sont utilisés pour décrire une présentation qui, plutôt que de reconstruire une pièce historique, met en scène des objets fétiches dans une sorte de *Wunderkammer* imaginaire. (...) L'exposition de Lyon n'a pas été conçue comme une tentative de reconstruction. Evitant toute approche systématique quant à l'analyse d'espèces biologiques et d'habitat, *La chambre des merveilles* suggérait une réorganisation des collections du musée comme une sorte de reconstitution postmoderne dans laquelle la portée symbolique et encyclopédique de la *Wunderkammer* en tant que microcosme de la création a été réinterprétée comme une mise en scène esthétique de matériaux naturels »<sup>135</sup>.

Ainsi ces deux dispositifs semblent partager un « respect mutuel » dans leur évolution. Comme nous le verrons dans la suite de ce travail, certains artistes contemporains tels que Mark Dion et Hans Op de Beeck ont saisi l'enrichissement que peut produire leur association, dont les créations hybrides laissent apparaître ces relations de respect et rivalité.

## 2.2.La fiction de la Wunderkammer

Retracer l'évolution du cabinet de curiosités nous a amené à considérer que la résurgence actuelle de ce dispositif dans l'art contemporain n'est pas nouvelle, elle est le fruit de plusieurs réappropriations et expériences par les artistes, spécialement durant le 20<sup>e</sup> siècle. Si ce modèle suscite tant d'intérêt aujourd'hui, c'est grâce à la liberté de mises en scène

---

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

possibles pour les artistes, ceux-ci déployant une narration à partir d'un assemblage d'éléments hétérogènes, selon les thématiques qui les intéressent. Cette narration est fictive car elle n'existe que de façon indirecte par la relation entre des objets en tous genres, des œuvres, des curiosités placées dans une même structure. Malgré une certaine rigueur dans la formation d'une Wunderkammer par les critères de sélection de ce qui est exposé et de sa structuration, la fiction qui s'en dégage existe dans l'esprit de celui qui observe ces associations souvent originales, semblant échapper à la rationalité scientifique et historique. Cette fiction se retrouve aussi à travers des dispositifs historiques comme le period room et le diorama, de façon plus ou moins affirmée et visible dans la création contemporaine. Le discours porté par l'artiste à travers sa création peut être poétique, ludique, ironique ; sa portée critique se voit conditionnée par sa part de fiction en tant qu'espace spatio-temporel d'interprétation du spectateur. C'est précisément une raison de l'attrait des institutions muséales pour leur exposition aujourd'hui ; le recours à la Wunderkammer et son discours fictif permet d'ouvrir la collection du musée à une nouvelle vision du monde, liée à des thématiques contemporaines telles que l'écologie, les avancées scientifiques, ou encore la construction de l'identité à travers la collection. L'appréhension de ce dispositif est d'ailleurs facilitée par l'utilisation d'éléments propres à l'espace d'exposition institutionnel comme la vitrine, le meuble de présentation et autres artifices de scénographie. Le discours fictif est donc une caractéristique fondamentale des cabinets de curiosités contemporains, dès lors nous allons tenter d'examiner quels mécanismes permettent la lecture de la fiction inhérente à ce dispositif, à la lumière des installations artistiques les plus récentes.

## **Deuxième partie : Un système à la croisée du passé, du présent et du futur, la fiction émergeant du cabinet de curiosités**

Après avoir envisagé le dispositif du cabinet de curiosités en tant que pratique artistique et muséographique, cette seconde partie se concentrera sur la Wunderkammer en tant qu'œuvre résultante du processus de l'assemblage, pour tenter de particulariser son discours et enfin mesurer la part de fiction qui l'habite. Ainsi une analyse de *La Pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss qui a théorisé l'assemblagisme moderne dans les années 1960 mettra en évidence les similarités et les évolutions observables dans les cabinets contemporains. Dans un second temps le travail de Michel de Certeau, qui s'est intéressé au détournement des images et à la façon dont naît la fiction, apportera des clés de lecture sur la production discursive générée à la fois par l'artiste et le spectateur. Enfin une approche du dispositif en tant qu'archive et support de la mémoire complétera notre analyse; celle-ci permettra une comparaison avec l'évolution de l'historiographie depuis les années 1960 pour mieux saisir les relations entre la fiction, l'histoire et les autres composantes du cabinet.

### **3. Le concept de bricolage : application au cabinet de curiosités**

Adalgisa Lugli est l'une des seules spécialistes à s'être réellement penché sur le phénomène de fusion d'éléments hétérogènes en rapprochant le cabinet de curiosités et la pratique de l'assemblage, réflexions que l'on retrouve partiellement dans le livre posthume *Assemblage*. Selon elle, les collections de Wunderkammer des temps modernes forment la jonction entre le montage ancien et l'assemblage moderne. Le montage ancien relevait de la faculté du collectionneur à « réunir, librement et en un même lieu, des objets et des matériaux de nature étrangère, d'époques et de pays différents », cette caractéristique de l'hétérogénéité étant « une des impulsions majeures qui ont permis l'essor de la manie de collectionner à partir du XVIe siècle »<sup>136</sup>. En ce qui concerne la pratique de l'assemblage moderne découverte dans la mouvance de la première vague avant-gardiste avec les collages de Picasso et Braque en 1912, Lugli définit ce concept dorénavant incontournable pour étudier la production artistique postérieure :

« À la fois le sentiment de l'unicité, de la fusion entre les objets, les formes, les figures et les fonds, et la possibilité de les faire s'interpénétrer et d'obtenir à partir de ces

---

<sup>136</sup> LUGLI A., RODARI F. et NICOU P., *op. cit.*, p. 31.

fragments disparates une composition parfaitement unitaire. De là provient l'assemblage ; c'est sa définition. L'assemblage est un concept, une façon de procéder (...). Considéré comme un système de langage, dans ces années d'avant-garde, c'est un concept clef dont on ne peut presque plus se passer une fois qu'il est identifié »<sup>137</sup>.

Si le cabinet de curiosités des temps modernes est donc considéré comme un intermédiaire entre le montage ancien et la pratique de l'assemblage moderne, nous pouvons dès lors poser la question de la place du cabinet de curiosités contemporain - qui est un assemblage par ses caractéristiques stylistiques - par rapport au concept de l'assemblagisme. Une distinction mérite d'être soulevée ici ; alors que l'assemblage est une classe d'artefacts définis par leur mode de production comme Lugli l'a défini et situé dans l'histoire de l'art, l'assemblagisme fait référence à la pensée plastique qui a présidé à la création de ces assemblages et leur théorie<sup>138</sup>, ce que Claude Lévi-Strauss érigea comme modèle pour la pensée à travers son ouvrage *La Pensée Sauvage* publié en 1962<sup>139</sup>. A la lumière de ces notions d'assemblage et d'assemblagisme développés durant le 20<sup>e</sup> siècle, comment cette fusion d'éléments si divers s'opère-t-elle dans les cabinets de curiosités aujourd'hui ? Quelles innovations peuvent être soulignées par rapport à cet héritage artistique et philosophique, et comment servent-elles le discours de l'artiste aujourd'hui ? Une lecture critique des arguments avancés par Lévi-Strauss dans son ouvrage mettra en lumière ce que le cabinet de curiosités contemporain partage avec la notion d'assemblagisme moderne et comment il s'en distingue.

### 3.1. Claude Lévi-Strauss et la pensée sauvage

Avec son livre « La pensée sauvage » parue chez Plon en 1962, l'anthropologue et ethnologue français Claude Lévi-Strauss signe un ouvrage qui trouvera un écho puissant dans le domaine des sciences humaines sociales, notamment en histoire de l'art. Dans ses recherches théoriques, l'art y est en effet régulièrement abordé car c'est un sujet qui l'anima toute sa vie durant : fils de peintre, il voue un culte aux objets comme il le relatait dans

---

<sup>137</sup> *Ibidem.*, p. 28.

<sup>138</sup> JAMET-CHAVIGNY S. et LEVAILLANT F., *L'art de l'assemblage : Relectures*, [actes du colloque international, Retour sur l'art de l'assemblage, Paris, Centre André Chastel, Inha, 28-29 mars 2008], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 63.

<sup>139</sup> LEVI-STRAUSS C., *La Pensée Sauvage*. Paris, Plon, 1962.

L'Homme nu<sup>140</sup>, chérissant l'expérience émotionnelle que peuvent lui procurer l'esthétique, la matérialité et la singularité des objets tels les totems, masques ou tableaux dont il s'entoure au quotidien<sup>141</sup>. Il fréquente régulièrement les surréalistes dont André Breton, se montre sensible à leurs objets bricolés et aux montages dadaïstes qui l'ont familiarisé avec la pensée de l'hétérogène. D'autre part il fut inspiré par la linguistique développée par l'un des pionniers du structuralisme russe Roman Jakobson. De ce dernier, Claude Lévi-Strauss reprend la méthode de la pensée combinatoire pour hisser sa propre théorie du bricolage comme mode de pensée universelle, qu'il nommera la pensée sauvage<sup>142</sup>.

### 3.1.1. Le bricoleur savant

Par l'appellation « pensée sauvage », Lévi-Strauss désigne cet attribut universel de l'esprit humain qui est la pensée à l'état sauvage, et non celle des « sauvages », l'auteur annonçant dès lors son écartement par rapport à l'ethnologie traditionnelle. Cette pensée sauvage est universelle et florissante en l'esprit de tout homme tant qu'elle n'est pas cultivée et domestiquée pour accroître son rendement<sup>143</sup>. Lévi-Strauss qui emploie également le terme de « bricolage » pour désigner la *pensée sauvage*, met en évidence cette capacité de l'homme à œuvrer de ses mains en utilisant des moyens détournés, à partir d'un répertoire dont la composition est hétéroclite<sup>144</sup>. L'anthropologue définit donc le profil du bricoleur par rapport au profil de l'homme scientifique qui compose avec des matériaux et une méthode définie par sa discipline ;

« Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son enjeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier [...]. L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet [...];

---

<sup>140</sup> ID., *Mythologiques: 4*, Paris, Plon, 1997, p. 587.

<sup>141</sup> MARY A., « In Memoriam Lévi-Strauss (1908-2009) », *Archives De Sciences Sociales Des Religions*, vol. 54, n°148, 2009, p. 10.

<sup>142</sup> JAMET-CHAVIGNY S. et LEVAILLANT F., *op. cit.*, p. 63.

<sup>143</sup> LEVI-STRAUSS C., *op. cit.*, 1962, p. 26.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que « ça peut toujours servir ». De tels éléments sont donc à demi particularisés : suffisamment pour que le bricoleur n'ait pas besoin de l'équipement et du savoir de tous les corps d'état mais pas assez pour que chaque élément soit astreint à un emploi précis et déterminé. Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles ; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type »<sup>145</sup>.

Ainsi le concept de bricolage selon Lévi-Strauss se définit comme le remploi, le détournement et la transformation des objets et matériaux de façon aléatoire, à l'inverse du scientifique qui conçoit selon un objectif précis à atteindre. Chacun de ces objets trouvés et repris par le bricoleur verra sa fonction originelle transformée selon son placement dans l'ensemble, selon ses nouvelles relations avec les autres entités incorporées. Si le cabinet de curiosités contemporain partage les caractéristiques de l'assemblage moderne et sa pratique se rapproche du bricolage, une première nuance peut être introduite par rapport à sa composition et la finalité de sa création ; celle-ci ne repose pas uniquement sur le principe du hasard et de l'irrationalité comme ce fut davantage mis en avant dans les œuvres surréalistes et dadaïstes dont était proche l'ethnologue français<sup>146</sup>, mais elle est bien le fruit d'une réflexion préalable pour servir le discours de l'artiste et donner du crédit à l'institution qui l'accueille. Cette distinction nette entre le bricoleur et le scientifique décrite par Lévi-Strauss n'a pas lieu d'être pour la pratique artistique dont celle du cabinet de curiosités, car l'artiste bricoleur peut en effet emprunter des qualités et procédés propre au scientifique, les détourner pour servir son propos<sup>147</sup>. D'ailleurs les études et les expositions portant sur cette notion d'interdisciplinarité entre la pratique artistique et scientifique contemporaine se multiplient. Citons notamment l'essai d'Emmanuel Ferrand analysant l'attrait prégnant des écoles d'art pour ces « techniques et moyens de production prometteurs » autrefois réservés aux biologistes, et les résidences

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>146</sup> Précisons cependant que les assemblages de l'avant-garde participaient au vaste projet d'une rupture anti-académique, où les artistes posent une nouvelle grille sur le monde (voir LUGLI, A., RODARI F. et NICOU P., *op. cit.*, p. 99). L'influence du dadaïsme et du surréalisme pour l'élaboration de *La Pensée sauvage* est d'ailleurs confirmée par Claude Lévi-Strauss en personne lors d'une interview avec Didier Eribon : « C'est des surréalistes que j'ai appris à ne pas craindre les rapprochements abrupts et imprévus comme ceux auxquels Ernst s'est plu dans ses collages. L'influence est perceptible dans *La Pensée sauvage* » (LEVI-STRAUSS C., ERIBON E., *De près et de loin*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1988, p. 54).

<sup>147</sup> A comprendre dans le sens d'érudition.

d'artistes proposées par les institutions scientifiques<sup>148</sup>. Avec cette appropriation des sciences humaines et physiques, Jean-Hubert Martin fait le même constat en y voyant un élargissement conséquent du territoire de l'art<sup>149</sup>.

Conscient de ce paradoxe, Lévi-Strauss précisa que l'art est à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique « car (...) l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance »<sup>150</sup>. Comme le scientifique, l'artiste bricoleur produit aussi de la connaissance. La pensée sauvage n'est donc pas à appréhender comme un balbutiement de la pensée scientifique, elle ne lui est pas inférieure : elle est autre<sup>151</sup>. Plus que deux types de connaissances qui évoluent de façon parallèle, la pensée scientifique et sauvage se confondent dans le cabinet de curiosités. C'est d'ailleurs ce trait d'érudition chez les artistes que les institutions muséales des sciences et d'histoire privilégient pour développer des propositions artistiques capables d'appuyer leur discours comme nous l'avions soulevé auparavant<sup>152</sup>.

Ce profil de bricoleur savant fait parfaitement écho au travail de l'artiste Mark Dion. Artiste plasticien américain né en 1961, il est considéré aujourd'hui comme un créateur de cabinet de curiosités incontournable lorsque l'on aborde cette thématique dans l'art contemporain. Dion a étudié l'art et la biologie à New-York et Hartford, ses œuvres mêlant ses connaissances tant artistiques que scientifiques autour du thème privilégié de l'écologie; il s'oriente principalement vers les collections des musées d'histoire naturelle, de sciences et de techniques, plus précisément aux cabinets de curiosités encyclopédiques du 17<sup>e</sup> siècle qui en furent les prémisses<sup>153</sup>. Une large partie de son travail repose sur la conception d'installations à partir des collections d'un musée ; l'artiste ironisait d'ailleurs en affirmant que « le musée devrait être retourné à l'envers ; il faudrait exposer les arrières-salles et remiser les collections permanentes ». Mark Dion investit l'espace muséal avec ses cabinets depuis plus de vingt ans, cependant sa démarche ne renvoie pas à celles des artistes de la critique institutionnelle même s'il explore lui aussi des moyens de présenter l'art autre que le modèle du white cube ; selon Julie Bawin il fait davantage partie d'une génération qui s'approprie ce qui existe déjà en termes de dispositif artistique, attiré par « la fonction historique perdue ou supprimée, tentant

---

<sup>148</sup> FERRAND, E., « L'art contemporain dans le complexe techno-scientifique », *Marges*, vol. 26, no. 1, 2018, pp. 75-87.

<sup>149</sup> MARTIN, J.-H., *op. cit.*, p. 134.

<sup>150</sup> LEVI-STRAUSS C., *op. cit.*, 1962, p. 33.

<sup>151</sup> SPIVAC S., « Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage », in *Tiers-Monde*, t.5, n°19, 1964, pp. 596.

<sup>152</sup> Voir 2.1.1 La question du statut d'auteur, p. 25.

<sup>153</sup> PUTNAM J., *op. cit.*, p. 64.

de rendre un nouveau physique au présent dont il exploite avantageusement la spatialité non-hiérarchique »<sup>154</sup>.

