



HAL
open science

Le cabinet de curiosités comme dispositif scénographique : interroger le problème de la fiction par la confrontation de l'art et de la science

Marion Maneval

► To cite this version:

Marion Maneval. Le cabinet de curiosités comme dispositif scénographique : interroger le problème de la fiction par la confrontation de l'art et de la science. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02326460

HAL Id: dumas-02326460

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02326460v1>

Submitted on 22 Oct 2019

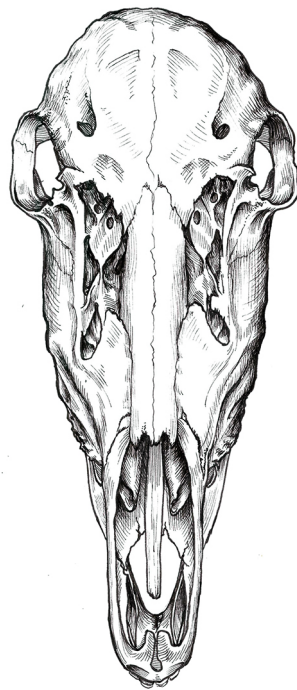
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marion MANEVAL

LE CABINET DE CURIOSITÉS COMME DISPOSITIF SCÉNOGRAPHIQUE :

INTERROGER LE PROBLÈME DE LA FICTION PAR
LA CONFRONTATION DE L'ART ET DE LA SCIENCE



UFR 04- Ecole des Arts de la Sorbonne
Mémoire de Master 2

Mention : Arts Plastiques
Parcours : Espaces, Lieux, Expositions, Réseaux

Directeur du mémoire : M. Bernard GUELTON
Diplôme national de master / Année universitaire 2018-2019

RÉSUMÉ : Le projet discuté dans ce mémoire a consisté en la création d'un cabinet de curiosités pour accueillir les créatures mythiques et légendaires décrites par Jorge Luis Borges dans son ouvrage *Le Livre des Êtres Imaginaires*. Ce dispositif scénographique, à mi chemin entre le scientifique et l'artistique, devait nous permettre d'interroger des concepts et notions divers, tentant de lier harmonieusement la fiction, l'art et la science au travers d'un dispositif immersif, chargé de gravures d'animaux fantastiques et de textes les décrivant, couplés à des curiosités pour certaines récupérées, pour d'autres créées de toutes pièces. Notre installation s'est attachée à solliciter les différentes facultés de ses visiteurs, depuis leurs perceptions sensorielles jusqu'à leur entendement, en passant par leur imagination, particulièrement mobilisée dans une entreprise fictionnelle de reconstitution, en esprit, des chimères évoquées par Borges. Cette dernière faculté, s'insérant dans les interstices que l'entendement n'a pas réussi à combler, participe de la portée poétique de notre travail, qui ne renonce pas pour autant à poser des questions d'ordre épistémologique, et à interroger les conditions de médiation des données de la science.

MOTS-CLEF :

Cabinet de Curiosités – Installation – Science – Imagination – Epistémologie – Fiction – Mémoire – Collection – Artialisation



SUMMARY : This year's project consists in the production of a cabinet of curiosities meant to accommodate the mystical and legendary creatures that have been described by Jorge Luis Borges in his *Book of Imaginary Beings*. This installation artwork (which lays claim to the concept of dispositif, theorised by Michel Foucault), halfway between science and art, enabled us to question various concepts, in an attempt to link fiction, art and science in a harmonious fashion. Our work, filled with etchings and texts depicting fantastic creatures, as well as miscellaneous curiosities, endeavoured to engage the faculties of its visitors, from their intellect to their sensory perceptions, including their imagination, which is notably mobilized in order to give a shape to Borges' imaginary creatures. Even though imagination is what gives its poetry to our work, the latter does not waive an ambition to raise epistemological questions.

KEYWORDS :

Cabinet of Curiosities – Installation art – Science – Imagination – Epistemology – Fiction – Memory – Collection

REMERCIEMENTS :

Je tiens à remercier Bernard Guelton pour l'intérêt qu'il a manifesté pour ma pratique artistique depuis ma première année de Master et pour ses nombreux conseils et recommandations.

Je veux également remercier ma famille, notamment Dominique, Doriane et Guy pour leur soutien et leurs relectures ainsi que Ghislaine, Daniel, Jocelyne, Christophe et Guylaine pour leur implication dans mes recherches de *curiosités*.

Enfin, je souhaite remercier Nadine Labedade, Jérôme Duwa, Samuel Kaczowski, Thierry Machuron et Dominique Chagny, qui, par leur implication dans ma formation durant mes deux années de classe préparatoire, m'ont indirectement préparée à la rédaction de ce mémoire.

LE CABINET DE CURIOSITÉS COMME DISPOSITIF SCÉNOGRAPHIQUE :

INTERROGER LE PROBLÈME DE LA FICTION PAR
LA CONFRONTATION DE L'ART ET DE LA SCIENCE

SOMMAIRE

INTRODUCTION

I/- LE CABINET DE CURIOSITÉS : UNE ŒUVRE HÉTÉROCLITE, UN DISPOSITIF À L'ÉCHELLE DE LA PIÈCE

A. Investir l'espace d'exposition et ses spécificités

- 1) Une installation modulable, prête à accueillir de nouvelles additions...
- 2) ... Qui ne renonce pas à exploiter les spécificités du lieu

B. Un dispositif immersif

- 1) Un cabinet organisé autour de la personne du collectionneur
- 2) Inviter le visiteur à évoluer dans un dispositif immersif
- 3) La juxtaposition des objets et des images

a. Un rapport tantôt frontal, tantôt tridimensionnel avec les travaux

b. La question de la présentation contre la représentation

- 4) Encourager une interaction avec les travaux

a. Rendre le spectateur conscient de son expérience esthétique

b. Rendre le spectateur maître de sa découverte du dispositif

C. Un dispositif scénographique

- 1) Mettre en scène une œuvre littéraire : Le Livre des Êtres Imaginaires de Jorge Luis Borges
- 2) La scénographie d'un cabinet de curiosités contemporain
- 3) Impulser l'imagination du spectateur qui peut créer sa propre narration
- 4) Une double temporalité

a. L'avancée progressive du visiteur dans l'œuvre

b. Le temps de la narration du récit imaginé

- 5) La scénographie est-elle un facteur de fiction ?

D. L'accumulation des trouvailles dans la pièce

1) Le statut de l'objet dans un cabinet de curiosités

2) Saturer l'espace d'informations...

a. ... visuelles et plastiques

b. ... intellectuelles

II/- INTERROGER LA POSSIBILITÉ DE LA CONNAISSANCE PAR LE PRISME DE LA FICTION

A. Par la citation du domaine scientifique

1) Dans la forme de notre travail, construite d'après celle du cabinet de curiosités

2) Dans l'œuvre originale de Jorge Luis Borges sur laquelle est basé le travail

B. Par le paradoxe de l'idée de fiction scientifique

1) La science-fiction comme moteur de la pensée éthique et scientifique

2) Traiter la fiction comme le réel fait intervenir le doute dans l'appréhension du travail

C. Par une réflexion autour de la perception humaine

1) Le domaine du « voir »

a. La symbolique de la lumière et de l'ombre

b. Les limites de la vision humaine

2) Le domaine du « mouvoir »

a. Le besoin d'explorer le cabinet de curiosités : une installation à l'échelle de la pièce

b. Certains travaux demandent à être activés par le visiteur

III/- LE CABINET DE CURIOSITÉS : ARTIALISATION DE LA SCIENCE & SCIENTIFISATION DE L'ART

A. Le cabinet de curiosités est au croisement de l'art et de la science

1) Images de l'art et images de la science : les représentations de l'art s'opposent-elle à l'ambition scientifique de présenter la réalité ?

- a. L'imagination à l'œuvre dans le cabinet de curiosités**
- b. Que dit l'art de la réalité et de ses images ?**

2) La question des modèles

B. L'esthétique du cabinet de curiosités : la science artialisée ?

1) Quand parler d'artialisation ?

- a. L'artialisation in situ**
- b. L'artialisation in visu**

2) L'artialisation in situ dans le cabinet de curiosités

- a. L'accumulation comme geste plastique**
- b. Juxtaposer les trouvailles**
- c. Organisation et typologies**

3) L'artialisation in visu dans le travail

- a. Artialisation dans le cabinet de curiosités historique**
- b. Artialisation in visu dans le cabinet de curiosités présenté cette année**

C. Une démarche artistique contemporaine : l'art cherche sa scientificité

1) Exploiter l'esthétique du cabinet de curiosité pour discuter l'art qui se « scientifie »

- a. L'esthétique surannée d'un dispositif caduc...**
- b. ... permet de poser des questions contemporaines**

2) Jouer avec les codes visuels du domaine scientifique

- a. Par le texte imprimé**
- b. Par la gravure scientifique**
- c. Par le verre, matériau privilégié de l'expérience scientifique**

3) Ecrire sur sa pratique artistique dans un cadre de recherche universitaire ne constitue-t-il pas une manière de la « scientifier » ?

CONCLUSION

INTRODUCTION

Le projet de cette année universitaire est l'héritier d'une démarche artistique alors encore balbutiante qui, au cours des années précédentes, avait tourné autour d'un désir plus ou moins conscient de « *figer le vivant* », de saisir les propriétés de ce qui vit pour les offrir au regard d'un spectateur. Des références à des artistes contemporains tels que Damien Hirst, Mark Dion ou Joan Fontcuberta étaient déjà convoquées, de même que des codes empruntés à une science surannée, celle du diorama et du muséum d'Histoire Naturelle traditionnel, qui « capture » le biologique pour le comprendre et le donner à comprendre.

A ce « vivant » était souvent attachée une idée de feintise, dans la mesure où les travaux présentés, tous artificiels, s'attachaient à provoquer le doute de leur spectateur quant à leur authenticité, ce qui a soulevé, d'une part, des questionnements à propos d'une idée de tromperie et de construction de fiction, d'autre part, le problème d'une science désuète, inopérante dans le monde contemporain, voire fantaisiste selon les critères des sciences contemporaines.

Déjà, fiction et science se trouvaient entremêlées dans nos travaux, comme elles peuvent l'être dans le genre littéraire de la *science-fiction*, ou, de manière plus discutable, dans des modèles scientifiques – par exemple, celui du *Big Bang* – créés pour comprendre le monde sans qu'il soit possible d'en faire l'expérience, et dans les théories scientifiques du passé, consignées entre les pages des ouvrages d'Aristote et de Plin l'Ancien, qui n'ont aujourd'hui plus prise avec ce que l'on admet communément comme la *vérité scientifique*.