Cette idée de non-hiérarchie que Mark Dion évoquait déjà avec l'espace du musée et ses réserves se reflète aussi dans sa pratique artistique. En investissant les collections muséales, il choisit de collaborer régulièrement avec les chercheurs des institutions. Mark Dion adopte ainsi lui-même une posture de chercheur et archiviste, cette érudition tant recherchée par l'institution pour donner du crédit au renouvellement de la présentation de ses collections, et qui assure une sorte d'autorité au discours de l'artiste et à son exposition. Citons par exemple *Tate Thames Dig*, projet réalisé pour la Tate Gallery à Londres en 1999 (fig. 12). Il entreprit de fouiller avec une équipe d'assistants l'estran de la Tamise, en vue de former une collection d'artefacts extrêmement divers qu'il exposa dans une vitrine de musée, telle une ironique archéologie de notre civilisation où se côtoient des os et des bouchons de bouteille en plastique<sup>155</sup>. Les collaborations fréquentes qui alimentent la dimension scientifique du travail de Dion sont toutefois contrebalancées par la fiction insufflée par l'artiste dans son œuvre. Cette fiction ludique permet à l'artiste d'affirmer une vision plus personnelle, qu'il désigne comme « le symbolique, le comique, l'ironie et le poétique, c'est-à-dire ces outils auxquels les scientifiques n'ont pas accès, contrairement aux artistes »<sup>156</sup>.

Cette ironie se retrouve par exemple dans son installation *Taxonomy of non-endangered Species*, présentée lors de son exposition « Extinction, dinosaures et Disney : le bureau de Mickey Cuvier » à Paris en 1990<sup>157</sup> (fig. 13). Pour cette installation comme dans ses autres créations, Dion reconnaît l'emploi de certains codes du musée et des sciences que sont notamment l'archivage, la classification, les mesures de conservations. Il les détourne pour servir son discours et traiter librement des préoccupations contemporaines comme ici l'extinction de certaines espèces animales. De fait, les personnages Disney se retrouvent mis dans des bocaux remplis de saumur, avec le personnage de Mickey expliquant aux visiteurs la théorie de l'extinction des espèces du naturaliste français Georges Cuvier. La date de *Taxonomy of non-endangered Species* coïncidait avec l'ouverture d'Eurodisney, Dion lance donc une critique à la suprématie commerciale de la marque de divertissement<sup>158</sup>. Cet exemple

---

<sup>154</sup> Intervention de Julie Bawin lors des *Journées internationales d'étude des Cabinets de curiosités du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, le 4 octobre 2017.

<sup>155</sup> PUTNAM J., *op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>156</sup> Intervention de Julie Bawin lors des *Journées internationales d'étude des Cabinets de curiosités du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, le 4 octobre 2017.

<sup>157</sup> PUTNAM J., *op. cit.*, p. 93.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

permet de nuancer la position de Julie Bawin affirmant que Mark Dion n'a pas pris part à la critique institutionnelle : il partage une portée critique vive comme celle que l'on retrouve chez l'artiste allemand Hans Haacke, usant de l'ironie, de la science, la mise en scène et la part de fiction qui permet au spectateur de faire le lien entre l'œuvre et la problématique qui lui est contemporaine. Un rapprochement peut d'ailleurs être fait entre les deux artistes, Mark Dion confiant dans une interview qu'Hans Haacke était à ses yeux un mentor artistique<sup>159</sup>, ceux-ci partagent les mêmes préoccupations vis-à-vis de la colonisation du milieu naturel, employant l'ironie comme stratégie et ayant des affinités communes avec le dispositif de la Wunderkammer. C'est notamment l'installation *Rhinewater Purification Plant* réalisée par Haacke en 1972 pour le Museum Haus Lange de Krefeld (fig. 14) qui aurait influencé Mark Dion sur la question de la représentation de la nature en tant que structure rhétorique, pour faire apparaître le malaise de notre culture face aux autres espèces des vivants en danger<sup>160</sup>. Citons également le cabinet de curiosités d'Hans Haacke créé à partir des collections du Museum Boijmans Van Beuningen à Rotterdam en 1995<sup>161</sup>, accompagné de son livre *Viewing Matters* reprenant des photographies de l'installation<sup>162</sup>. L'artiste composa quatre sections au sein desquelles les associations d'œuvres provoquent la surprise et rendent tangibles des relations invisibles qui structurent notre société. Parmi ces associations, la confrontation de deux sculptures en bronze : une petite danseuse de Degas face à un corps d'homme en marche imposant de Rodin (fig. 15). L'artiste rend visible la force psychologique de la jeune fille, face au géant qui semble stoppé dans son mouvement, le regard de l'homme supprimé par l'absence de tête. Derrière ces deux sculptures, *The Kiss* de Warhol ajoute à cette réflexion sur la féminité et la masculinité, mais il rappelle aussi l'absence d'authenticité par le caractère multiple de la sérigraphie et celui du bronze. C'est donc par le biais d'associations d'images et la façon dont elles sont présentées qu'Hans Haacke matérialise ces relations qui régissent notre monde et impliquent chaque spectateur. Farmer le soulignait dans son article, « en démystifiant le musée, il [Haacke] montre comment percevoir les choses »<sup>163</sup>. Mark Dion serait-il pour nous, ce que Hans Haacke représentait pour le milieu de l'art dans les années 1980, concernant les questions écologiques actuelles? Leur stratégie de médiation reposant sur la satire est en tous les cas similaire et suffisamment explicite pour la compréhension de leurs œuvres par le public.

<sup>159</sup> Institute of Contemporary Art/ Boston, "Q+A with Mark Dion", 01.09.2017, [<https://www.icaboston.org/articles/qa-mark-dion>], consulté le 08.07.2020.

<sup>160</sup> DION M., CORRIN L. G., KWON M., BRYSON N., *Mark Dion*, London, Phaidon Press, 2011, p. 47.

<sup>161</sup> FARMER J. A., "Mr. Haacke's Cabinet of Curiosities", *Art Journal*, vol. 58, no. 3, 1999, p. 113.

<sup>162</sup> HAACKE H., *Ansichtssachen =: Viewingmatters*, Düsseldorf, Richter Verl, 1999.

<sup>163</sup> « By demystifying the museum, he shows how seeing matters », FARMER, *op. cit.*, p. 114.

### 3.1.2. Récupération et création

Dans la suite de sa théorie, Claude Lévi-Strauss soulève une autre caractéristique du bricoleur qui entre en résonance avec le créateur du cabinet de curiosités, selon laquelle sa démarche serait d'abord tournée vers le passé et non prospective comme celle du savant. Cela impose de ce fait une certaine contrainte et limite dans les possibilités de l'artiste :

« Regardons-le à l'œuvre : excité par son projet, sa première démarche pratique est pourtant rétrospective : il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux (...) ; enfin et surtout engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait « signifier », contribuant à définir un ensemble à réaliser, mais qui ne différera finalement de l'ensemble instrumental que par la disposition interne des parties »<sup>164</sup>.

Dans cette position d'abord tournée vers le passé et ce qui existe déjà, Lévi-Strauss pointe les contraintes à la création auxquelles le bricoleur doit faire face et qui sont d'ailleurs partagées avec le scientifique: en interrogeant ces « résidus d'ouvrages humains », le bricoleur doit inventorier un ensemble de connaissances qui relèvent de son propre savoir, les moyens techniques à sa disposition qui restreignent sa liberté de manœuvre, les solutions possibles et dont le résultat final ne sera jamais tel qu'il l'a rêvé<sup>165</sup>. Autrement dit le bricoleur ne produit rien de nouveau<sup>166</sup> mais agence des éléments « déjà là » dans la limite de ses moyens.

Si ce constat de Lévi-Strauss semble s'appliquer au cabinet de curiosités, une nuance peut à nouveau être introduite. Certes le procédé de récupération d'objets « déjà-là » est prégnant pour la constitution de la Wunderkammer, cependant elle a presque toujours été enrichie par des objets contemporains à sa création. Songeons aux *Artificialia* et aux *Automata* témoignant de l'inventivité et du savoir-faire des artisans dans les collections encyclopédiques, tout comme les objets de taxidermie et leurs dérivés que sont les créatures hybrides. Citons aussi les dadaïstes et les surréalistes qui intégrèrent leurs œuvres personnelles dans leur Wunderkammer. Le cabinet de curiosités en tant que bricolage prouve que la démarche de l'artiste bricoleur n'est pas exclusivement tournée vers le passé même si celui-ci constitue une

---

<sup>164</sup> LEVI-STRAUSS C., *op. cit.*, 1962, p. 28.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>166</sup> Rien de nouveau au sens de la création faite de ses mains, le nouveau désignant les relations nouvelles établies entre les éléments de l'assemblage.

source d'inspiration tant réflexive que matérielle. Les cabinets récents poussent d'ailleurs le paradigme plus loin en devenant parfois une véritable création globale pour laquelle l'artiste se donne les moyens de la réaliser. Si Mark Dion trouve l'appui de la science pour composer ses cabinets de curiosités, des artistes bricoleurs comme Hans Op de Beeck créent des installations illusionnistes, univers façonnés par leur imagination, leur savoir-faire et les technologies actuelles. Cette dernière notion répond d'ailleurs à la critique faite aux artistes contemporains soulevée précédemment, qui est le caractère davantage passeur et non plus créateur de l'artiste<sup>167</sup>.

L'univers de la Wunderkammer est très présent dans la pratique artistique d'Hans Op de Beeck, car elle lui permet d'aborder les thématiques de la mort et de la vie, de la possession matérielle : « Je ne suis pas le genre d'artiste qui veut produire de l'art pour traiter de l'art. Mon travail parle de la vie - la condition humaine, les sujets universels, nos problèmes vis-à-vis de notre mortalité, du temps et de l'espace, avec les uns et les autres »<sup>168</sup>. Basé à Bruxelles, l'artiste belge ne cesse de réaliser des sculptures, installations, films d'animations, des vidéos, il pratique aussi la peinture, la photographie et écrit des nouvelles<sup>169</sup>. La récente exposition « Cabinet of Curiosities » de l'artiste à la Galerie Ron Mandos en 2018 comprenait la série intitulée *Wunderkammer*<sup>170</sup>. Composée de quatre ensembles entièrement sculptés, des objets sont présentés sur différentes étagères dans un meuble vitrine, artefacts soi-disant rassemblés par un collectionneur fictif<sup>171</sup> (fig. 16). Citation évidente aux collections encyclopédiques par la présence d'objets typiques de la Wunderkammer renaissance, ces artefacts côtoient des objets de notre quotidien tel un briquet, un sofa miniaturisé ou encore un gâteau d'anniversaire. Cet ensemble d'objets de la même facture que le meuble sont lisses et parfaits, ils semblent figés – comme fossilisés - dans un gris monochrome rappelant la cendre. De fait, Hans Op de Beeck recourt à la technique de modélisation et d'impression 3D pour les réaliser<sup>172</sup>, afin d'obtenir des « images qui ont une certaine intemporalité, afin qu'elles puissent parler aussi

---

<sup>167</sup> Voir 2.1.1 La question du statut d'auteur, p. 22.

<sup>168</sup> « I am not the kind of artist who wants to produce art that talks about art itself. My work really talks about life—the human condition, the universal subjects, our problems in dealing with our mortality, with time and space, with one another », Eyes in Magazine, « Hans Op de Beeck: More Than a Visual Artist: Conversation with multi-disciplinary artist Hans Op de Beeck », 7 mars 2013, [<https://hansopdebeeck.com/press/2013/Hans-Op-de-Beeck-More-Than-a-Visual-Artist/>], consulté le 09.07.2020.

<sup>169</sup> OP DE BEECK, H., « Hans Op de Beeck: Biography », [<https://hansopdebeeck.com/about/>], 09.07.2020.

<sup>170</sup> RON MANDOS, « Exhibition : Hans Op de Beeck », s.d., [<https://ronmandos.nl/exhibition/hans-op-de-beeck/>], consulté le 09.07.2020.

<sup>171</sup> Une mise en contexte qui rappelle d'ailleurs la stratégie employée par Adalgisa Lugli lors de son exposition à la Biennale de Venise en 1986, voir 1.3. Un regard neuf, p. 20.

<sup>172</sup> STEER E., « Hans Op de Beeck's Ash-Coated Cabinets », *Elephant*, 14 octobre 2018, [<https://elephant.art/hans-op-de-beecks-ash-coated-cabinets/>], 09.07.2020.

bien d'aujourd'hui que de la condition humaine telle qu'elle a toujours existée »<sup>173</sup>. C'est donc dans le quotidien que l'artiste puise toute son inspiration. Conscient que ses cabinets de curiosités relèvent d'une tradition déjà ancienne, celui-ci pense que la dimension innovante de son travail réside dans la multiplicité des médiums et des moyens qu'il se donne pour concrétiser ses projets: « l'aspect le plus novateur de mon travail est probablement le fait qu'il soit extrêmement pluridisciplinaire - des installations sculpturales à grande échelle, des sculptures, des photographies, des dessins, des peintures, des écrits et de la musique. Mon œuvre semble être de plus en plus un "Gesamtkunstwerk", où tous les médias et toutes les disciplines fusionnent»<sup>174</sup>. Ces paroles nous éclairent pour comprendre son œuvre comme un tout, un univers à la fois tangible et fictif dont il est le metteur en scène, un bricolage multi-médiums pour lequel les moyens mis en place deviennent presque illimités avec le recours aux procédés technologiques de pointe, et dont le résultat attendu ne semble plus aussi incertain ou décevant comme le suggérait Lévi-Strauss.

Cette capacité créatrice que l'on retrouve dans la pratique du cabinet de curiosités depuis des siècles et qui aujourd'hui manifeste une utilisation des technologies de plus en plus réfléchie, interroge la dimension de l'assemblagisme qui serait seulement tournée vers un répertoire constitué par des traces du passé et les simples « moyens du bord » évoqués par Lévi-Strauss. Dans son étude de *La Pensée sauvage*, l'artiste et théoricien français Miguel Egana, soulève que le bricolage à base de ces vestiges du passé donnait en effet une certaine autorité à l'histoire chez Lévi-Strauss. Cette façon « sauvage » de procéder est placée dans une perspective post-historique, faisant d'ailleurs fi des créations d'art brut et autres exclus de l'histoire, ceux-ci se voyant relégués aux catégories du kitsch et de la postmodernité<sup>175</sup>. Egana préconise donc une lecture anhistorique de la théorie de Lévi-Strauss pour mieux saisir les fondements même de la pensée sauvage en tant que philosophie : « Le propre de la pensée sauvage est d'être intemporelle ; elle veut saisir le monde, à la fois, comme totalité synchronique et diachronique (...). Une multitude d'images se forment simultanément, dont aucune n'est exactement pareille aux autres ; dont chacune, par conséquent, n'apporte qu'une

---

<sup>173</sup>« images that have a certain timelessness about them, so they can talk about today as well as about the human condition as it always existed in all times», Art Bahrain, « Q&A: Hans Op de Beeck », 29 October 2018, [<http://artbahrain.org/wp2017/qa-hans-op-de-beeck/>], consulté le 09.07.2020.

<sup>174</sup> « The most innovative aspect of my work, most probably, is that my work is extremely multi-disciplinary—large-scale sculptural installations, sculptures, photographs, drawings, paintings, writings and music. More and more my oeuvre seems to be a 'Gesamtkunstwerk,' where all media and disciplines blend », Eyes in Magazine, *op. cit.*, 7 mars 213, [<https://hansopdebeeck.com/press/2013/Hans-Op-de-Beeck-More-Than-a-Visual-Artist>], consulté le 09.07.2020.

<sup>175</sup> JAMET-CHAVIGNY S. et LEVAILLANT F., *op. cit.*, p. 72.

connaissance partielle (...) »<sup>176</sup>. Dans cette perspective, le résultat du bricolage permet une critique radicale de l'histoire, un instrument de mise en question et non une récupération simpliste d'éléments du passé<sup>177</sup>. L'assemblage devient un système permettant de mélanger et questionner des temporalités différentes, un moyen de questionner les vestiges du passé, le présent, en s'inscrivant dans des thématiques contemporaines, qui amène à la réflexion pour le futur, un futur qui concerne inévitablement le spectateur.