Parallèlement à ces réflexions et expérimentations artistiques, la découverte des écrits de l'auteur argentin Jorge Luis Borges, et plus particulièrement la lecture du *Livre des Êtres Imaginaires*, paru en 1957, a permis la naissance d'un second projet : offrir une réalité physique aux créatures surnaturelles décrites dans cet ouvrage. Ce nouveau dessein a presque immédiatement trouvé sa congruence avec le reste de notre pratique artistique, puisque le choix a été fait de créer de toutes pièces des « documents » supposés attester l'existence des créatures dépeintes par Borges en les présentant sur le mode d'une science naturelle ancienne, dont l'intérêt réside notamment dans sa potentielle inexactitude.

Les premiers de ces « documents » ont rapidement évoqué à leurs spectateurs des « curiosités », des objets mystérieux susceptibles d'être rencontrés dans les réserves d'une école vétérinaire ou dans un *cabinet de curiosités*, entre un agneau bicéphale et une corne de li-corne.

L'idée de créer un cabinet de curiosité pour accueillir les chimères contées par Borges a ainsi été conservée, sa pertinence ayant été trouvée, d'une part, dans l'assomption selon laquelle le cabinet de curiosité était un lieu de présentation d'objets apparemment « scientifiques » mais davantage guidé par un désir d'ostentation que par une ambition pédagogique (au point d'y accueillir des cornes de licorne ou des os d'humains gigantesques), d'autre part, dans le mode de rédaction du texte de Borges lui-même.

En effet, ce dernier se présente comme un inventaire d'êtres, classés par ordre alphabétique, avec un souci de rigueur évoquant des herbiers ou des écrits d'Histoire Naturelle, tels que *L'Histoire Naturelle* du naturaliste Buffon, par exemple. Le fantastique et la rigueur académique s'y côtoient harmonieusement, liés par la poésie de l'auteur

Le cabinet de curiosité est ainsi apparu comme le mode de présentation le plus adapté à un travail inspiré par *Le Livre des Êtres Imaginaires*, qui l'influence plus profondément qu'un conte de fée n'influencerait ses illustrations. Notre cabinet s'attache en effet à entremêler le fictionnel aux codes visuels d'une science désuète qu'il « *esthétise* », à accompagner le visiteur entre ces deux univers a priori incompatibles par l'entremise d'une démarche artistique.

Le travail présenté cette année, en entreprenant la création d'un cabinet de curiosités – dispositif né à la Renaissance et déconsidéré par la communauté scientifique dès le XVIII^e siècle – au XXI^e siècle, dans une démarche artistique contemporaine, se doit de composer non seulement avec l'héritage historique du cabinet de curiosités lui-même, mais aussi avec les formes d'expression artistiques qui l'ont suivi et ont subi ou exploité son influence.

Il se présente ainsi comme une réminiscence de ce mode de présentation éteint et, sans chercher à tout prix à l'actualiser, s'applique à jouer de ses codes pour plonger le spectateur dans un environnement immersif dans lequel les créatures décrites par Borges existent peut-être. Cette démarche implique des questionnements autour du caractère fictionnel de notre travail, mais soulève aussi, par sa citation du monde scientifique et son esthétisation, des problèmes quant à la médiation scientifique, et permet également de poser, humblement, sans prise de position philosophique, des questions épistémologiques.

Ces problèmes seront ici traités en trois parties.

La première partie commencera son exposition du travail présenté cette année par une étude de ses modalités spatiales. Celui-ci est en effet revendiqué à la fois comme une installation et comme un dispositif, entretenant un rapport particulier avec son visiteur, puisqu'il nourrit l'ambition de l'« immerger » en son sein, en recourant notamment à une saturation de l'espace d'exposition par des objets variés. Nous discuterons également le caractère de « mise en scène » que peut revêtir le cabinet, de même que la notion de « scénographie », empruntée au vocabulaire du musée mais aussi à celui du théâtre. Ces réflexions nous permettront de préciser que le cabinet construit cette année cherche à établir une atmosphère d'intimité, en essayant, par la mise en scène, de laisser transparaître la présence de l'hypothétique propriétaire-collectionneur qui aurait conçu ce cabinet, non comme un espace d'exposition, mais plutôt comme un lieu de retraite et d'étude, étude possiblement consacrée aux créatures fantastiques décrites par Borges et présentes par le truchement de travaux artistiques.

La seconde partie de notre exposé s'intéressera plus spécifiquement aux liens entretenus par la fiction et la science dans *Le Livre des Êtres Imaginaires* et dans notre cabinet, ce qui conduira à des réflexions autour de la possibilité de médiation de la science et des conditions nécessaires à la formation de la connaissance, à travers une approche phénoménologique influencée par Merleau-Ponty. L'expérience immersive promise par notre travail sera ici considérée pour sa capacité à conscientiser l'acte perceptif de son visiteur, et à questionner les rapports entre expérience esthétique et processus de formation de la connaissance.

Enfin, la dernière partie de cet exposé sera consacrée aux liens et aux croisements entre les disciplines de la science et de l'art, autrefois présentées côte à côte dans le cabinet de curiosités, avant d'être séparées pour se rencontrer occasionnellement par le biais de disciplines transversales, par une appropriation de la science par l'art dans des œuvres dites « documentaires », ou encore par une « scientification » de la discipline artistique dont la théorie se montre de plus en plus académique et rigoureuse.

I/- LE CABINET DE CURIOSITÉS : UNE ŒUVRE HÉTÉROCLITE, UN DISPOSITIF À L'ÉCHELLE DE LA PIÈCE

Le projet de l'année universitaire doit trouver son accomplissement dans l'installation dans une des salles de l'université d'un « cabinet de curiosités » inspiré par la lecture du *Livre des Êtres Imaginaires* de Jorge Luis Borges. Ce travail sera constitué de travaux artistiques évoquant visuellement le cabinet de curiosités, le musée d'Histoire Naturelle, ou, plus généralement, le domaine scientifique. La particularité de cette entreprise réside dans le fait qu'elle doit occuper, jusqu'à saturation, l'intégralité d'une pièce de manière cohérente, citant ainsi aussi explicitement que possible les cabinets de curiosité particuliers des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Ces cabinets, présents en Allemagne sous la forme de *Wunderkammern* ou en Italie sous le nom de *studioli*, consistaient en effet en des pièces (parfois des meubles pour les plus modestes) remplies de « choses rares, hétéroclites, singulières », allant de la pierre plus ou moins précieuse à la statuette antique en passant par des instruments scientifiques et des animaux conservés dans du formol.

Mais avant même de nous intéresser au contenu précis des cabinets – ceux de la Renaissance comme celui qui sera présenté à l'université cette année – il convient d'étudier la dimension spatiale de ceux-ci, et de replacer notre travail dans les deux contextes desquels il se réclame : d'une part, un héritage du cabinet de curiosités historique, d'autre part une installation d'art contemporain se plaçant à la suite de nombreux travaux qui, aux XX^e et XXI^e siècles, ont interrogé le problème de l'espace d'exposition et son investissement tant par les œuvres que par les visiteurs.

A. Investir l'espace d'exposition et ses spécificités

Du fait de sa citation du cabinet de curiosités, un dispositif largement considéré comme l'ancêtre du musée, il apparaît pertinent pour l'étude de notre travail de questionner le problème de l'exposition et de l'investissement de l'espace par les objets présentés. Notre cabinet prend ainsi le parti d'une installation éphémère dans une salle d'environ 10m² aux proportions inhabituelles qu'il va tenter de saturer d'objets, d'images et d'informations destinés à frapper l'œil du visiteur.



Vues de l'exposition

1) Une installation modulable, prête à accueillir de nouvelles additions...

Le dispositif mis en place cette année se réclame ainsi du médium de l'installation. En effet, bien que des travaux artistiques indépendants – donc chacun dotés d'un titre –, tenant davantage de la sculpture ou des arts graphiques, y soient présentés, le projet ne se trouve accompli que lorsque tous ces travaux sont exposés conjointement, juxtaposés à d'autres objets récupérés spécifiquement en vue de cette installation.

Notons que le terme d'installation est ici entendu non seulement en tant que résultat, mais aussi en tant que processus, donnant toute son importance au *moment* de l'installation. En effet, si un long travail de production d'objets artistiques et de récupération de choses extérieures au champ de l'art a participé du *poïein* de l'exposition finale, il est nécessaire de ne pas négliger le moment de l'installation en lui-même, ensemble de gestes artistiques destinés à donner une cohérence formelle et sémantique à l'accumulation de biens réunis dans la pièce en question. Chaque nouvelle installation des objets variés constituant le cabinet recèle ainsi de nouvelles potentialités et sera nécessairement au moins partiellement différente de l'exposition précédente, pour des raisons purement techniques et logistiques liées à la contingence du moment, pour accueillir un éventuel travail artistique supplémentaire ou en supprimer un, ou simplement en raison de choix singuliers de l'instant dont il n'est pas toujours possible de motiver rationnellement l'origine.

Mais, au delà d'une simple considération du processus d'installation comme un moment créatif et artistique à part entière, envisager l'installation comme un processus nous permet ici d'insister sur le fait que, bien que le dispositif final ouvert aux visiteurs soit considéré comme achevé, il est supposé évoquer aux spectateurs un travail en cours, qui requiert une perpétuelle remise en question de l'installation. Les murs blancs accueillent en effet des étagères, qui risquent d'évoquer un agencement durable, mais aussi de nombreuses feuilles simplement épinglées sur les murs, ainsi que des objets rudimentairement fixés grâce à de simples clous, que l'on pourrait ainsi décrocher dès que le besoin s'en ferait sentir.