Si le cabinet de curiosités contemporain répond à cette remise en question comme nous l'avons vu précédemment avec les installations de Mark Dion et Hans Op de Beeck par les thèmes abordés et le mélange des temporalités, certaines dispositions – stratégiques - peuvent amplifier cette capacité : la combinaison avec le dispositif du diorama peut accroître l'impact d'une œuvre dans la réception de son message par le spectateur, grâce à son aspect de représentation familier et son caractère immersif<sup>178</sup>. Pour reprendre l'exemple de Mark Dion, celui-ci a produit des installations marquées par des citations du diorama associées à celles de la Wunderkammer. Un « diorama de curiosités » étudié par Alexander Streitberger est le *Black Rhino Head*, une installation exposée à Bruxelles en 1989<sup>179</sup> (fig. 17) :

« l'œuvre combine des éléments du cabinet de curiosités et des stratégies critiques avant-gardistes afin d'illustrer les conditions esthétiques, institutionnelles, politiques et écologiques dans lesquelles et pour lesquelles le travail a été réalisé. L'installation peut aussi être perçue comme un diorama désassemblé dont les éléments constitutifs – animal monté, vitrine et décor paysager – sont éparpillés dans l'espace d'exposition. Dion confirme implicitement le caractère dioramique de l'œuvre lorsqu'il déclare la biologie, l'écologie et l'environnementalisme comme étant « ses domaines de référence sous-jacents »<sup>180</sup>.

Le recours au dispositif du diorama permet ainsi à Dion de jouer sur une représentation à la fois réaliste et idéalisée du monde naturel, tandis que le recours au dispositif de la Wunderkammer contrebalance cette vision en mettant en scène l'impact destructeur de l'humain. Cette combinaison savante évite à Mark Dion de tomber dans le schéma d'une pure reconstitution du diorama historique, et enrichi le cabinet d'éléments environnementaux et contextuels, favorisant ainsi l'immersion du spectateur dans la problématique traitée. Un

---

<sup>176</sup> LEVI-STRAUSS C., *op. cit.*, 1962, p. 348.

<sup>177</sup> JAMET-CHAVIGNY S. et LEVAILLANT F., *op. cit.*, p. 73.

<sup>178</sup> Voir 2.1.2. Réactivation de modèles historiques comme alternative au White Cube, pp. 29-30.

<sup>179</sup> STREITBERGER A., *op. cit.*, 2012, s. p.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

parallèle intéressant peut être soulevé avec les cabinets de curiosités du 18<sup>e</sup> siècle qui se trouvaient davantage inscrits dans une suite d'architectures fantastiques ; Patrick Mauriès soulignait que la curiosité était alors mise en scène par toutes sortes d'artifices car cela permettait de transférer les collections dans le domaine de l'imaginaire, plongée dans une lumière diaphane, une atmosphère onirique<sup>181</sup>.

Hans Op de Beeck est également familier du dispositif dioramique et l'exploite pour servir une problématique similaire à Mark Dion en matérialisant l'effet dévastateur de l'homme sur la nature ; son installation monumentale *Quiet View* au Towada Art Center au Japon en est frappant (fig. 18). Avec une autre installation davantage immersive *The Collector's House* présentée lors de l'édition 2016 d'Art Basel (fig. 19), Hans Op de Beeck imagine une pièce de la maison d'un collectionneur fictif à la façon d'une grande Wunderkammer de 250 mètres carrés où peut déambuler le spectateur. Plus récente, l'installation *The Silent Room* présentée en 2019 à la Triennale de Setouchi au Japon adopte une approche et une esthétique similaire (fig. 20). Le mélange des temporalités que l'on retrouvait dans la série *Wunderkammer* se trouve augmentée par des personnages sculptés à échelle réelle et la présence des nouvelles technologies s'imisce davantage parmi les autres artefacts néo-classiques<sup>182</sup>. En revanche l'aspect monochrome ne se limite plus au meuble et la collection qu'il abrite mais à l'environnement entier du spectateur : « c'est comme lorsque les archéologues déterrent une coupe d'il y a 500 ans ou trouvent un fossile, il y a une version en pierre de ce qu'il était, une empreinte figée dans le temps, comme à Pompéi »<sup>183</sup>. Hans Op de Beeck à travers ces deux installations immersives souhaite créer « un espace fictif et immersif qui vous invite à vous laisser envahir par une ambiance silencieuse et étrange, incluant beaucoup d'informations entre les lignes de l'image. Ce n'est pas une œuvre purement auto-référentielle. Il ne s'agit pas seulement d'art ou de collection. Il s'agit vraiment de la façon dont nous mettons en scène nos vies »<sup>184</sup>. Dès lors le recours à la Wunderkammer permet d'exposer avec ironie la façon dont une personne construit son identité, met en scène sa vie – ici la vie d'un collectionneur fictif

---

<sup>181</sup> MAURIES P., op. cit., p. 191.

<sup>182</sup> TING S., « The Collector's House: Hans Op de Beeck », *CoBo Social*, 12.07.2019, [<https://www.cobosocial.com/dossiers/the-collectors-house-hans-op-de-beeck/>], consulté le 10.07.2020.

<sup>183</sup> « It's like when archaeologists dig up a cup from 500 years ago or find a fossil, there is a stone version of what it once, an imprint frozen in time, like at Pompeii », *Ibidem*.

<sup>184</sup> « a fictitious, immersive space that invites you to be overwhelmed in a silent, strange setup, which includes a lot of information in between the lines of the image. It's not a purely self-referential work. It is not just about the art or just about collecting. It's really about how we stage our lives », *Ibidem*.

que le spectateur découvre en parcourant sa collection, en s'asseyant sur le fauteuil en toute liberté :

« Cela doit ressembler à un souvenir figé ou à quelque chose qui ressemble aux choses que vous connaissez. Mais il est aussi très différent de ce que vous connaissez déjà, car il s'agit du portrait [de l'univers] d'un personnage fictif. Et cela vous fait réfléchir, qui a une maison comme ça ? (...) C'est une situation entièrement mise en scène. C'est ce que je fais toujours (...). Je pense toujours à la façon dont les gens pourraient y circuler, à l'endroit où ils pourraient s'asseoir, à la perspective depuis un certain point de vue, etc. Ce n'est jamais aléatoire, et le processus arrive à un point où tout s'emboîte, et tout semble former un tout »<sup>185</sup>.

Dans cette perspective, la dimension de récupération et de bricolage avec les « moyens du bord » propre à l'assemblagisme de Lévi-Strauss se trouve considérablement enrichie par la portée créatrice de l'artiste qui l'augmente à la fois par son talent de plasticien, de technicien-scientifique, mais aussi par sa stratégie de médiation tel le recours à certains aspects du diorama et particulièrement à l'immersion dans un espace illusionniste qui facilite l'accès à la réflexion sur la problématique proposée.

### 3.1.3. Une pensée mythique pérenne

Dans la suite de la pensée sauvage, le système « bricolé » est envisagé par Lévi-Strauss comme une image qui existe en tant que réalité solidaire, c'est-à-dire un arrangement nouveau d'éléments dont la nature n'est pas modifiée selon qu'ils figurent dans l'ensemble instrumental ou dans l'agencement final<sup>186</sup>. Dès lors comment fonctionne cet arrangement produit par le bricoleur ? Lévi-Strauss introduit la notion de signes, ces opérateurs aux relations concrètes et virtuelles dans le système:

« L'ingénieur cherche toujours à s'ouvrir un passage et à se situer au-delà, tandis que le bricoleur, de gré ou de force, demeure en-deçà, ce qui est une autre façon de dire

---

<sup>185</sup> « It should feel like a frozen memory or something that resembles the things you know. Yet it's also very different from what you already know because it is a portrait of a fictitious character. And it makes you think, who has a house like that? (...) It's a fully staged situation. That's what I always do (...). I always think about how people might circulate through it, where they could sit down, their perspective from a certain point of view, and so on. It's never random, and the process comes to a point where everything falls together, and everything feels like a whole », *Ibidem*.

<sup>186</sup> LEVI-STRAUSS C., *op. cit.*, 1962, p. 31.

que le premier opère au moyen de concepts, le second au moyen de signes. [...] Une des façons dont le signe s'oppose au concept tient à ce que le second se veut intégralement transparent à la réalité, tandis que le premier accepte, et même exige, qu'une certaine épaisseur d'humanité soit incorporée à cette réalité »<sup>187</sup>.

Ainsi l'ingénieur créant selon des concepts, part d'un savoir existant pour s'ouvrir à un « au-delà », tandis que le bricoleur procédant par les signes, sorte de messages pré-transmis qu'il collectionne, se situe dans un en-deçà. L'image résultante du bricolage se trouve liée dans l'acte de conscience qui l'accompagne : dans le système formé, les signes et les images deviennent signifiants et permutables, c'est-à-dire qu'ils entretiennent sans cesse des relations avec d'autres éléments inclus dans le système, contrairement au concept du scientifique qui se trouvera limité car il cherche avant-tout à obtenir le groupe des transformations issus de ces relations entre éléments, tel un opérateur<sup>188</sup>.

Claude Lévi-Strauss se sert de cette comparaison de figures – celles de l'ingénieur et du bricoleur – pour illustrer la pensée mythique. En effet, cette dernière « se situe toujours à mi-chemin entre des images et des concepts. [...] Or un lien existe entre l'image et le concept : c'est le signe »<sup>189</sup>. Ainsi, la pensée mythique se fonde sur l'image et produit des signes qui sont un trait d'union entre l'image et le concept cités par Lévi-Strauss. Michel Zink, Professeur de Littérature au Collège de France, soulignait que la pensée mythique puise dans l'imagerie culturelle pour bricoler la réorganisation de l'univers, chacun de ses éléments constitutifs se métamorphosant<sup>190</sup>, les signifiés se changeant en signifiants et inversement<sup>191</sup>. Jean-Jacques Wunenburger qui s'est davantage intéressé à la pensée mythique et son lien avec la création artistique, parle du « bricolage mythique »<sup>192</sup>. Selon lui, la transmission et la réception d'un mythe n'est pas le seul facteur de transformation de celui-ci dans le temps. La réorganisation de sa structure même, au moyen d'un travail créateur de déstructuration aboutit à la décomposition du mythe en plusieurs entités appelées « mythèmes »<sup>193</sup>. Cela se traduit par la retenue d'un épisode ou d'une figure particulière du récit mythique qui devient alors source de nouveaux récits, celui-ci gagnant en autonomie par rapport à son contexte d'origine. Ce

---

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>189</sup> *Ibidem*, pp. 31-32.

<sup>190</sup> ZINK M., « Bricoler à bonne distance », *La Lettre du Collège de France, hors-série n° 2 : Claude Lévi-Strauss, centième anniversaire*, Collège de France, Paris, 2008, p. 26.

<sup>191</sup> LEVI-STRAUSS C., *op. cit.*, p. 35.

<sup>192</sup> WUNENBURGER J.-J., *Art, mythe et création*, Dijon, EUD, 1998, p. 125.

<sup>193</sup> *Ibidem*.

procédé de récupération assure par la même occasion une pérennité de la pensée mythique dans les arts, au sein d'une société où la culture visuelle tend à surpasser la tradition orale de transmission de la culture et du savoir<sup>194</sup>. Ce travail de poïétique mythique se retrouve ainsi dans la création artistique contemporaine, certains artistes tels les bricoleurs de Lévi-Strauss s'inspirent des récits mythiques et de leur culture visuelle pour développer un mytheme, au gré de leur imagination et des moyens qui s'offrent à eux. Jean-Hubert Martin soulignait d'ailleurs ce retour en force de récits fragmentés au sein de la création :

« Certes les fables auxquelles ont accordait crédit à la Renaissance ont perdu aujourd'hui leur pouvoir de certitude et de vérité. Il n'en reste pas moins que les artistes sont eux-mêmes très sensibles à une forme de tradition orale qu'ils véhiculent. Les anecdotes et les légendes, vraies ou fausses, sur les collègues et les anciens, sont constamment colportées et réinventées. Cette forme de narration toujours en mouvement alimente les discussions et fixe des repères et des bornes à la pensée artistique »<sup>195</sup>.

Citons à ce titre le travail de l'artiste Joan Fontcuberta qui depuis de longues années centre ses recherches sur la mythologie attachée à certaines espèces animales et végétales. Ses installations s'évertuent à montrer la capacité de l'art à imiter la nature, à produire des faux<sup>196</sup>. Sa version du *Cabinet de la Licorne* réalisé en 2006 pour le Musée de la Chasse et de la Nature à Paris en est un exemple éloquent (fig. 21). L'artiste s'approprie le langage propre au discours du musée d'Histoire naturelle et présente toute une collection d'artefacts – carnets de croquis, photographies, coupures de journaux, animaux disséqués – servant à attester de l'existence de la licorne. Pour tromper davantage le spectateur, Fontcuberta indique qu'il s'agit des archives d'un naturaliste et de son assistante, personnages fictifs inventés de toute part. Cette influence du mythe sur la création artistique n'est pas nouvelle, comme le soulignait Jean-Hubert Martin au sujet des cabinets du 16<sup>e</sup> siècle au 18<sup>e</sup> siècle:

« Le monde antique est un modèle permanent pour le présent. C'est lui souvent qui freine l'émergence d'un nouveau savoir, lorsque celui-ci est en contradiction avec les textes antiques. Leur poids est tel que l'on s'efforce de créer de toutes pièces les animaux inconnus issus de l'imagination des anciens »<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>195</sup> MARTIN J.-H., *op. cit.*, p. 134.

<sup>196</sup> CONESA, H., « Le bestiaire photographique de Joan Fontcuberta », *Ligeia*, vol. 145-148, no. 1, 2016, p. 75.

<sup>197</sup> MARTIN, J.-H., *op. cit.*, p. 129.

La transposition de la fiction en réalité crée une certaine stimulation et ingéniosité dans la mise en œuvre par l'artiste. Le recours au cabinet de curiosités pour faire croire à l'existence d'un mytheme plonge le spectateur dans un entre-deux, entre un imaginaire collectif et la curieuse vraisemblance de celui-ci; « cette falsification vise à créer une perplexité du spectateur pris dans une habitude de consommation d'images tout aussi mystificatrices »<sup>198</sup>.

Dans une même approche, l'artiste britannique Damien Hirst qui est familier du dispositif de la Wunderkammer, a exploité la figure de la licorne à travers plusieurs œuvres. Citons la sculpture monumentale en bronze d'une licorne à l'anatomie apparente intitulée *Myth*, datant de 2010 (fig. 22): « j'aime le fait que même en montrant l'intérieur de ces créatures, elles se sentent toujours majestueuses et pleines d'espoir, donc elles semblent plus réelles et plus seulement des créatures fantaisistes. Peut-être qu'elles peuvent même nous aider dans le monde réel »<sup>199</sup>. En 2008, Hirst avait déjà repris les procédés de conservations biologiques pour les détourner dans *The Dream* et *The Child's Dream* (fig. 23 et 24), lorsqu'il présente le corps d'une licorne et d'un poney à corne chacun dans un cube rempli de formol. Les titres de ces deux œuvres confirment l'ironie de Damien Hirst, celui-ci faisant appel d'une part à l'imaginaire collectif qui découle du mytheme de la licorne, d'autre part à notre imaginaire lié à la science et ses méthodes de conservation et d'étude. Est-ce un rêve rendu possible et figé grâce à la science, ou l'observation scientifique d'un fantasme de l'homme par l'homme lui-même?

La réflexion mythique envisagée par Lévi-Strauss est, comme la pensée sauvage, une forme de bricolage car elle élabore des ensembles structurés en utilisant des résidus d'événements alors que la science fabrique ses événements grâce aux structures qu'elle crée et qui sont ses hypothèses et théories<sup>200</sup>. Avec les quelques exemples soulevés précédemment, nous pouvons nuancer cette position. Le rapprochement certain entre art et science comme nous l'avons étudié semble aujourd'hui bouleverser ces rapports ; les artistes contemporains jouent avec notre imaginaire mythique et le potentiel presque illimité de la science actuelle pour susciter

---

<sup>198</sup> WUNENBURGER J.-J., *op. cit.*, p. 126.

<sup>199</sup> « I like the way that even by showing these creatures insides they still feel majestic and hopeful, so they seem more real and not just creatures from fantasy. Maybe they can even help us in the real world », BROWN M., Damien Hirst's mythical creatures appear at Chatsworth House", *The Guardian*, 08.09.2011, [<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/08/damien-hirst-sculptures-chatsworth-house>], 11.07.2020.

<sup>200</sup> LEVI-STRAUSS C., *op. cit.*, p. 32.

la réflexion et alimenter la fiction. Entre le piège de la vraisemblance d'une œuvre et les débats sociétaux constants sur les avancées scientifiques, les licornes existeront-elles demain ?

Mais un autre point commun existe entre la pensée sauvage et mythique outre leur processus d'assemblage similaire. Lévi-Strauss souligne la dimension d'humanité inhérente à celles-ci :

« La poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il 'parle', non seulement avec les choses (...) mais aussi au moyen des choses : racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi »<sup>201</sup>.