Ce travail peut en cela évoquer l'*Atlas Mnémosyne* de Aby Warburg, célèbre historien de l'art, dont le travail en mutation permanente était mu par un but de recherche tout en étant empreint d'une nette dimension artistique (notamment due à l'objet de son travail). L'*Atlas Mnémosyne* était un immense corpus d'images que l'historien envisageait comme une nouvelle façon de lire l'Histoire de l'Art basée uniquement sur l'image. Les images qu'il choisissait étaient ainsi juxtaposées les unes aux autres, dans l'espoir que leur confrontation provoque l'émergence d'un phénomène dans l'esprit du spectateur, qu'il soit d'ordre sémantique ou « esthétique » – tant au sens dix-huitiémiste du terme, c'est-à-dire relativement à



Aby Warburg, L'Atlas Mnémosyne (1921-1929)



Aby Warburg, *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*

l'expérience sensorielle, qu'au sens qu'il revêt généralement de nos jours, soit comme expérience de la beauté. Le travail de Warburg peut ainsi faire écho à la manière dont certains penseurs, parmi lesquels se trouve Adalgisa Lugli, considèrent le cabinet de curiosités comme un héritier d'une tradition monacale datant du haut Moyen-Âge consistant pour les moines à organiser un « *espace propice à l'écriture, à l'étude et à la méditation, laissant peu à peu les quatre murs de leur cellule se peupler de rayons où livres, cartouches, plumes, encriers, lentilles, sceaux prennent place.* »¹. Tant la création d'Aby Warburg que la coutume du cabinet de travail, par ailleurs proches de l'atelier d'artiste, supposent un lieu vivant, habité, et modifiable par son résident. Notre cabinet tente de se rapprocher de ce type de démarche, s'éloignant en cela du musée qui, bien qu'il doive régulièrement accueillir de nouvelles pièces et remettre en question la légitimité de pièces déjà exposées, s'impose surtout comme le lieu d'une mémoire figée, guidé par une ambition de conservation éternelle – les collections des musées français dont d'ailleurs inaliénables.

En cela, ce travail peut être rapproché non seulement de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg, mais aussi de sa bibliothèque – la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* –, dans laquelle « *Warburg choisit de se débarrasser des vieilles catégories de classement qui ne correspondent pas à ses perspectives de recherche et se laisse guider par ses intérêts du moment* »². On peut ainsi trouver dans cette bibliothèque une digne héritière des *Wunderkammern* allemandes, largement décrites et discutées par l'historienne Patricia Falguières dans son ouvrage *Les chambres des merveilles*, qui estime ainsi que « *La collection des merveilles ne connaît que des agencements partiels, révocables et transitoires.* »³. Cet aspect transitoire est particulièrement mis en avant dans notre cabinet, non seulement par le mode d'installation des objets qui y sont présentés, mais aussi par le choix-même de ces objets. En effet, notre cabinet ajoute à des objets choisis pour leurs qualités plastiques des objets « d'usage », tels que des appareils photographiques, des lampes, du matériel scientifique, qui peuvent amener les visiteurs à penser que le « collectionneur » sera à nouveau amené à les utiliser, remplissant peut-être du même coup son cabinet par de nouvelles choses. La démarche de Warburg, comme la nôtre, est effectivement de nature inconstante pour des raisons « pratiques » : l'historien utilise sa bibliothèque dans le cadre de son travail de recherche.

¹ Adalgida Lugli, Roland Recht, et Marie-Louise Lentengre. *Naturalia et Mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*. A. Biro, 1998.

² Maud Hagelstein, « Mémoire et Denkraum. Réflexions épistémologiques sur la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg », *Conserveries mémorielles*, #5 | -1, 38-46.

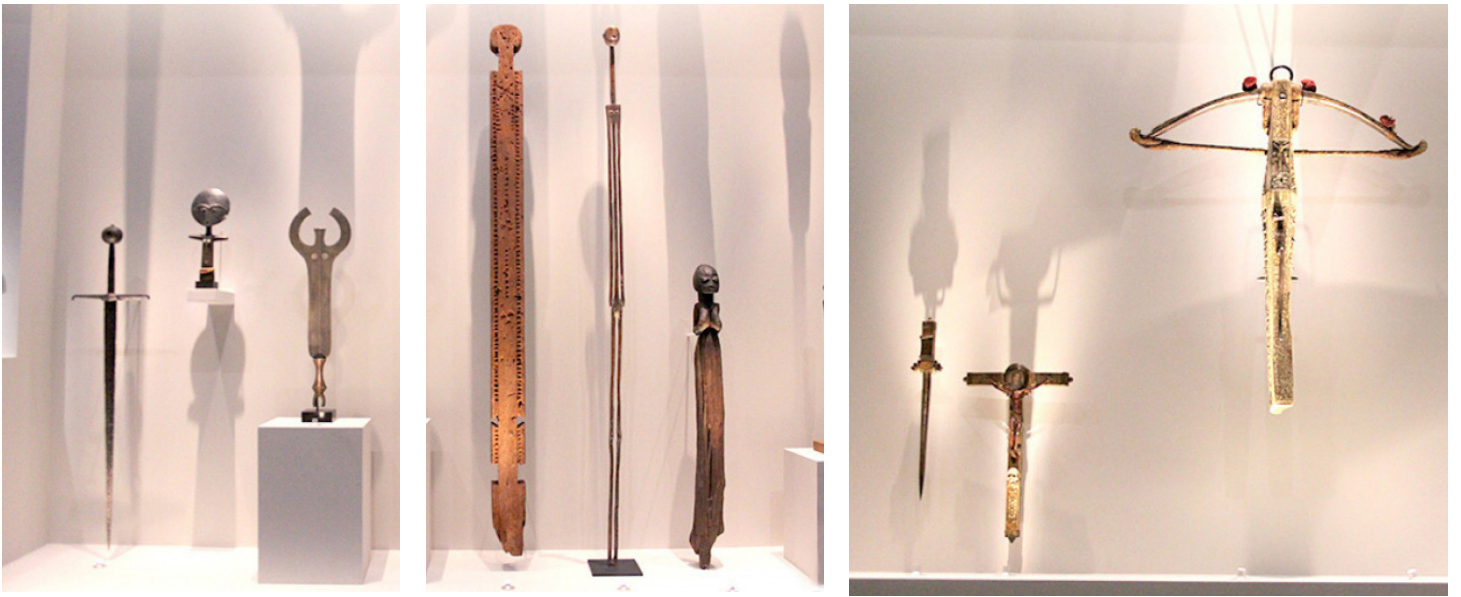
³ Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Le Rayon des curiosités, Bayard, 2003, p. 45.