Cette « épaisseur d'humanité » retrouvée dans le bricolage et la pensée mythique, transparait à travers les choix du bricoleur et ses limites dans le processus de création, comme cela fut confirmé à travers une large partie des assemblages historiques tels ceux de Schwitters, Duchamp et Beuys déjà évoqués<sup>202</sup>. Cela est d'autant plus visible lorsque l'artiste se met en scène dans son œuvre, insufflant ainsi une dimension autobiographique fragmentée. Les « mythologies individuelles », expression apparue dans les années 1970 avec Harald Szeemann dans un contexte de crise identitaire engendrée par la culture de masse, désigne la tendance grandissante chez les artistes contemporains à représenter, mettre en scène et imaginer leur identité<sup>203</sup>. Toute comme les mythes qui brouillent les frontières entre réalité et fiction, des artistes comme Sophie Calle, Annette Messager et Christian Boltanski adopte cette même posture avec ironie dans leurs œuvres. Un exemple faisant référence à la Wunderkammer serait l'installation *Le rituel d'anniversaire 1991* de Sophie Calle (fig. 25), où quinze vitrines médicales abritent une collection de cadeaux d'anniversaire reçus entre 1981 et 1993. L'artiste, angoissée à l'idée d'être un jour oubliée, inventoria et exposa les présents qu'elle reçut pendant plusieurs années afin de conserver une trace de l'affection de ses amis<sup>204</sup>. Dès lors, le recours aux dispositifs du musée et celui du cabinet permettent de figer et conserver une partie d'eux-mêmes. A l'inverse de cette mythologie individuelle, des installations mettent en scène l'identité d'un tiers ou d'un groupe d'individus. L'installation *Toothbrushes* de Karsten Bott à la Galerie Hant en 1991 en est illustrative (fig. 26). L'artiste disposa de façon taxinomique une collection de brosses à dents usagées qu'il avait récupéré

---

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> JAMET-CHAVIGNY S. et LEVAILLANT F., *op. cit.*, p. 215. Voir aussi 1.2. Le tournant avant-gardiste, p. 12.

<sup>203</sup> STREITBERGER A., « Real Fiction, le livre d'artiste entre Histoire et Fiction », catalogue d'exposition, Musée L, Louvain-la-Neuve, 26/04/2018 -17/08/2018, Louvain-la-Neuve, Musée L, 2018, p. 12.

<sup>204</sup> PUTNAM J., *op. cit.*, p. 70.

auprès d'un cabinet dentaire à Francfort. Ces objets furent classés sur les étagères d'un meuble-vitrine en fonction de la couleur de leur manche. Le cabinet nous renvoie de façon détournée à la vie personnelle d'une multitude de personnes inconnues.

Le cabinet de curiosités contemporain qui relève de la pratique de l'assemblage, semble ainsi cultiver de nombreuses similitudes avec l'assemblagisme théorisé par Claude Lévi-Strauss. Des nuances ont pu être introduites avec l'observation d'installations récentes, qui témoignent de l'évolution des pratiques artistiques depuis les années 1960. Nous pouvons souligner la prise de conscience que l'art et la science s'enrichissent mutuellement au sein du cabinet de curiosités, comme deux modes de connaissance qui interagissent et se complètent. A la lumière des choix entrepris par les musées – de science, d'histoire et de civilisations - ce rapprochement encourage les artistes à investir leur espace et leurs collections, assurant une relative légitimation de leur intervention à travers un dialogue qui invite à la réflexion sur des thématiques actuelles. C'est d'ailleurs en offrant un récit alternatif sur les objets exposés qu'ils proposent une approche innovante et interdisciplinaire d'accéder au savoir<sup>205</sup>. Claude Lévi-Strauss avait d'ailleurs souligné le phénomène de réduction auxquels sont soumis les objets et qui influe sur la réception du bricolage. Selon lui, l'art induit une réduction inévitable de l'objet, tant en peinture qu'en sculpture car l'œuvre renonce à certaines dimensions de celui-ci, que ce soit par exemple le rendu des couleurs, les odeurs, la dimension temporelle par le retrait de son contexte originel<sup>206</sup>. A cette réduction de l'objet, sa réduction d'échelle est également un facteur à prendre en compte car elle permet la maîtrise de l'objet : ce dernier peut être saisi, appréhendé d'un coup d'œil. Le résultat de cette double réduction que l'on retrouve dans les œuvres d'art et les cabinets de curiosités est, selon Lévi-Strauss, la création d'une illusion qui « gratifie l'intelligence et la sensibilité d'un plaisir qui, sur cette seule base, peut déjà être appelé esthétique »<sup>207</sup>. Cela rappelle évidemment le processus de miniaturisation caractéristique des cabinets de curiosités dont Mauriès avait souligné l'importance et la pérennité dans l'histoire du dispositif car il permet la miniaturisation du macrocosme, « réduit, replié, enveloppé sur lui-même, l'objet du cabinet de curiosités semble ainsi pouvoir s'ouvrir à l'infini sur lui-même, se prolonger jusqu'à la limite du visible »<sup>208</sup>.

Outre ce rapprochement entre la science et l'art que l'on retrouve au cœur de la pratique du cabinet de curiosités, celle-ci est loin d'être issue d'une démarche seulement tournée vers le

---

<sup>205</sup> ADAMOPOULOU A. et SOLOMON E., *op. cit.*, p. 45.

<sup>206</sup> LEVI-STRAUSS C., *op. cit.*, p. 35.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> Mauriès, *op. cit.*, p. 114.

passé, dont la collection est composée d'éléments déjà existants : des objets d'art et œuvres enrichissent constamment le cabinet, témoignant du savoir-faire, de la fantaisie et de l'imagination du collectionneur ou de l'artiste. L'aspect de la création est davantage présent dans les cabinets contemporains qui vont d'ailleurs jusqu'à emprunter les traits d'autres dispositifs tel le diorama pour mieux servir la stratégie de médiation sur une problématique. Cette dernière remarque met en lumière la dimension d'engagement de l'artiste dans son discours, le cabinet étant une méthode critique de choix grâce aux différentes temporalités qui s'entremêlent sans cesse. Enfin la pensée mythique décrite par Lévi-Strauss reste un élément persistant dans la création, les mythes et les myèmes continuant d'inspirer de nombreux artistes, cultivant le merveilleux des cabinets de curiosités. Outre ces mythologies issues d'un imaginaire collectif, le récit à la fois autobiographique et fictif de l'artiste semble adopter cette même structure de fragmentation du récit. C'est par ce biais que les artistes augmentent le cabinet de curiosités de cette « épaisseur d'humanité » pour reprendre les termes de Lévi-Strauss, délaissant un temps l'histoire et la science pour laisser davantage de place à la fiction, et donc au spectateur, comme nous allons le voir avec Michel de Certeau.

#### **4. Une confrontation entre histoire et fiction**

##### 4.1. Michel de Certeau et l'invention du quotidien

*L'invention du quotidien* est l'étude menée par le philosophe et historien français Michel de Certeau en 1980, au sujet de la manipulation d'images circulant au sein de la société. Il dresse une analyse élaborée du comportement d'individus dans leur lecture des images<sup>209</sup>. Il y décrit en effet le mécanisme d'utilisation de celles-ci pour mettre en lumière la production discursive générée par cette activité. Luce Giard soulignait dans l'introduction générale de l'édition plus tardive publiée chez Gallimard en 1990, que Michel de Certeau se plaçait dans la lignée même des travaux de Freud dans *Malaise dans la civilisation* publié en 1929, des romans comme *L'homme sans qualité* de Musil (1943) et *Cosmos* de Gombrowicz (1964). Leur point commun est cette attention portée à l'individu le plus 'ordinaire' dans son activité

---

<sup>209</sup> L'image est à considérer au sens large du terme, il serait plus juste de parler de toutes représentations du réel confondues, comprenant autant la production visuelle que technologique (par exemple une publicité, un objet d'utilité quotidienne, un artefact quelconque, etc).

sociale face à l'ordre technocratique établi<sup>210</sup>. La théorie de Michel de Certeau rendant compte des 'manières de faire' développées par les individus en tant que consommateurs d'images – assimilables aux bricoleurs théorisés par Lévi-Strauss - fait fortement écho à l'essence même du cabinet de curiosités sur deux niveaux. La première application de sa théorie nous éclaire dans le processus de création du cabinet par l'artiste, en tant que pratique de détournement d'images pour en produire une nouvelle. La seconde application de sa théorie peut être envisagée au niveau du comportement du spectateur, en tant que lecteur de l'œuvre finie. A travers ces deux applications, le bricolage généré par l'individu dans la création et la lecture de l'image aboutit à la formation d'un discours hétérogène, cette narration fictive qui fait précisément l'objet de cette étude. Afin d'illustrer au mieux la théorie de Michel de Certeau, il est pertinent d'accorder une attention particulière aux artistes axant leur pratique vers la récupération de ces « choses du quotidien » pour la formation de leur cabinet de curiosités. C'est d'ailleurs une tendance prégnante dans la création contemporaine comme le soulignait Jean-Hubert Martin, car « le merveilleux, même s'il est recherché dans la banalité du quotidien, reste une préoccupation essentielle pour beaucoup d'artistes »<sup>211</sup>.

En opérant donc un retour critique à l'ordinaire, 'l'everyday life' du consommateur d'images, Michel de Certeau expose cette activité créative foisonnante qui s'insinue en tout champs de la vie pour y contourner les codes de la culture dominante, dont le principe fondamental repose sur la tactique bricoleuse. Alors que Michel de Certeau semble adopter la vision manichéenne de la création en tant qu'anti-discipline – une pratique hantant les autres disciplines - il nuance le caractère complexe de ces relations en mouvance permanente. D'une part il y a la *stratégie* qui est définie comme un fonctionnement rationnel quasi autonome et cachant ses rapports avec le pouvoir qui le soutient<sup>212</sup>. D'autre part la *tactique* s'insinue dans l'autre sans pour autant l'en saisir ou le tenir à distance. Alors que la stratégie est définie par un lieu propre, la tactique dépend du temps et joue avec les événements pour créer des occasions, des possibilités de profits. Le bricoleur se réapproprie et métaphorise avec ruse l'ordre de la culture dominant pour y insinuer ses propres plaisirs et intérêts<sup>213</sup>. Suivant cette volonté de contourner la stratégie théorique, la tactique est révélatrice du caractère créatif de son auteur.

---

<sup>210</sup> DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien, I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2002, p. IV (Introduction générale de Luce Giard).

<sup>211</sup> MARTIN, J.-H., *op. Cit.*, p. 134.

<sup>212</sup> DE CERTEAU M., *op. cit.*, 2002, p. 59.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 60.

Deux gestes constituent l'art de faire des bricoleurs ; d'une part le *découpage*, de l'autre le *détournement*. Le découpage est la sortie de la stratégie communément admise et étayée par la société<sup>214</sup>. Le détournement devient l'élément qui soutient un nouveau discours. Les ready-made de Duchamp sont à ce titre une parfaite illustration de la ruse de l'artiste qui prélève un objet du quotidien pour l'élever au rang d'œuvre d'art, supprimant la fonction utilitaire pour lequel cet objet fut conçu. Cet 'art de faire' propre à l'artiste bricoleur pose cependant la question de la *méthode*. Michel de Certeau la désigne comme un discours qui organise la manière de penser en manière de faire. Ce discours essentiellement dépourvu d'écriture, n'a pas de lieu propre car il se meut en permanence dans le champ de l'autre en contrariant la stratégie par une série d'opérations sauvages<sup>215</sup>. Cette mouvance extrême peut irriter, en suscitant l'incompréhension de l'autre, mais elle est aussi stimulante dans un appel à sa conquête.

Le cabinet de curiosités peut être envisagé comme une méthode parmi d'autres pour la création artistique contemporaine : l'artiste prélève des objets pour les intégrer à son œuvre, les détournant de leur utilisation primaire et ainsi former une image globale nouvelle. Il s'agit d'un discours dont l'écriture n'est pas le ressort principal mais qui se caractérisera par son rapport à l'autre, à l'histoire, à la science et toute autre discipline pouvant être concernée. Le cabinet en tant que méthode nous permet de le penser comme un intermédiaire entre le savoir et une pratique artistique, tout comme l'artiste lui-même devient le médiateur entre un savoir et la société, se rapprochant de la figure du philosophe décrite par Certeau<sup>216</sup>. Selon lui c'est d'ailleurs la méthode développée par l'artiste qui peut conférer une valeur avant-gardiste<sup>217</sup> à sa création, car elle réorganise et hiérarchise des connaissances selon les critères de la productivité et non les codes socio-technocratiques<sup>218</sup>. Le risque encouru par l'exercice de la tactique bricoleuse serait la dégradation d'une culture par la caricature du pouvoir dominant. Le second risque survient dans le décalage se produisant entre le bricoleur et le consommateur passif qui utilise l'objet comme il devrait l'être, selon les conventions imposées par la société. Au sujet de la réception d'œuvres issues du bricolage par le public, Gillian Whiteley, écrivain et commissaire d'exposition, souligne que ces artistes qui recyclent et assemblent des objets

---

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>217</sup> Le terme avant-gardiste est à considérer ici comme innovant, en avance sur son temps.

<sup>218</sup> DE CERTEAU M., *op. cit.*, 2002, p. 104.

précaires, composent le réseau d'une anti-discipline, participant ainsi à mettre en lumière la modélisation contemporaine d'artiste bricoleur, malgré la variété de leurs démarches<sup>219</sup>.

Les exemples d'artistes bricoleurs contemporains ayant recours à la collection d'objets considérés « précaires » ou « banals » sont nombreux, depuis l'intervention des avant-gardes et certains collectionneurs illustres<sup>220</sup>. La pratique de Damien Hirst et notamment ses premières œuvres illustrent à merveille la tactique bricoleuse décrite par Michel de Certeau. Hirst a très vite été fasciné par la thématique de la mort ainsi que l'univers scientifique et médical qui en est lié, ce qui constituera la base réflexive de son œuvre et expliquera les citations fréquentes de la Wunderkammer dans ses installations<sup>221</sup>. Dès la deuxième année de son cursus au Goldsmith College en 1988, Hirst débute sa série *Medicine Cabinets* (fig. 27). Il s'agit de cabinets dont les étagères sont remplies de divers emballages de médicaments. Pour les premiers assemblages, Hirst avait disposé tous ces contenants en fonction de leur utilité médicale pour les organes, comme si le cabinet suivait la structure du corps humain. Par la suite, les formes et couleurs des emballages sont devenus les principaux critères d'organisation de ses cabinets<sup>222</sup>. L'installation *Pharmacy* (fig. 28) réalisée quelques années plus tard en 1992 reflète la même façon de procéder, toutefois l'entièreté de l'espace se trouve investi par l'artiste. De fait, la Cohen Gallery à New-York fut métamorphosée en une grande pharmacie où les cabinets de médicaments recouvrent les murs. Sur le bureau de la galerie transformé en comptoir, Hirst expose quatre flacons représentant les quatre éléments, le symbole de la pharmacie. L'artiste ayant percé les fenêtres de la galerie de petits trous, disposa plusieurs tabourets supportant des bols de miel en guise d'appât pour les insectes, tandis qu'un dispositif employé à tuer les insectes pendait au plafond. Le recours au cabinet permet à Damien Hirst de jouer avec des images de notre quotidien et d'en souligner la dimension illusoire à travers ses œuvres : « vous prenez une armoire à pharmacie, vous la présentez aux gens et c'est tout simplement totalement crédible. Une grande partie de l'œuvre est une question de croyance, je pense, et les *Medicine Cabinets* sont juste complètement crédibles »<sup>223</sup>. Cette recherche de vraisemblance dans ses cabinets semble atteindre son apogée lorsque les visiteurs de la Cohen Gallery ayant parcouru l'espace de la pseudo-pharmacie, souhaitaient savoir où se trouvait

---

<sup>219</sup> JAMET-CHAVIGNY S. et LEVAILLANT F., *op. cit.*, p. 82.

<sup>220</sup> Voir 1.2. Le tournant avant-gardiste, p. 18.