Mais un autre parallèle peut-être dressé entre la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* et le travail présenté cette année. En effet, le mouvement dans le rangement de la bibliothèque d'Aby Warburg, ainsi que dans son *Atlas*, est le fruit d'un travail d'historien exploitant la confrontation des documents entreposés dans ces deux lieux de savoir. Ses méthodes de classement évoluant chaque jour sont le reflet de sa pensée et reposent sur un espoir de tisser du sens par la juxtaposition de plusieurs ouvrages que ni leur auteur ni leur date de publication n'auraient pu amener à se croiser dans les rayons d'une bibliothèque « standard ». Ceci peut faire écho à la théorie de Patricia Falguières selon laquelle l'intérêt des collections des *Wunderkammern* repose davantage sur l'imprévisibilité des associations des objets les uns avec les autres que sur la nature-même de l'objet. Une statuette antique peut ainsi être un jour exposée aux côtés de collections de pièces de monnaies romaines, mettant en avant son intérêt archéologique, pour se retrouver ensuite, à la faveur d'une réorganisation de la collection, au milieu de minéraux et pierres précieuses, témoignant alors de son matériau, avant, enfin, d'être associée à des objets liturgiques et dire ainsi quelque chose de son usage dans un cadre religieux. Cet aspect de ce que Patricia Falguières nomme les chambres des merveilles l'amène à estimer que celles-ci constituent d'honnêtes représentantes de la théorie de la topique. Ce procédé rhétorique consiste à construire un discours sur un mode spatial, en basant notamment celui-ci sur des « lieux communs ». La *Wunderkammer* serait ainsi comme l'incarnation dans l'espace physique d'un discours organisé par des objets dont l'association produit du sens.

Notre cabinet tente d'exploiter le même procédé en investissant l'espace d'exposition pour y déployer une installation cohérente, juxtaposant des objets afin de mener le spectateur à confronter ceux-ci pour en tirer du sens, la distinction avec une installation artistique « habituelle » venant du fait que les objets exposés ne sont pas tous des travaux artistiques. Au contraire, ce sont des objets d'usage, parfois fabriqués sans considération pour leurs qualités visuelles, dont l'intérêt n'est révélé que par leur réunion dans un même espace. Ce mode de présentation peut rappeler la démarche de l'historien de l'art et conservateur Jean-Hubert Martin dans son exposition *Carambolages*, présentée en 2016 au Grand Palais, se proposant de « *décloisonner notre approche traditionnelle de l'art, dépasser les frontières des genres ou des époques et parler à l'imaginaire collectif* »⁴. A l'inverse de notre travail qui présente, au milieu de travaux artistiques et d'objets d'artisanat exotiques, un certain nombre d'objets sans

⁴ RmnGP, Dossier pédagogique de l'exposition *Carambolage*, présentée du 2 mars au 4 juillet 2016 au Grand Palais, 2016, p. 3.

<https://www.grandpalais.fr/fr/article/carambolages-le-dossier-pedagogique>



Vues de l'exposition *Carambolages*, au Grand Palais (2 mars - 4 juillet 2016)



Vue de l'exposition

intérêt plastique particulier, Jean-Hubert Martin a fait le choix de réunir cent quatre-vingt œuvres dignes d'être présentées dans des musées – qu'ils soient des musées d'art, d'histoire, d'archéologie, voire de science – sélectionnées pour leur aspect visuel particulièrement frappant. Leur installation peut en revanche trouver un écho dans notre travail, dans la mesure où l'exposition *Carambolages* propose un accrochage sans classification, dans lequel les œuvres se suivent en fonction de leurs affinités formelles, « *laissant place à la poésie visuelle, la pédagogie du sensible et les surprises de l'art* »⁵, permettant, par exemple, à une musaraigne égyptienne momifiée de côtoyer le *Chat* de Giacometti⁶ dans un jeu humoristique du chat et de la souris. Cette exposition, comme notre cabinet, se distingue ainsi de l'exposition de musée traditionnelle s'efforçant de construire un cadre théorique dans lequel s'inscrivent les œuvres, au point, parfois, de ne plus exister qu'au travers de leur cartel.

On pourrait ainsi considérer que le musée contemporain développe lui aussi un *discours*, cohérent, en entretenant, par exemple, une chronologie entre les objets qu'il présente, ou en déclinant des variations autour d'un thème spécifique, défendant une thèse quant à ce thème ou cette époque précise. Au contraire, les discours cultivés dans l'exposition *Carambolages* et dans le travail présenté cette année sont au moins partiellement laissés à la discrétion du visiteur, qui tisse les liens qui lui siéent entre des œuvres et des objets de natures et d'époques variées. Ainsi, même si l'exposition et le cabinet de curiosités ne sont pas destinés à être effectivement modifiés, leur caractère inconstant tient à la diversité des visiteurs qui seront amenés à découvrir ces travaux et à former des liens variables, à chercher les différences et les similitudes entre les objets qui leur sont présentés, et à ainsi former une multitude de discours, inspirés par le lieu, espace investi par l'exposition.