<sup>221</sup> HIRST D., GALLAGHER A., et CRAIG-MARTIN M., *Damien Hirst*, London, Tate Publishing, 2012, p. 12.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>223</sup> « You take a medicine cabinet and you present it to people and it's just totally believable. I mean a lot of the stuff is about belief, I think, and the 'Medicine Cabinets' are just totally believable », HIRST D., and BURN G., *On the Way to Work*, New York, Universe, 2002, p. 211.

l'exposition de Damien Hirst<sup>224</sup>. L'artiste ironise sur cette méprise: « J'espère que vous vous rendrez compte que vous êtes une métaphore de la mouche. [Vous êtes impliqué] parce que vous êtes l'une des choses qui tournent dans l'environnement. Il s'agit d'une civilisation, de l'effondrement d'une civilisation. Quelque chose qui s'effondre en s'accumulant (...). C'est comme ça que je le lis, mais si vous entrez en pensant que c'est une pharmacie, ça me va aussi »<sup>225</sup>. Cet exemple illustre le décalage pouvant apparaître entre le spectateur et l'artiste dont la tactique bricoleuse détourne les images du quotidien pour soutenir un discours critique. Le cabinet constitue dès lors un espace d'entre-deux, partagé entre la vraisemblance d'un espace familial qui inspire la confiance et la fiction inquiétante suggérée par l'attraction des insectes condamnés à mourir. Par l'importante collection d'emballages de médicaments et leur accumulation dans les cabinets, Hirst critique la stratégie décrite par Certeau, cette confiance – aveugle – à l'industrie pharmaceutique, pointant une consommation excessive et pourtant banalisée de ces produits, le destin des insectes nous confrontant à notre avenir, cet effondrement de la civilisation perçut par Hirst. Si l'artiste utilise ici des boîtes de médicaments, celui-ci a décliné ses cabinets avec d'autres éléments tels des cigarettes dans sa série *Cigarette Cabinets*, ou encore des instruments médicaux dans *Instrument Cabinets*.

Outre les risques encourus par un artiste d'être incompris du public comme nous l'avons observé avec l'installation *Pharmacy*, Michel de Certeau s'est penché sur le procédé de perception du produit fini par le spectateur, qui nous éclaire sur l'utilité du texte et la construction de la fiction. Selon l'auteur, l'artiste offre la représentation d'un monde différent où le spectateur s'immisce en projetant son propre intérêt et plaisir. L'ordre régissant devient subitement une contrainte dans la lecture de l'œuvre, elle fait figure de réglementation à enfreindre et stimule dès lors des trouvailles<sup>226</sup>. Cette question de la perception du produit fini est particulièrement intéressante car elle est fortement influencée par la forme que prend le discours et qui relève de la ruse créative de son auteur. Ce discours est à considérer de façon autonome puisqu'il se définit à travers ses relations avec les autres disciplines, il n'a pas de lieu propre. Il prend dès lors la forme d'une narrativité aussi hétérogène que les objets détournés qui la composent et s'insinue dans le discours savant sous différents traits comme

---

<sup>224</sup> HIRST D., *Damien Hirst : Pharmacy, 1992*, s.d., [<http://damienhirst.com/pharmacy>], consulté le 19.07.2020.

<sup>225</sup> « I hope you'll realise you're like a metaphor for the fly. [You're involved] because you're one of the things milling around inside the environment. It's about a civilization, the collapse of a civilization. Something falling apart as it builds up (...). That's how I read it, but if you walk in and think it's a chemist's shop that's fine by me», in DANNATT A., « Life's Like This and Then It Stops », *Flash Art*, no. 169, 1993, p. 62.

<sup>226</sup> DE CERTEAU M., *op. cit.*, 2002, p. 105.

par exemple l'attribution d'un titre au produit fini, des citations, des fragments de sujets identifiés<sup>227</sup>. Michel de Certeau dénombre trois caractéristiques à l'art de la narration ; il compte et joue sur le moment opportun qui dépend du temps, il multiplie les métaphores qui renvoient sans cesse le discours à sa non-spécificité et il enfin il est invisible, abstrait. Le processus de projection du spectateur dans sa conquête de l'œuvre ne peut exister qu'à travers ces occasions créées par la rencontre d'une narrativité mouvante et d'un savoir spécifique apporté par le spectateur<sup>228</sup>. Michel de Certeau précise que ce savoir est lui-même composé de nombreux éléments hétérogènes, de moments et de souvenirs. Il est à la fois abstrait et sans lieu propre car c'est une mémoire propre à chaque être, en mouvement permanent rendant par ailleurs son altération inévitable. C'est donc cette mémoire qui est en partie responsable du changement de notre perception de l'œuvre, à travers le transfert d'un fragment de soi dans une disposition imposée de l'extérieur et qui, durant un laps de temps, se mue en harmonie instable<sup>229</sup>. Cette *rencontre* que Michel de Certeau nomme également *accident* est la source de fiction, la définissant ainsi comme un discours bricolé, tiré de la mémoire collective et individuelle, et qui autorise un retournement de la pratique du discours savant<sup>230</sup>.

Jean-Hubert Martin rejoint Michel de Certeau en pointant un parallèle intéressant entre les cabinets encyclopédiques et contemporains : les commentaires et étiquettes accompagnant autrefois les objets ou qui étaient attribués par le collectionneur en personne sont aujourd'hui réactualisés, comme les objets eux-mêmes. Ils ont une « valeur de support à une narration historique et fabuleuse »<sup>231</sup>. Pour reprendre l'exemple de Damien Hirst, chaque cabinet se voit attribuer un titre, sans avoir nécessairement un lien direct avec les objets exposés, mais étant suffisamment évocateurs pour faire naître la curiosité et la réflexion du spectateur sur ce qu'il voit. Parmi les cabinets de pharmacie créés par Hirst, citons *Problems, Liar, Bodies, god, Enemy, Never Mind, Nothing to Fear, Lose Yourself* ou encore *Nothingness*. Le champ lexical offre des indices plus ou moins explicites et oriente ainsi la perception de l'œuvre. Le texte prend une autre dimension dans le travail de Mark Dion, même s'il participe aussi à guider le spectateur ; ainsi les notes textuelles figurant dans ses installations soutiennent le discours de l'artiste vis-à-vis du dégât écologique posé par l'homme à la nature. La série *Wheelbarrows of Progress* présentée en 1990 à l'American Fine Arts, Co. À New-York en est illustrative

---

<sup>227</sup> *Ibidem.*, p. 119.

<sup>228</sup> DE CERTEAU M., *op. cit.*, 2002, p. 125.

<sup>229</sup> *Ibidem.*, p. 130.

<sup>230</sup> *Ibidem.*, p. 131.

<sup>231</sup> MARTIN, J.-H., *op. cit.*, p. 134.

(fig. 29) ; elle comprend un ensemble de cinq brouettes remplies d'éléments divers liés au monde naturel et technologique mais elles sont également le support d'un texte imprimé ou manuscrit par lequel Dion relate des constats scientifiques que ce soit des statistiques officielles, des prévisions sur la disparition de la faune sauvage à la fin du siècle, sur le cycle de l'eau et la prochaine disparition de nombreux lacs<sup>232</sup>. L'association de propos scientifiques concrets avec une représentation ironique de ceux-ci - tout aussi concrètes grâce aux objets du quotidien qui la constituent - permet à l'artiste de créer un discours ni tout à fait scientifique, ni tout à fait dépourvu de vérité. Telle la rencontre ou l'accident décrit par Michel de Certeau, la mémoire du spectateur se heurte à cette proposition artistique qui invite pleinement à la réflexion. Le spectateur se trouve confronté malgré lui à des problèmes écologiques du présent et du futur, il ère dans l'espace de la fiction.

#### 4.2. Le jeu de la mémoire

Michel de Certeau, grâce à son étude *L'invention du quotidien*, nous éclaire considérablement sur le détournement des images grâce à la tactique créative des artistes bricoleurs, et la lecture que nous en faisons qui se trouve inévitablement hantée par la fiction. Cependant ces observations nous amènent également à poser la question de la particularité du discours généré par le cabinet de curiosités contemporain, partagé entre éléments du réel et de fiction. Le cabinet étant un dispositif d'organisation et de mise en scène du réel, comment expliquer une cohabitation avec la fiction ? Quelle est cette harmonie instable résultante de la rencontre décrite par de Certeau, que l'on pourrait retrouver au sein de la Wunderkammer? Pour tenter de répondre à cette question, il est intéressant de se pencher sur le caractère archivistique propre au dispositif du cabinet et que l'on retrouve plus largement sous d'autres formes dans la création artistique. De fait, le théoricien Ernst van Alphen qui s'est intéressé à ce phénomène dans son essai *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of new Media*<sup>233</sup>, pointait la réappropriation des principes de l'archivistique par certains artistes dès les années 1960, en vue de documenter, structurer et modeler leurs œuvres. Celui-ci définit l'archive comme le « référentiel de documents et d'objets qui sont rigoureusement et objectivement préservés, catégorisés et traités, et rendus accessibles et utilisables par un

---

<sup>232</sup> DION M., CORRIN L. G., KWON M., BRYSON N., *op. cit.*, p. 11.

<sup>233</sup> VAN ALPHEN E., « *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media* », London, Reaktion Books, 2014.

public »<sup>234</sup>. Ainsi la réappropriation de ce modèle par les artistes eut pour effet la création de nouvelles structures d'archives cherchant à établir une relation avec l'Histoire, des récits et diverses données du passé<sup>235</sup>.

La Wunderkammer constitue l'archive d'une multitude d'éléments hétérogènes du réel, que ce soit des reliques du passé, des objets du quotidien, des créations originales, des fragments de faits scientifiques et historiques. Patrick Mauriès rappelait qu'une des appellations d'origine du cabinet qui persista pendant plusieurs décennies était ce terme d'« archives »<sup>236</sup>, ce qu'Horst Bredekamp employait également en parlant d'un cabinet de curiosités que l'on « déchiffre comme des archives historiques »<sup>237</sup>. D'autre part le recours à la Wunderkammer en tant qu'espace de mémoire et de conservation constitue un enjeu essentiel pour de nombreux artistes comme nous l'avons observé avec Kurt Schwitters qui sauvait les objets de l'oubli et de leur mort, Sophie Calle et son obsession de préserver des traces de sa vie pour pallier son angoisse de disparaître, ou encore Mark Dion qui adopte une posture d'archiviste pour élaborer ses installations. Patrick Mauriès souligne la puissance mnémotechnique des objets grâce à leur capacité de garder et manifester une aura de présence : qu'ils renvoient à une personne – l'ancien possesseur - ou un événement au cours duquel il a servi, chaque objet du cabinet constitue « un imaginaire »<sup>238</sup>. La valeur d'archive caractéristique de ce dispositif est d'ailleurs l'une des raisons expliquant sa persistance à travers les siècles, comme Christine Davenne l'expliquait dans la *Modernité du cabinet de curiosités* : « la mémoire sauve de l'oubli notre être au monde et la collection en est un pilier »<sup>239</sup>. Celle-ci soulignait d'ailleurs que le contexte actuel est propice à l'accentuation de cette tendance à « archiver » toutes sortes d'artefacts :

« Le temps présent semble souverain à produire des arborescences mémoriales. (...) La période muséographe que nous vivons fétichise cette mémoire. Nous sommes les archéologues fascinés par tout ce qui a été définitivement perdu. (...) Nous abordons aujourd'hui une période de continuité historique. De l'archive naît la condition d'énonciation de l'histoire dont tous les ramasseurs curieux et les amateurs furent les gardiens. Ces missionnaires du bric-à-brac sont à l'origine d'une conservation de la

---

<sup>234</sup> ID., « Staging the Archive: Hydessa Hendeles and Hanne Darboven », *Journal of Taipei Fine Arts Museum*, n°28, 2014, pp. 107-134. p. 128-129.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>236</sup> MAURIES P., *op. cit.*, p. 50.

<sup>237</sup> BREDEKAMP H., *op. cit.*, p. 108.

<sup>238</sup> MAURIES P., *op. cit.*, pp. 201-208.

<sup>239</sup> DAVENNE C., *op. cit.*, 2004, p. 257.

mémoire. Les archives, constituées de mémoires accommodées au gré des modes et des goûts fondent notre idée de la culture. Le musée se dote par la référence au cabinet de curiosités d'une continuité imaginaire à partir de ses morceaux amassés. La cueillette s'impose sur l'idée bourgeoise de petits riens qui peuvent être utiles. Elle met sa mémoire au service du futur »<sup>240</sup>.

Ainsi le cabinet de curiosités suit ce modèle archivistique en tant que compilation d'objets, de fragments textuels, images, tous extraits de leur contexte et placés dans un nouveau cadre. Ce passage rappelle d'ailleurs la formation du cabinet selon la notion de bricolage théorisée par Lévi-Strauss, cet assemblage réalisé avec ces « petits riens » qui peuvent toujours servir<sup>241</sup>. Cependant l'auteur fait remarquer que la notion d'archive que l'on retrouve au sein du cabinet de curiosités diffère de la pure procédure archivistique, malgré sa volonté de représenter le temps et l'histoire ; de fait, elle suggère davantage une synthèse de l'identité du créateur ou collectionneur, celle d'une problématique particulière ou les deux à la fois, au détriment de l'élaboration d'une histoire linéaire et claire<sup>242</sup>. Souvenons-nous du projet *Tate Thames Dig* de Mark Dion qui dispose en vitrine le résultat d'une fouille de l'estran de la Tamise<sup>243</sup> (fig. 12), ou encore la *Collector's House* d'Hans Op de Beeck<sup>244</sup> qui propose le portrait d'un collectionneur à travers le parcours dans une pièce abritant sa collection, interrogeant la façon dont l'homme met en scène sa vie (fig. 19). Certes le temps est spatialisé et structuré dans ces installations, mais il reste abstrait car ce n'est pas le temps de l'histoire que le spectateur expérimente, mais le temps d'une activité archivistique, celle de la formation d'une collection. Suivant cette approche, la perte du caractère historique, linéaire et objectif laisse une large place à l'interprétation, les matériaux de la Wunderkammer deviennent objets de fiction.

Michel de Certeau étudia ce phénomène d'interaction entre histoire et fiction à travers une autre étude intitulée *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Publiée quelques années après *L'invention du quotidien* en 1987, l'auteur pointa l'évolution de l'archivistique induite par la bureaucratisation progressive de l'historiographie depuis les années 1960 : l'historien devient malgré lui le gestionnaire de données mathématisées, utilisant l'ordinateur et les sciences pour constituer de nouvelles archives<sup>245</sup>. Les objets du réels sont informatisés, et le

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 258.

<sup>241</sup> Voir le point 3.1.1. Le bricoleur savant, p. 37.

<sup>242</sup> VAN ALPHEN E., *op. cit.*, p. 128.

<sup>243</sup> Voir le point 3.1.1. Le bricoleur savant, p. 40.

<sup>244</sup> Voir le point 3.1.2. Récupération et création, p. 46.

<sup>245</sup> DE CERTEAU M., *op. cit.*, 1987, p. 83.

traitement scientifique de ces données, leur croisement, laisse une large ouverture à l'interprétation et à la fiction. La logique de l'historien décrite par de Certeau rappelle en tous points celle du cabinet, où la mise en scène des éléments du réel – c'est-à-dire leur classification, les associations originales ou non - produit de la fiction. Michel de Certeau ajoute que cette période d'informatisation progressive de la société révolutionna notre rapport au passé, présent et futur. La façon dont l'Histoire est représentée tant à travers sa discipline propre que chez les artistes a été transformée selon les nouveaux apports de la science, et participe à marquer le retour en force de la fiction. En d'autres termes, ce « retour de l'opprimé »<sup>246</sup> dans le champ historiographique dont parlait de Certeau mais aussi l'historien Hayden White serait le signe d'une posture postmoderniste. Le genre historique alliant histoire et fiction serait de nouveau privilégié car il suggère la possibilité de réponses à notre quête de sens sur notre monde. White faisait remarquer à ce sujet que ces attentes ontologiques sont vaines, le spectateur en a conscience mais il y trouve tout de même matière à réflexion sur son présent et son futur <sup>247</sup>. L'attitude postmoderniste adopte ainsi une transparence dans l'utilisation de ses sources et ses rapprochements avec d'autres disciplines dont les arts et la littérature, plaçant ainsi le discours historique et la fiction dans un rapport de complémentarité.

Cette attitude postmoderne s'oppose ainsi au discours historique traditionnel se voulant autonome et objectif. Michel de Certeau soulignait que l'historiographie contemporaine tend précisément à une grande diversification des sources de documentation du réel ; d'innombrables récits issus tant du travail des historiens et professionnels que de la culture médiatique servent aujourd'hui la narration de l'historiographie<sup>248</sup>. Cette diversification contre laquelle lutte vainement l'historien « spécialisé » se trouve clairement affirmée chez les artistes se référant au cabinet de curiosités. Le point commun avec l'historien dans l'utilisation de ces différentes sources est que l'objet choisit et traité se veut représentatif du réel. Même les éléments les plus insolites du cabinet semblent réels, songeons aux licornes de Fontcuberta et Hirst ou aux univers sculptés d'Hans Op de Beeck. Les installations analysées jusqu'à présent jouent sur cette multiplicité des sources et leur mise en scène, rendant davantage présente la fiction, ce que tente justement de limiter l'historien traditionnel décrit par Michel de Certeau.

---

<sup>246</sup> « the return of the other repressed », in H. WHITE, « Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality », in *Rethinking History*, Vo l. 9, n.2/3, 2005, p. 151.

<sup>247</sup> WHITE H., *op. cit.*, p. 151.

<sup>248</sup> DE CERTEAU M., *op. cit.*, 1987, p. 73.

Si le contexte récent est donc propice à la relance de cette narration empreinte de fiction dans le champ de l'historiographie, il est juste de rappeler que ce type de narration existait déjà dans le cabinet dès sa création comme le signalait Bredekamp : « cette prétention au ludique et au gratuit aidait à garder l'équilibre entre usage pratique et recherche fondamentale, plaisir et efficacité, liberté et destination à des fins précises, et à ne pas laisser l'histoire naturelle s'engloutir dans la poursuite de la pure utilité »<sup>249</sup>. La notion d'utilité fait référence à l'essor des sciences et de la recherche du 18<sup>e</sup> siècle, qui visera une rationalisation du discours – et donc une réduction de la fiction - et mènera à la scission de l'art et la technique<sup>250</sup>. En revanche la nouvelle reconnaissance de la fiction dans le discours historiographique depuis 1960 pourrait expliquer le regain d'intérêt des artistes pour le cabinet de curiosités, celui-ci s'avérant être un moyen de présentation adapté à leurs projets mêlant le réel et la fiction, l'histoire et la science.

---

<sup>249</sup> BREDEKAMP H., *op. cit.*, p. 99.

<sup>250</sup> Voir le point 1.1. Une permanence dans l'Histoire, p. 11.

## **Conclusion et perspectives pour le cabinet de curiosités**

La mission de cette présente étude à déterminer la spécificité du discours porté par le cabinet de curiosités contemporain, avec une attention portée à sa part de fiction. Sa définition en tant que pratique artistique et muséographique issue d'une multitude de réappropriations durant près de cinq siècles révéla le caractère fondamentalement fictif de sa narration par le rassemblement d'éléments hétérogènes dialoguant au sein d'une même structure. D'autre part le recours à des théories sur la création visuelle de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle a permis de mettre en évidence une série de traits caractéristiques de ce dispositif par le biais de comparaisons philosophique, stylistique et discursive de son système.

Ainsi la théorie sur l'assemblage moderne apportée par Claude Lévi-Strauss montre la relation de complémentarité et de proximité établie entre l'art et la science au sein du cabinet de curiosités contemporain : l'artiste emprunte et détourne volontiers des qualités et procédés du scientifique pour servir son propos et repousser les contraintes matérielles de création. Elle met aussi en évidence la présence simultanée de plusieurs temporalités au sein du cabinet. Loin d'être exclusivement tourné vers le passé, ce dispositif ne se réduit pas à la seule récupération d'objets vestiges du passé mais se trouve enrichi par le talent de plasticien de l'artiste et la diversité des moyens techniques qui s'offrent à lui. Différentes stratégies de médiation dont la variété des médiums utilisés, le recours à l'espace immersif et la vraisemblance du diorama permettent d'amplifier l'activité réflexive du spectateur. Ce mélange de temporalités conjugué à ces artifices qui facilitent la réception du discours font du cabinet contemporain un système particulièrement critique, questionnant à la fois les vestiges du passé, le présent, en s'inscrivant dans des thématiques contemporaines qui amènent à la réflexion pour le futur. Si tous ces éléments du réel se trouvent fictionnalisés dans le discours du cabinet, l'opération semble s'inverser lors de la citation mythique, celle-ci étant d'ailleurs fréquente dans la Wunderkammer. Les artistes jouent avec le potentiel presque illimité des sciences et notre imaginaire collectif pour faire croire à la réalité d'une fiction, suscitant à la fois la surprise et la réflexion qui alimentera à nouveau la fiction. Ce jeu du discours entre réalité et fantasme se retrouve également augmenté d'une dimension autobiographique avec le phénomène des mythologies personnelles, où l'artiste met en scène des traits de son identité et s'assurent de sa pérennité grâce à la qualité de lieu de conservation que représente le cabinet.

D'autre part la théorie de Michel de Certeau nous a renseigné sur la pratique de détournement des images du quotidien qui se trouvent intégrées au cabinet de curiosités. En déviant d'une

consommation classique d'images, l'artiste offre la représentation d'un monde différent où le spectateur s'immisce en projetant son propre intérêt et plaisir. Cette pratique du détournement qui dépend fortement du caractère créatif de son auteur, implique une considération autonome du discours fictif produit : puisque celui-ci est abstrait, n'a pas de lieu propre, il se définit donc à travers ses relations avec les autres disciplines présentes. Le discours du cabinet prend dès lors la forme d'une narrativité aussi hétérogène que les objets détournés qui composent le cabinet, et s'insinue dans le discours savant sous différents traits comme les attributions de titres, des commentaires écrits : autant d'indices qui permettent la rencontre de cette narrativité mouvante avec un savoir spécifique apporté par le spectateur.

Le discours du cabinet de curiosités est bricolé, tiré tant de la mémoire collective qu'individuelle et autorise un retournement de la pratique du discours savant. Cette fonction de support privilégié pour la mémoire et la fiction se trouve nuancée par l'aspect archivistique qui organise et conserve des fragments du réel propre au cabinet. Malgré une spatialisation et une structuration du temps, le discours ne revêt pas un caractère historique, linéaire et objectif puisque le temps évoqué à travers le dispositif est d'abord celui de la constitution d'une collection d'objets et non pas le temps de l'histoire. Ainsi l'observation de l'évolution récente de l'historiographie et notamment de la réapparition du genre historique alliant histoire et fiction, souligne une constitution similaire au discours porté par la Wunderkammer. La fiction est rendue davantage présente par la multiplicité des sources et médiums employés, ainsi que ses rapprochements avec d'autres disciplines. Le discours historique et la fiction évoluent ainsi dans un rapport de complémentarité et non de rivalité.

Ainsi ce discours fictif, qui est une propriété essentielle du cabinet de curiosités, ne fait que gagner en importance lorsque l'on considère son évolution dans le temps. La Wunderkammer contemporaine propose aujourd'hui un renouvellement poétique de la fiction, sur les traces des avant-gardistes qui l'avaient exaltée. Cette dernière réflexion nous amène à poser la question de l'avenir du cabinet de curiosités ; ses constantes propres qui lui assurèrent sa pérennité à travers les siècles combinées aux quelques idées avancées par les spécialistes de la thématique permettent d'avancer plusieurs hypothèses. L'une des tendances qui semble être privilégiée est la qualité de spectateur actif au sein du dispositif. Cela se traduit par un attrait accru et qui pourrait perdurer envers les espaces immersifs comme nous l'avons déjà vu avec les installations d'Hans Op de Beeck et Damien Hirst. Outre cette dimension de déplacement au sein de l'œuvre, Jean-Hubert Martin songe à la revalorisation des sens de l'odorat et du toucher, domaines de plus en plus explorés par les artistes en vue d'échapper aux conventions

antérieures et à l'apparente passivité du spectateur<sup>251</sup>. Car si une réelle proximité existait autrefois entre le spectateur (collectionneur et visiteurs confondus) et les objets du cabinet encyclopédique, celle-ci s'est peu à peu effacée avec la sacralisation des œuvres d'art et du cabinet considéré comme tel. Martin soulevait d'ailleurs que le système de table et de tiroirs en vogue au 18<sup>e</sup> siècle – système suscitant à la fois la curiosités et l'action du spectateur - a pratiquement disparu de la muséologie actuelle<sup>252</sup>. Il est donc possible qu'avec le mouvement de redécouverte du cabinet et de son histoire, cette proximité revienne sous la forme d'une expérience sensorielle proposée au visiteur. Cela serait d'ailleurs une possibilité pour les artistes de diversifier davantage les médiums par la création d'effets sonores et visuels au sein de leurs installations. Ces artifices contemporains voire futuristes comportent toutefois le risque d'amener le dispositif vers une superficialité servant davantage au divertissement plutôt qu'à la réflexion.

Si la Wunderkammer d'aujourd'hui semble s'orienter vers un cabinet en tant qu'expérience sensorielle pour le spectateur, il est possible que l'espace qu'il constitue au sein des institutions serve aussi la recherche et la création, à la façon dont il prenait les traits d'un laboratoire proche des académies et universités lors de l'essor des sciences au 18<sup>e</sup> siècle<sup>253</sup>. Pour les musées d'histoire, de sciences et civilisations, cela transparaît par la capacité du cabinet à susciter la réflexion sur une thématique particulière et d'assurer une médiation à la fois pédagogique et poétique. Plus largement, l'espace du cabinet pourrait se faire observatoire de la création artistique contemporaine, en accueillant par exemple des artistes dans le cadre de performances, mais aussi des historiens de l'art, curateurs, spécialistes, auteurs à participer et enrichir la thématique du cabinet. En ce sens, cela raviverait la qualité originelle du cabinet de « théâtre du monde ».

Enfin, soulignons le rapprochement certain du cabinet de curiosités avec le monde virtuel. La formation dispensée autrefois par le cabinet grâce aux associations visuelles et de pensée et qui précède le système linguistique, se trouve aujourd'hui renouvelée. De fait, les sociétés à haute technologie passent d'une domination par la langue à une hégémonie de l'image, où les frontières entre l'art, la technique et les sciences deviennent poreuses<sup>254</sup>. Bredekamp attirait notre attention sur le fait que certaines disciplines se fondent de plus en plus sur une analyse d'images nées de façon associative, chaotique ou contrôlée telles les mathématiques, la

---

<sup>251</sup> MARTIN J.-H., *op. cit.*, p. 133.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>253</sup> Voir le point 1.1. Une permanence dans l'Histoire, p. 10.

<sup>254</sup> BREDEKAMP H., *op. cit.*, p. 156.

linguistique, la psychiatrie et la neurobiologie. Ainsi le monde de ces images digitalisées ne pourrait être compris dans ses débuts sans connaissance de l'histoire de l'art et particulièrement des cabinets de curiosités<sup>255</sup>. Il en est de même pour notre consommation des images virtuelles: les internautes se font bricoleurs en assemblant et désassemblant continuellement des fragments de réel médiatisés, anciens et nouveau pour créer leur version particulière de ce réel : l'internet offre en effet un terrain particulièrement propice à la constitution de ces zones autonomes, personnalisées, éphémères<sup>256</sup>. D'ailleurs les artistes ayant recours à cet « art de faire » pour créer leur univers - échos aux tactiques sauvages de Michel de Certeau - se multiplient. Les créations virtuelles de Philippe de Jonckheere ou encore Camille Henrot en sont illustratives<sup>257</sup>. Des logiciels suivant cette logique se perfectionnent progressivement, à l'image de *3D Wunderkammer System* et *Photosynth* qui rassemble des millions de données numériques présentes sur internet en vue de reconstituer un espace tridimensionnel illusionniste, confondant ainsi toutes les réalités spatiales et temporelles. Streitberger avance que ce type de logiciels est une tentative de former une unité cohérente, une hyper-image<sup>258</sup> pour répondre à l'élargissement exponentiel de notre production d'images dont la nature est résolument disparate. Ainsi l'adage selon lequel l'Histoire ne se répète pas mais bégaie semble se confirmer : l'homme bricole sa vision du monde dans l'idée illusoire de mieux le connaître ou en tous les cas de le maîtriser, à la façon du collectionneur qui constituait son cabinet de curiosités dès la fin du 15<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>255</sup> *Ibidem*.

<sup>256</sup> JAMET-CHAVIGNY S. et LEVAILLANT F., *op. cit.*, p. 84.

<sup>257</sup> Leur travail respectif est assez similaire dans leur fonctionnement ; les deux artistes proposent un gigantesque patchwork de données, d'images qui se succèdent, s'accumulent de façon aléatoire sur l'écran, automatiquement ou en fonction de l'activité de l'internaute.

<sup>258</sup> STREITBERGER A., « Against the Frame : réflexions sur le photo-filmique », *Cadre, seuil, Limite. La Question De La Frontière Dans La Théorie De L'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2010, p. 224.

## Bibliographie

### Ouvrages

BREDEKAMP H., *La nostalgie de l'antique : statues, machines et cabinets de curiosités*, trad. N. Casanova, Paris, Diderot, 1996.

COHEN F., DION M., *Mark Dion: The Natural History of the Museum*, catalogue d'exposition, Carré d'art Musée d'art contemporain, Nîmes, 7 février – 22 avril 2007, Paris, Archibooks, 2007.

DASTON L. et PARK K., *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*. New York, NY: Zone Books, 2001.

DAVENNE C., *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, Ed. de la Martinière, 2011.

DAVENNE, C., *Modernité du cabinet de curiosités*. Paris, L'Harmattan, 2004.

DE CERTEAU M., *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987.

DE CERTEAU M., *L'invention du quotidien, I, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2002.

DION M., CORRIN L. G., KWON M., BRYSON N., *Mark Dion*, London, Phaidon Press, 2011.

ERICKSON R. et BARRETT A., *Mark Dion: misadventures of a 21st-century naturalist*, New Haven, Yale university press, 2017.

GLICENSTEIN J., *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009.

HIRST D., BURN G., *On the Way to Work*, New York, Universe, 2002.

HIRST D., *Romance in the Age of Uncertainty*, London, White Cube, 2003.

HIRST D., GALLAGHER A., et CRAIG-MARTIN M., *Damien Hirst*, London, Tate Publishing, 2012.

HOARO M., *Chambres des Merveilles contemporaines et curiosité épistémique : quel modèle pour la médiation culturelle?*, mémoire présenté à Paris 3 Université Sorbonne Nouvelle, Département de médiation culturelle (sous la direction de Bruno-Nassim Aboudrar), 2019.

- IMPEY, O., MACGREGOR A., *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- JACOMY B. et coll., *Dans la chambre des Merveilles*, Paris, Flammarion, 2014.
- LECLERC, M.-E., LE BON L. et MAURIES P., *Cabinets de curiosités*, Landerneau, Fonds Hélène et Edouard Leclerc pour la Culture, 2019.
- LEVI-STRAUSS C., *La Pensée Sauvage*. Paris, Plon, 1962.
- LEVI-STRAUSS C., ERIBON E., *De près et de loin*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1988.
- LEVI-STRAUSS, C., *Mythologiques: 4*, Paris, Plon, 1997.
- LUGLI A., RODARI F. et NICOU P., *Assemblage*, Paris : Adam Biro, 2000.
- LUGLI A., *Naturalia et Mirabilia. Les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, Adam Biro, 1998.
- MARTIN, J.-H., *Le Château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris, Ed. du Patrimoine, 2000.
- MAURIES P., *Cabinet de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002.
- MIEVES C. et BROWN I., *Wonder in Contemporary Artistic Practice*, New-York, Routledge, 2017.
- MOULIN R., *La valeur de l'art*, Flammarion, 1995.
- PUTNAM J., *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Thames and Hudson, 2002.
- THEMA, *Musées sans conservateurs*, n°4, Québec, Musées de la Civilisation, 2016.
- O'DOHERTY B., *White Cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP/Ringier, 2008 (Lectures maison rouge).
- OP DE BEECK H, GOETZ I., et LOCKEMANN K., *Hans Op De Beeck: Stille Kulisse Und Wandernde Komparsen / Quiet Scenery and Wandering Extras*, [catalogue d'exposition, Sammlung Goetz, Munich, 20 juin - 15 novembre 2014], Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.

OPFERKUCH J., *Pratiques de l'exposition et références à la Wunderkammer dans l'art contemporain*, mémoire présenté à l'École de Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris (sous la direction de Patricia Falguières), 2010.

SCHLOSSER, J. von., *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig, Klinkardt & Biermann, 1908.

SCHNAPPER, A., *Collections et collectionneurs dans la France du XVIIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1988.

SHERINGHAM M., *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

STREITBERGER A., *Real Fiction, le livre d'artiste entre Histoire et Fiction*, catalogue d'exposition, Musée L, Louvain-la-Neuve, 26/04/2018 -17/08/2018, Louvain-la-Neuve, Musée L, 2018.

SZEEMAN H., *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, 1996.

WUNENBURGER J.-J., *Art, mythe et création*, Dijon, EUD, 1998

## Articles

ADAMOPOULOU A. et SOLOMON E., « Artists-as-Curators in Museums: Observations on Contemporary Wunderkammern », *THEMA*, n°4, 2016, pp. 35-49.