Ainsi, notre cabinet revendique un caractère inconstant, mouvant, tant par la velléité des discours qui peuvent y prendre place que par son aspect éphémère, qui autorise chaque nouvelle installation à remettre en question les décisions de la précédente, voire à quitter le lieu dans lequel il a été installé pour la première fois et à investir un autre espace d'exposition, ménageant nécessairement la possibilité de créer de nouveaux discours.

⁵ Ibid.

⁶ Jean-Hubert Martin et Galeries nationales du Grand Palais (France), *Carambolages*, 2016.

2) ... Qui ne renonce pas à exploiter les spécificités de l'espace d'exposition

Ce dernier état de fait ne doit pourtant pas nous amener à négliger le fait que notre travail se réclame de l'installation, et se propose en cela d'investir un *lieu* spécifique. On peut en effet poser la distinction parfois discutée entre les notions d'espace et de lieu, le lieu étant pensé comme l'espace vécu, habité, investi par un sujet. On peut alors considérer l'espace d'exposition comme affecté d'une certaine « virginité » que l'œuvre d'art va remettre en cause en l'habitant pour en faire un lieu, destiné à être « vécu » par un spectateur.

La relative neutralité revendiquée par l'espace d'exposition d'art contemporain, souvent construit sur le modèle du White Cube, du « *musée clinique, qui neutralise ses murs afin de ne pas troubler l'émotion intrinsèque de l'œuvre, la patine de l'histoire* »⁷, supposée laisser aux œuvres toute la latitude nécessaire pour s'offrir au regard du visiteur sans que leur perception ne soit parasitée par un décor ostentatoire, n'est pourtant pas absolue. L'espace n'est pas une page vierge mais fait l'objet d'un choix par l'artiste qui exploite ses propriétés, du moins s'en accommode. Ainsi, bien que notre cabinet soit potentiellement déplaçable, et puisse accueillir de nouveaux objets ou renoncer à la présence de certains afin de s'adapter à d'autres espaces, l'installation présentée cette année est le fruit d'un choix réfléchi tenant compte de certaines contraintes. Notre cabinet a ainsi été installé dans l'une des plus petites salles du Centre Saint-Charles, facilitant ainsi la saturation de l'espace par une abondance d'objets. A aussi été fait le choix d'une salle sans lumière naturelle, permettant l'introduction de sources lumineuses variées et un contrôle plus aisé de la lumière, dirigée, tamisée, en fonction des besoins de chaque œuvre. Certains travaux, comme c'est le cas de *Cabinet I* et *Cabinet IV*, reposent en effet sur un rétro-éclairage et perdent de leur effet s'ils ne sont pas présentés dans une lumière tamisée. D'autres œuvres s'appuient sur des phénomènes optiques qui ne peuvent être réalisés que, pour certains, dans une obscurité presque totale, pour d'autres, dans une lumière aussi neutre que possible.

De la même manière, le choix de cet espace d'exposition a été motivé par la considération des proportions particulières de la pièce, présentant une chicane et des murs irréguliers, autorisant plus aisément à diriger la lumière et à découper le volume de la pièce, favorisant ainsi le déplacement du spectateur – quoiqu'il ait lieu dans un espace limité – sans pour autant lui imposer un trajet spécifique à la manière d'une galerie linéaire ou d'une exposition guidant

⁷ Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, Histoires et idées des arts, Paris, France: Harmattan, 2004, p. 183.

son parcours, et prescrivant par là-même un discours rigoureusement écrit par le conservateur ou le commissaire de l'exposition.

Ainsi, le choix de l'espace d'exposition de notre cabinet a fait l'objet d'une réflexion tant au niveau plastique que logistique afin de rendre justice au travail fourni et d'en offrir une expérience complète à son visiteur. Il est pourtant intéressant de noter que, contrairement à de nombreux cabinets de curiosités contemporains, notre travail ne revendique en aucun cas la notion d'*in situ*, qui impliquerait qu'il trouve sa richesse dans la concordance tissée entre ses objets et leur lieu d'exposition. Aurélie Michel, maîtresse de conférence en Sciences de l'art à l'université de Lorraine, défend ainsi cette idée en déclarant :

« La renaissance du cabinet de curiosités apporte une dimension supplémentaire aux formes anciennes : pour les artistes qui convoquent l'art de la curiosité, le cabinet est la fusion de l'objet et de son écrin ; c'est-à-dire, le lieu, pour lequel l'œuvre d'art est pensée, mais également l'ensemble des supports qui vont servir la mise en valeur de l'objet et orienter le regard vers un statut extraordinaire de celui-ci. La singularité de l'œuvre est imaginée en fonction de l'espace, *in situ*, dans un échange réciproque et intense. »⁸