BELISLE, J., « Du merveilleux, de l'insolite, de la contemplation : la résurgence de l'intérêt pour le cabinet de curiosités », *ETC*, n°86, 2009, pp. 14–19.

BOIDY M., « Déplacements de la « critique institutionnelle » », *Critique*, vol. 759-760, no. 8, 2010, pp. 659-668.

BUISSON-FENET E., « L'an I de la « révolution conservatrice » : retraites, éducation, réforme de l'État », *Vacarme*, vol. 24, no. 3, 2003, pp. 40-42.

CONESA, H., « Le bestiaire photographique de Joan Fontcuberta », *Ligeia*, vol. 145-148, no. 1, 2016, pp. 71-81.

- CONLEY K., 'What makes a Collection Surrealist? Twentieth-Century Cabinets of Curiosities in Paris and Houston', *Journal of Surrealism and the Americas*, 6:1, 2012, pp. 1-23.
- DANNATT A., « Life's Like This and Then It Stops », *Flash Art*, no. 169, 1993, pp. 59-63.
- FALGUIERES P., « Désœuvrement de Kurt Schwitters », in LEMOINE S. et SCHWITTERS K., *Kurt Schwitters*, [catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 24 novembre 1994 – 20 février 1995], Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 152-159.
- FARMER J. A., "Mr. Haacke's Cabinet of Curiosities", *Art Journal*, vol. 58, no. 3, 1999, pp. 113-114.
- FERRAND, E., « L'art contemporain dans le complexe techno-scientifique », *Marges*, vol. 26, no. 1, 2018, pp. 75-87.
- MARY A., « In Memoriam Lévi-Strauss (1908-2009) », *Archives De Sciences Sociales Des Religions*, vol. 54, n°148, 2009, pp. 9–21.
- MICHEL A., « Formes de cabinets de curiosités dans les productions contemporaines, questionner le temps de la collection », *Proteus*, n°11, septembre 2016, pp. 73-80.
- MONTPETIT R., « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et Musées*, no. 9, 1996, pp. 55-103.
- SPIVAC S., « Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage », in *Tiers-Monde*, t.5, n°19, 1964, pp. 596-597.
- STREITBERGER A., « Against the Frame : réflexions sur le photo-filmique », *Cadre, seuil, Limite. La Question De La Frontière Dans La Théorie De L'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2010, pp. 211-225.
- VAN ALPHEN E., « Staging the Archive: Hydessa Hendeles and Hanne Darboven », *Journal of Taipei Fine Arts Museum*, n°28, 2014, pp. 107-134.
- WHITE H., 'Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality', *Rethinking History*, vol. 9, n.2/3, 2005, pp. 147-157.
- ZINK M., « Bricoler à bonne distance », in *La Lettre du Collège de France*, hors-série n° 2 : *Claude Lévi-Strauss, centième anniversaire*, Collège de France, Paris, 2008, pp. 26-28.

## Colloques

JAMET-CHAVIGNY S. et LEVAILLANT F., *L'art de l'assemblage : Relectures*, [actes du colloque international, Retour sur l'art de l'assemblage, Paris, Centre André Chastel, Inha, 28-29 mars 2008], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

*Journées internationales d'étude des Cabinets de curiosités du XXI<sup>e</sup> siècle*, colloque et séminaire sous la direction de WIKIN Y. et POULOT D., Paris, Musée des Arts et Métiers, 3 octobre 2017 et Musée de la Chasse et de la Nature, 4 octobre 2017 (aucun ouvrage lié à ce colloque n'a été publiée).

## Ressources électroniques

Art Bahrain, « Q&A: Hans Op de Beeck », 29 October 2018, [<http://artbahrain.org/wp2017/qa-hans-op-de-beeck/>], consulté le 09.07.2020.

BROWN M., Damien Hirst's mythical creatures appear at Chatsworth House”, *The Guardian*, 08.09.2011, [<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/08/damien-hirst-sculptures-chatsworth-house>], consulté le 11.07.2020.

Eyes in Magazine, «Hans Op de Beeck: More Than a Visual Artist: Conversation with multi-disciplinary artist Hans Op de Beeck », 7 mars 213, [<https://hansopdebeeck.com/press/2013/Hans-Op-de-Beeck-More-Than-a-Visual-Artist>], consulté le 09.07.2020.

HIRST D., *Damien Hirst : Pharmacy, 1992*, s.d., [<http://damienhirst.com/pharmacy>], consulté le 19.07.2020.

Institut d'Art Contemporain Villeurbanne/ Rhône-Alpes, « Mark Dion », s.d., [[http://i-ac.eu/fr/artistes/274\\_mark-dion](http://i-ac.eu/fr/artistes/274_mark-dion)], consulté le 24.05.2020.

Institute of Contemporary Art/ Boston, “Q+A with Mark Dion”, 01.09.2017, [<https://www.icaboston.org/articles/qa-mark-dion>], consulté le 08.07.2020.

LERICHOMME L., « Julius von Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive : une contribution à l'histoire du collectionnisme* », *Critique d'art*, 01.06.2014, [<http://journals.openedition.org/critiquedart/8184>], consulté le 20.05.2020.

OP DE BEECK H., « Hans Op de Beeck: A Survey of Works », s. d., [<https://hansopdebeeck.com/works>], consulté le 09. 07.2020.

STEER E., « Hans Op de Beeck's Ash-Coated Cabinets », *Elephant*, 14 octobre 2018, [<https://elephant.art/hans-op-de-beecks-ash-coated-cabinets/>], consulté le 10.07.2020.

STREITBERGER A., « Display Clash. Diorama et Wunderkammer dans l'art contemporain », dans *Place*, n°1, janvier 2019, [<https://www.place-plateforme.com/alexander-streitberger---display-clash.html>], consulté le 15.06.2020.

TING S., « The Collector's House: Hans Op de Beeck », *CoBo Social*, 12.07.2019, [<https://www.cobosocial.com/dossiers/the-collectors-house-hans-op-de-beeck/>], consulté le 10.07.2020.

## Table des illustrations

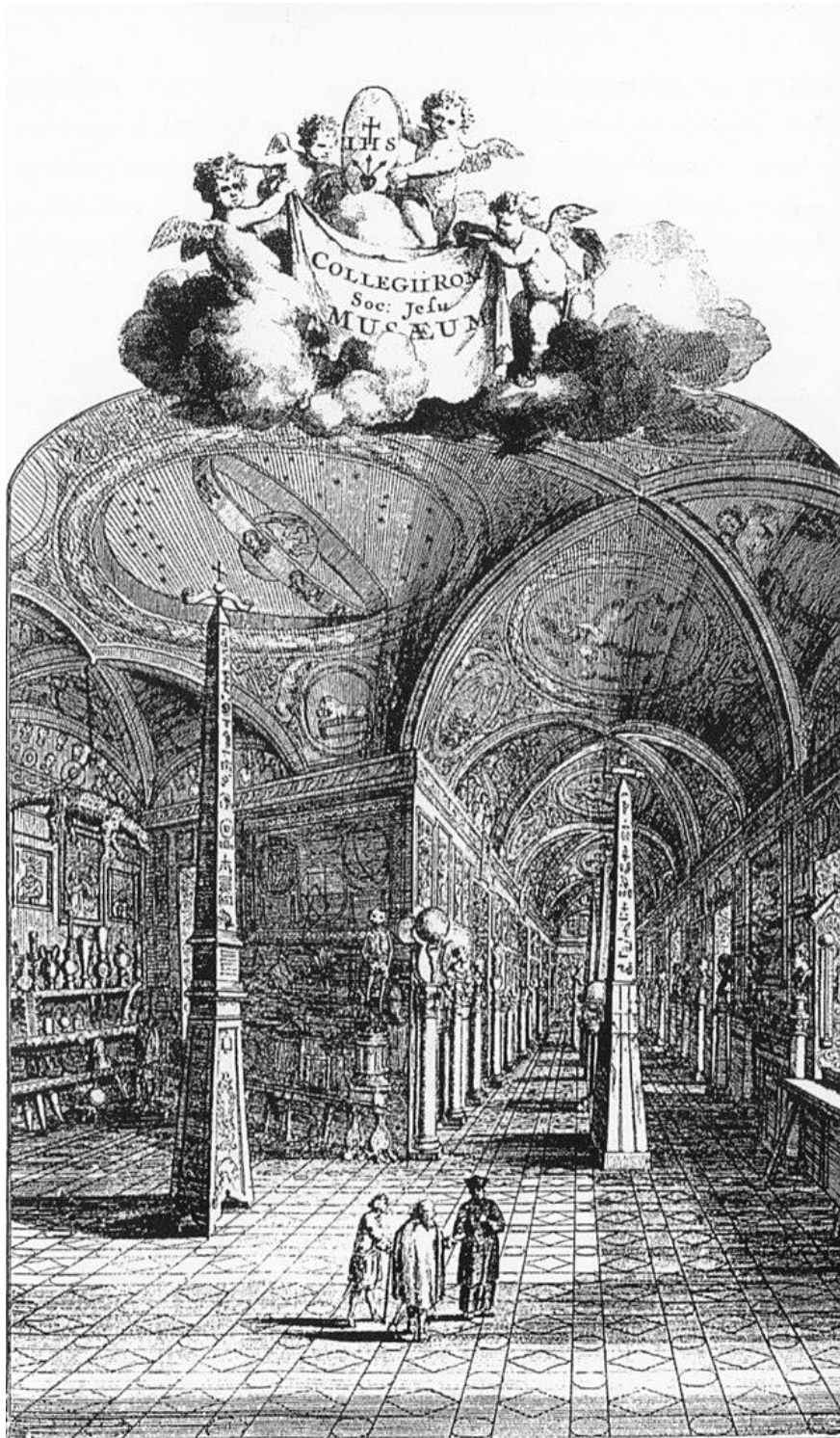


Fig. 1: Frontispice du Museum Kircherianum de Giorgio de Sepi, Romani Collegii Societatus Jesu Musaeum Celeberrimum, Amsterdam, Jansson van Waesberghe, 1678.



Fig. 2: Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923-1937, détail de l'installation. Matériaux divers, dimensions inconnues, Hanovre, appartement de Kurt Schwitters. Photographie de Wilhelm Redemann en 1933.



Fig. 3: Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1936-1941, vue d'ensemble de la boîte et son contenu. Carton, bois, papier, plastique, 400 x 375 x 82 mm, Paris, Centre Pompidou, n° AM 1184 OA. © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Succession Marcel Duchamp / Adagp, Paris



Fig. 4 : Joseph Cornell, *Soap Bubble Set*, 1949-1950, vue de face. Verres, pipes, papier imprimé et d'autres supports dans une boîte en bois recouverte de verre, 375 x 476 x 107 mm. Washington, Smithsonian American Art Museum, n° 1999.91.



Fig. 5 : Man Ray, *Sans titre*, 1937, détail d'une vitrine de l'exposition surréaliste à la galerie Charles Ratton en 1936. Photographie argentique, localisation inconnue.



Fig. 6 : Claes Oldenburg, *Magasin*, 1961, vue de l'installation avec l'artiste. New-York, 107 East Second Street. Photographie de Robert R. McElroy.



Fig. 7 : Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1970, vue de haut de la vitrine. Bois, plexiglas, photographies, cheveux, tissus, papier, terre, fil de fer, 120 x 1200 x 595 mm, Paris, Centre Pompidou, n°AM 1984-686. © Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Adagp, Paris.



Fig. 8 : Joseph Beuys, *Auschwitz-Demonstration*, 1956-64, détail d'une vitrine du *Beuys-Block*, vitrine, objets divers, dimensions inconnues. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Darmstadt. © Hessisches Landesmuseum Darmstadt, VG Bild-Kunst, Bonn, 2020.



Fig. 9: Joseph Cornell, *Habitat Group for a Shooting Gallery*, 1943, vue de face. Boîte en bois et verre, papier, 39.4 × 28.3 × 10.8 cm. Londres, Royal Academy of Arts. Photographie de Rich Sanders © The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation/VAGA, NY/DACS, London 2015.



Fig. 10: Marcel Duchamp, *Etant donnés*, 1946-1966, vue de l'intérieur de l'installation depuis le trou de la porte. Vielle porte en bois, briques, velours, bois, cuir, branchage, aluminium, fer, verre, plexiglas, linoléum, coton, lampes à gaz, moteur, 242.6 × 177.8 × 124.5 cm. Philadelphie, Philadelphia Museum, n° 1969-41-1.



Fig. 11 : *La chambre des merveilles*, 2015, vue de l'espace cabinet de curiosités. Installation, exposition « La chambre des merveilles », du 20/12/2014 au 31/07/2016, Lyon, Musée des Confluences.



Fig. 12 : Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999, vue de trois quarts du cabinet. Armoire en bois, porcelaine, faïence, métal, os d'animaux, verre, 27 estampes et 2 cartes, 2660 × 3700 × 1260 mm. Londres, Tate Gallery, n° T07669. © Mark Dion.



Fig. 13: Mark Dion, *Taxonomy of non-endangered Species*, 1990, vue de l'installation. Exposition « Extinction, Dinosaurs and Disney », 1990, Paris, Galerie Sylvana Lorenz.



Fig. 14: Hans Haacke, *Rhinewater Purification Plant*, 1972, détail de l'installation. Récipients en verre et en acrylique, pompe, eau du Rhin polluée, tuyaux, filtres, produits chimiques et poissons rouges, dimensions variables. Krefeld, Museum Haus Lange de Krefeld. © Galerie Paula Cooper, New York, et l'artiste.



Fig. 15: Hans Haacke, *Viewing Matters*, 1995, détail de l'installation. Exposition « Viewing Matters », 1995- 18.08.1996. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.



Fig. 16 : Hans Op de Beeck, *Cabinet of Curiosities* (série *Wunderkammer*), 2018, vue de face d'un cabinet. Plâtre massif monochrome et autres matériaux sculpturaux, 216,5 x 120 x 41 cm. Exposition « Cabinet of Curiosities », 08.09.2018 - 27.10.2018, Amsterdam, Galerie Ron Mandos. © Hans Op de Beeck Studio.



Fig. 17: Mark Dion, *Black Rhino With Head*, 1989, deux vues de l'installation. Caisses en bois, copeaux, tête de rhinocéros taxidermisé, photographies, dimensions variables. Exposition, 1989, Bruxelles.



Fig. 18: Hans Op de Beeck, *The Quiet View*, 2015, Installation. Plâtre massif monochrome et autres matériaux sculpturaux, miroirs, verre, 21 x 10.20 x 6.60 m. Towada, Towada Art Center. © Hans Op de Beeck Studio.



Fig. 19 : Hans Op de Beeck, *The Collector's House*, 2016, vue de l'installation. Plâtre massif monochrome et autres matériaux sculpturaux, dimensions inconnues. Bâle, Art Basel. © Hans Op de Beeck Studio.



Fig. 20 : Hans Op de Beeck, *The Silent Room*, 2019, vue de l'installation. Plâtre massif monochrome et autres matériaux sculpturaux, 7.33 × 16.3 × 2.78m. Setouchi, Triennale de Setouchi (Japon). Photographie de Keizo Kioku.



Fig. 21 : Joan Fontcuberta, *Le cabinet de la licorne*, 2006, détail de l'installation. Papier, dimensions inconnues, Paris, Musée de la Chasse et de la Nature, n° inv. 006 147, ©Musée de la Chasse et de la Nature.



Fig. 22 : Damien Hirst, *Myth*, 2010, vue latérale de la sculpture. Bronze peint, 3590 x 2800 x 808 mm. King's Lynn, Houghton Hall (Royaume-Unis). Photographie de Ian Burt.



Fig. 23 : Damien Hirst, *The Dream*, 2008, vue de trois quarts de la sculpture. Verre, acier inoxydable peint, silicone, résine, poulain et solution de formaldéhyde, 2310 x 3326 x 1381 mm. Photographie de Prudence Cuming Associates, © Damien Hirst and Science Ltd.



Fig. 24 : Damien Hirst, *The Child's Dream*, 2008, vue de trois quarts de la sculpture. Verre, acier inoxydable plaqué or, silicone, argent sterling plaqué or, acier inoxydable, poulain et solution de formaldéhyde avec socle en marbre de Carrare, 1670 x 2312 x 960 mm. Photographie de Prudence Cuming Associates, © Damien Hirst and Science Ltd.



Fig. 25 : Sophie Calle, *Le rituel d'anniversaire*, 1991. Vue de face d'un cabinet. Vitrines, objets divers, 1700 x 840 x 480 mm. © Perrotin Gallery.

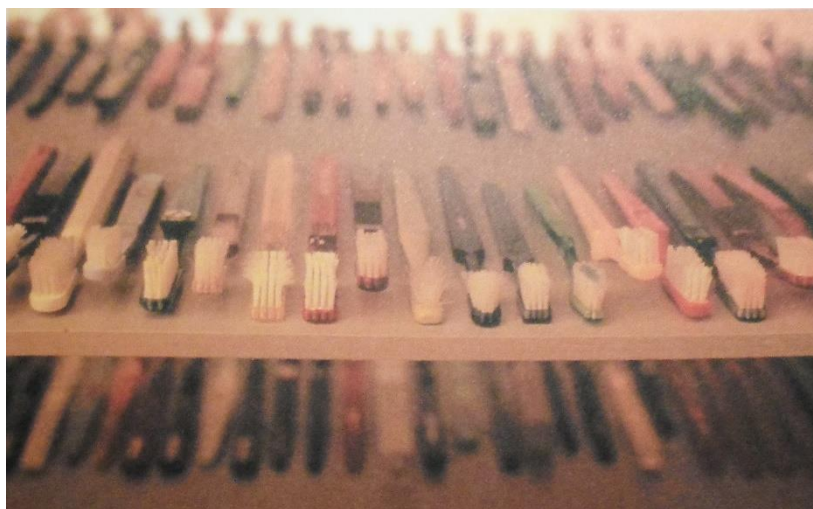


Fig. 26 : Karsten Bott, *Toothbrushes*, 1991, détail de l'installation. Vitrines, brosses à dents, dimensions de l'installation inconnues, Francfort, Galerie Hant.



Fig. 27: Damien Hirst, *Enemy*, 1988. Vue de face d'un cabinet médical. Verre, panneaux de bois peint, ramin, plastique, aluminium et emballages pharmaceutiques, 1372 x 1016 x 229 mm. Photographie de Prudence Cuming, © Damien Hirst and Science Ltd.



Fig. 28: Damien Hirst, *Pharmacy*, 1992. Détail de l'installation. Verre, panneau de bois revêtu, MDF peint, hêtre, ramin, chevilles en bois, aluminium, emballages pharmaceutiques, bureaux, chaises de bureau, tabourets de pied, bouteilles d'apothicaire, eau colorée, Insect-O-Cutor, manuels médicaux, papeterie, bols, miel et rayons de miel, dimensions variables. Londres, Tate Gallery, n° T07187, © Damien Hirst and Science Ltd.



Fig. 29: Mark Dion, *Tropical Rainforest Preserves (Wheelbarrows of Progress)*, 1990, vue de latérale de l'installation. Végétation tropicale, terre, pierres, autocollant sur brouette en émail rouge, 50 x 50 x 150 cm. Photographie de Simon Vogel.

## Sources des illustrations

Fig. 1: Frontispice du Museum Kircherianum de Giorgio de Sepi, Romani Collegii Societatus Jesu Musaeum Celeberrimum, Amsterdam, Jansson van Waesberghe, 1678.

Source: Wikimédia, «Kircher-Museum im Collegium Romanum», 05.06.2018. [[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kircher-Museum\\_im\\_Collegium\\_Romanum.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kircher-Museum_im_Collegium_Romanum.jpg)], page consultée le 30.07.2020.

Fig. 2: Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923-1937, détail de l'installation. Matériaux divers, dimensions inconnues, Hanovre, appartement de Kurt Schwitters. Photographie de Wilhelm Redemann en 1933.

Source: THOMAS E., « [In Search of Lost Art: Kurt Schwitters's \*Merzbau\*](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/) » dans Inside Out MoMA, 09.07.2012, [[https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/)], page consultée le 30.07.2020.

Fig. 3: Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1936-1941, vue d'ensemble de la boîte et son contenu. Carton, bois, papier, plastique, 400 x 375 x 82 mm, Paris, Centre Pompidou, n° AM 1184 OA. © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Succession Marcel Duchamp / Adagp, Paris

Source : Centre Pompidou, « L'œuvre la boîte-en-valise », s.d., [<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cybq4y/razo6E5>], page consultée le 30.07.2020.

Fig. 4 : Joseph Cornell, *Soap Bubble Set*, 1949-1950, vue de face. Verres, pipes, papier imprimé et d'autres supports dans une boîte en bois recouverte de verre, 375 x 476 x 107 mm. Washington, Smithsonian American Art Museum, n° 1999.91.

Source : Smithsonian American Art Museum, « Soap Bubble Set », s.d., [<https://americanart.si.edu/artwork/soap-bubble-set-41412>], page consultée le 30.07.2020.

Fig. 5 : Man Ray, *Sans titre*, 1937, détail d'une vitrine de l'exposition surréaliste à la galerie Charles Ratton en 1936. Photographie argentique, localisation inconnue.

Source : AreArte360, « L'exposition surréaliste d'objets », s. d., [<https://areart360.wixsite.com/monsite/copie-de-a-propos>], page consultée le 30.07.2020.

Fig. 6 : Claes Oldenburg, *Magasin*, 1961, vue de l'installation avec l'artiste. New-York, 107 East Second Street. Photographie de Robert R. McElroy.

Source : KENNEDY R., « Claes Oldenburg Is (Still) Changing What Art Looks Like », dans *The New York Times*, 16.10.2017, [<https://www.nytimes.com/2017/10/16/t-magazine/claes-oldenburg.html>], page consultée le 30.07.2020.

Fig. 7 : Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1970, vue de haut de la vitrine. Bois, plexiglas, photographies, cheveux, tissus, papier, terre, fil de fer, 12 x 120 x 59,5 cm, Paris, Centre Pompidou, n°AM 1984-686. © Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Adagp, Paris.

Source : Centre Pompidou, « L'œuvre Vitrine de référence », s.d., [<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKxLx8K/r5eR7ag>], page consultée le 28.07.2020.

Fig. 8 : Joseph Beuys, *Auschwitz-Demonstration*, 1956-64, détail d'une vitrine du *Beuys-Block*, vitrine, objets divers, dimensions inconnues. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Darmstadt. © Hessisches Landesmuseum Darmstadt, VG Bild-Kunst, Bonn, 2020.

Source : Hessisches Landesmuseum Darmstadt, « Block Beuys », s.d., [<https://www.hlmd.de/museum/kunst-und-kulturgeschichte/block-beuys.html>], page consultée le 28.07.2020.

Fig. 9: Joseph Cornell, *Habitat Group for a Shooting Gallery*, 1943, vue de face. Boîte en bois et verre, papier, 39.4 × 28.3 × 10.8 cm. Londres, Royal Academy of Arts. Photographie de

Rich Sanders © The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation/VAGA, NY/DACS, London 2015.

Source: Royal Academy of Arts, « Joseph Cornell », s.d., [<https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/joseph-cornell>], page consultée le 28.07.2020.

Fig. 10: Marcel Duchamp, *Etant donnés*, 1946-1966, vue de l'intérieur de l'installation depuis le trou de la porte. Vielle porte en bois, briques, velours, bois, cuir, branchage, aluminium, fer, verre, plexiglas, linoléum, coton, lampes à gaz, moteur, 242.6 × 177.8 × 124.5 cm. Philadelphie, Philadelphia Museum, n° 1969-41-1.

Source : LARROCHELLE J.-J., « « Etant donnés », l'ultime pied de nez de Marcel Duchamp », dans *Le Monde*, 16.08.2016, [[https://www.lemonde.fr/festival/article/2016/08/16/etant-donnees-l-ultime-pied-de-nez-de-marcel-duchamp\\_4983211\\_4415198.html](https://www.lemonde.fr/festival/article/2016/08/16/etant-donnees-l-ultime-pied-de-nez-de-marcel-duchamp_4983211_4415198.html)], page consultée le 29.07.2020.

Fig. 11 : *La chambre des merveilles*, 2015, vue de l'espace cabinet de curiosités. Installation, exposition « La chambre des merveilles », du 20/12/2014 au 31/07/2016, Lyon, Musée des Confluences.

Source : Scenographer Exhibition Designer, Eve-Marine Basuyaux, « Dans la chambre des Merveilles », s.d., [<http://evemarinebasuyaux.com/La-chambre-des-Merveilles>], page consultée le 29.07.2020.

Fig. 12 : Mark Dion, *Tate Thames Dig*, 1999, vue de trois quarts du cabinet. Armoire en bois, porcelaine, faïence, métal, os d'animaux, verre, 27 estampes et 2 cartes, 2660 × 3700 × 1260 mm. Londres, Tate Gallery, n° T07669. © Mark Dion.

Source : Tate, « Mark Dion : Tate Thames Dig 1999 », s.d., [<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669>], page consultée le 28.07.2020.

Fig. 13: Mark Dion, *Taxonomy of non-endangered Species*, 1990, vue de l'installation. Exposition « Extinction, Dinosaurs and Disney », 1990, Paris, Galerie Sylvana Lorenz.

Source: PUTNAM J., *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Thames and Hudson, 2002, p. 91.

Fig. 14: Hans Haacke, *Rhinewater Purification Plant*, 1972, détail de l'installation. Récipients en verre et en acrylique, pompe, eau du Rhin polluée, tuyaux, filtres, produits chimiques et poissons rouges, dimensions variables. Krefeld, Museum Haus Lange de Krefeld. © Galerie Paula Cooper, New York, et l'artiste.

Source: HEISER J., « Analyse this », 01.09.2010, [<https://frieze.com/article/analyze?language=de>], page consultée le 30.07.2020.

Fig. 15: Hans Haacke, *Viewing Matters*, 1995, détail de l'installation. Exposition « Viewing Matters », 1995- 18.08.1996. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Source : FARMER J. A., "Mr. Haacke's Cabinet of Curiosities", *Art Journal*, vol. 58, no. 3, 1999, p. 114.

Fig. 16 : Hans Op de Beeck, *Cabinet of Curiosities* (série *Wunderkammer*), 2018, vue de face d'un cabinet. Plâtre massif monochrome et autres matériaux sculpturaux, 216,5 x 120 x 41 cm. Exposition « Cabinet of Curiosities », 08.09.2018 - 27.10.2018, Amsterdam, Galerie Ron Mandos. © Hans Op de Beeck Studio.

Source : Hans Op de Beeck, « Work : Cabinet of Curiosities », s.d., [<https://hansopdebeeck.com/works/2018/wunderkammer>], page consultée le 28.07.2020.

Fig. 17: Mark Dion, *Black Rhino With Head*, 1989, deux vues de l'installation. Caisses en bois, copeaux, tête de rhinocéros taxidermisé, papier, dimensions variables. Exposition, 1989, Bruxelles.

Source: DION M., CORRIN L. G., KWON M., BRYSON N., *Mark Dion*, London, Phaidon Press, 2011, p. 10.

Fig. 18: Hans Op de Beeck, *The Quiet View*, 2015, Installation. Plâtre massif monochrome et autres matériaux sculpturaux, miroirs, verre, 21 x 10.20 x 6.60 m. Towada, Towada Art Center. © Hans Op de Beeck Studio.

Source : Hans Op de Beeck, « Work : The Quiet View », s.d., [<https://hansopdebeeck.com/works/2015/the-quiet-view>], page consultée le 28.07.2020.

Fig. 19 : Hans Op de Beeck, *The Collector's House*, 2016, vue de l'installation. Plâtre massif monochrome et autres matériaux sculpturaux, dimensions inconnues. Bâle, Art Basel. © Hans Op de Beeck Studio.

Source : TING S., « The Collector's House: Hans Op de Beeck », *CoBo Social*, 12.07.2019, [<https://www.cobosocial.com/dossiers/the-collectors-house-hans-op-de-beeck/>], page consultée le 29.07.2020.

Fig. 20 : Hans Op de Beeck, *The Silent Room*, 2019, vue de l'installation. Plâtre massif monochrome et autres matériaux sculpturaux, 7.33 × 16.3 × 2.78m. Setouchi, Triennale de Setouchi (Japon). Photographie de Keizo Kioku.

Source : Hans Op de Beeck, « Work : The Silent Room », s.d., [<https://hansopdebeeck.com/works/2019/the-silent-room>], page consultée le 28.07.2020.

Fig. 21 : Joan Fontcuberta, *Le cabinet de la licorne*, 2006, détail de l'installation. Papier, dimensions de l'installation inconnues, Paris, Musée de la Chasse et de la Nature, n° inv. 006 147, ©Musée de la Chasse et de la Nature.

Source : Musée de la Chasse et de la Nature, « La licorne : Joan Fontcuberta », s.d., [<https://www.chassenature.org/la-licorne-2/>], page consultée le 28.07.2020.

Fig. 22 : Damien Hirst, *Myth*, 2010, vue latérale de la sculpture. Bronze peint, 3590 x 2800 x 808 mm. King's Lynn, Houghton Hall (Royaume-Unis). Photographie de Ian Burt.

Source : KNIGHTS E., « Damien Hirst on how he found the perfect spot for his work in north Norfolk », dans *Eastern Daily Press*, 31.03.2018, [<https://www.edp24.co.uk/going->

[out/damien-hirst-talks-about-his-new-exhibition-at-houghton-hall-1-5458368](http://www.damienhirst.com/exhibitions/2008/damien-hirst-talks-about-his-new-exhibition-at-houghton-hall-1-5458368)], page consultée le 29.07.2020.

Fig. 23 : Damien Hirst, *The Dream*, 2008, vue de trois quarts de la sculpture. Verre, acier inoxydable peint, silicone, résine, poulain et solution de formaldéhyde, 2,31 x 3,326 x 1,381 m. Photographie de Prudence Cuming Associates, © Damien Hirst and Science Ltd.

Source : Damien Hirst, « The Dream », s. d., [<http://www.damienhirst.com/the-dream>], page consultée le 29.07.2020.

Fig. 24 : Damien Hirst, *The Child's Dream*, 2008, vue de trois quarts de la sculpture. Verre, acier inoxydable plaqué or, silicone, argent sterling plaqué or, acier inoxydable, poulain et solution de formaldéhyde avec socle en marbre de Carrare, 1,67 x 2,312 x 0,96 m. Photographie de Prudence Cuming Associates, © Damien Hirst and Science Ltd.

Source : Damien Hirst, « The Child's Dream », s. d., [<http://www.damienhirst.com/the-dream>], page consultée le 29.07.2020.

Fig. 25 : Sophie Calle, *Le rituel d'anniversaire*, 1991. Vue de face d'un cabinet. Vitrines, objets divers, 1700 x 840 x 480 mm. © Perrotin Gallery.

Source : Perrotin, « Sophie Calle : Rituel d'anniversaire », s. d., [[https://www.perrotin.com/fr/artists/Sophie\\_Calle/1/rituel-danniversaire-1981/10064](https://www.perrotin.com/fr/artists/Sophie_Calle/1/rituel-danniversaire-1981/10064)], page consultée le 29.07.2020.

Fig. 26 : Karsten Bott, *Toothbrushes*, 1991, détail de l'installation. Vitrines, brosses à dents, dimensions de l'installation inconnues, Francfort, Galerie Hant.

Source: PUTNAM J., *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Thames and Hudson, 2002, p. 53.

Fig. 27: Damien Hirst, *Enemy*, 1988. Vue de face d'un cabinet médical. Verre, panneaux de bois peint, ramin, plastique, aluminium et emballages pharmaceutiques, 1372 x 1016 x 229 mm. Photographie de Prudence Cuming, © Damien Hirst and Science Ltd.

Source: Damien Hirst, « Enemy », s.d., [<http://www.damienhirst.com/enemy>], page consultée le 29.07.2020.

Fig. 28: Damien Hirst, *Pharmacy*, 1992. Détail de l'installation. Verre, panneau de bois revêtu, MDF peint, hêtre, ramin, chevilles en bois, aluminium, emballages pharmaceutiques, bureaux, chaises de bureau, tabourets de pied, bouteilles d'apothicaire, eau colorée, Insect-O-Cutor, manuels médicaux, papeterie, bols, miel et rayons de miel, dimensions variables. Londres, Tate Gallery, n° T07187, © Damien Hirst and Science Ltd.

Source: Tate Gallery, « Damien Hirst : Pharmacy 1992 », s. d., [<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hirst-pharmacy-t07187>], page consultée le 28.07.2020.

Fig. 29: Mark Dion, *Tropical Rainforest Preserves (Wheelbarrows of Progress)*, 1990, vue de latérale de l'installation. Végétation tropicale, terre, pierres, autocollant sur brouette en émail rouge, 50 x 50 x 150 cm. Photographie de Simon Vogel.

Source: Nagel Draxler Galerie, « Mark Dion, John Miller », s.d., [<https://nagel-draxler.de/exhibitions/mark-dion-john-miller/>], page consultée le 28.07.2020.