La chercheuse base notamment cette analyse sur l'exemple du Château d'Oiron, château édifié entre le XV^e et le XVII^e siècle par la famille Gouffier, dans le département des Deux-Sèvres, accueillant depuis 1993 la collection *Curios et Mirabilia*. Cette dernière est née sous l'impulsion de l'historien et conservateur Jean-Hubert Martin, et constitue un important projet d'investissement du patrimoine historique (le château est classé « Monument National ») par une création d'art contemporain. Connaissant la vocation de collectionneur de Claude Gouffier, ancien seigneur du château, Jean-Hubert Martin et le Ministère de la Culture ont saisi l'opportunité de réunir une *collection* d'œuvres contemporaines rassemblées autour du thème – plus ou moins librement interprété – du cabinet de curiosités. De nombreux artistes contemporains, parmi lesquels se trouvent Hubert Duprat, Joan Fontcuberta, Thomas Grünfeld ou encore Daniel Spoerri ont ainsi investi les salles du château de leurs œuvres contemporaines, en exploitant plus ou moins explicitement l'histoire et les caractéristiques spatiales de leur lieu d'exposition. Aurélie Michel estime ainsi que les travaux exposés au château d'Oiron sont non seulement mis en valeur, mais aussi mis en scène et surtout liés les uns aux autres,

⁸ Aurélie Michel, « Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines, Questionner le temps de la collection » *Proteus* n° 11, *De la menace en art*, septembre 2016, p. 80.

« unifiés » grâce au dialogue qu'ils entretiennent avec le lieu historique dans lequel ils sont exposés « *qui les confront[e] à un passé* »⁹ et transforme le regard du visiteur sur eux.

Notre travail, présenté dans une salle relativement « neutre » du Centre Saint-Charles destinée à accueillir des travaux très divers, quoiqu'il revendique une claire référence au cabinet de curiosités et s'efforce d'inviter le visiteur dans un lieu spécifique, d' « *introduire le visiteur dans une parenthèse enchantée* »¹⁰, selon les termes d'Aurélié Michel, ne présente, comme on l'a expliqué plus tôt, aucune dimension d'*in situ*. Au contraire, dans le cas de notre cabinet, on pourrait estimer que ce sont les objets qui font le lieu, qui transforment un espace d'exposition en lieu « habitable », que le visiteur peut « vivre », et dans lequel il doit se trouver coupé du monde extérieur, jusqu'à, peut-être, perdre la notion de l'espace d'exposition tel qu'il se présente habituellement, sans l'installation de notre cabinet.

En l'absence de lieu spécifique préalable, dépositaire d'une histoire, dans lequel exposer les objets constituant notre cabinet de curiosités, il est moins évident d'entretenir un lien entre des objets hétéroclites exposés dans un même espace. Comme nous l'exposerons plus tard, notre démarche, afin de construire la cohérence de notre cabinet, s'est davantage tournée vers la personne de l'hypothétique collectionneur.

B. Un dispositif immersif

1) Un cabinet organisé autour de la personne du collectionneur

Si notre travail revendique une appartenance au médium de l'installation artistique, il s'inscrit également dans le cadre de la notion plus large de *dispositif*, propre non seulement au champ de l'art mais aussi à d'autres champs, et interrogé notamment par Michel Foucault dans ses ouvrages *L'Ordre du Discours* et *Surveiller et punir*, dans lesquels il discute le versant politique du dispositif. Nous nous intéresserons ici à la définition qu'en donne Giorgio Agamben, après Foucault, dans son texte *Qu'est-ce qu'un dispositif*, dans lequel il le décrit de manière plus générale, en dehors du seul cadre politique ou sociologique.

« J'appellerai littéralement dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le panoptikon, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo,

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid. p. 75.

l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables, et, pourquoi pas, le langage lui-même »¹¹.

Sans citer explicitement le champ des arts plastiques, il semble tout à fait possible d'adapter cette définition à notre travail, d'autant plus que notre cabinet s'attache à produire une expérience immersive pour son visiteur, ce qui peut résonner avec la propension du dispositif à « orienter [...] les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants », tout autant qu'avec les modalités d'installation du cabinet de curiosités traditionnel. En effet, ce dernier établissait un rapport particulier entre l'espace et l'individu, du fait qu'il était très souvent élaboré autour d'un sujet spécifique, le collectionneur, souvent noble, parfois érudit, utilisant son cabinet pour « se retirer » du monde, et réservant sa visite à quelques privilégiés, souvent eux-mêmes de haut rang et attendant d'être impressionnés¹². Christine Davenne, maîtresse de conférence en Arts Plastiques, auteure de l'ouvrage *Cabinets de curiosités, la passion de la collection*, décrit les cabinets ainsi :

« Miroirs du monde tentant de capter une vision panoramique des savoirs du temps, [ils] étaient aussi le miroir du sujet qui les constituait, à la fois intimes et universel : le cabinet de curiosités se situe quelque part entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. »¹³

Notre travail, après le cabinet de curiosités traditionnel, s'emploie ainsi, d'une part, à créer un environnement centré sur une hypothétique personne-collectionneuse, d'autre part, à retranscrire une atmosphère « semi-privée », un lieu dans lequel un individu pourrait se retirer du monde, cultiver un certain secret, tout en ne renonçant pas à une certaine ambition scientifique et à une forme d'ostentation, dans le cas d'une visite du cabinet par un tiers ; tout ceci participe du caractère immersif du dispositif qui investit entièrement l'espace de la pièce.

Cette ambiance de semi-intimité passe notamment par les proportions réduites de l'espace d'exposition, la pièce mesurant moins de 10m², et par sa saturation par des images, des objets,

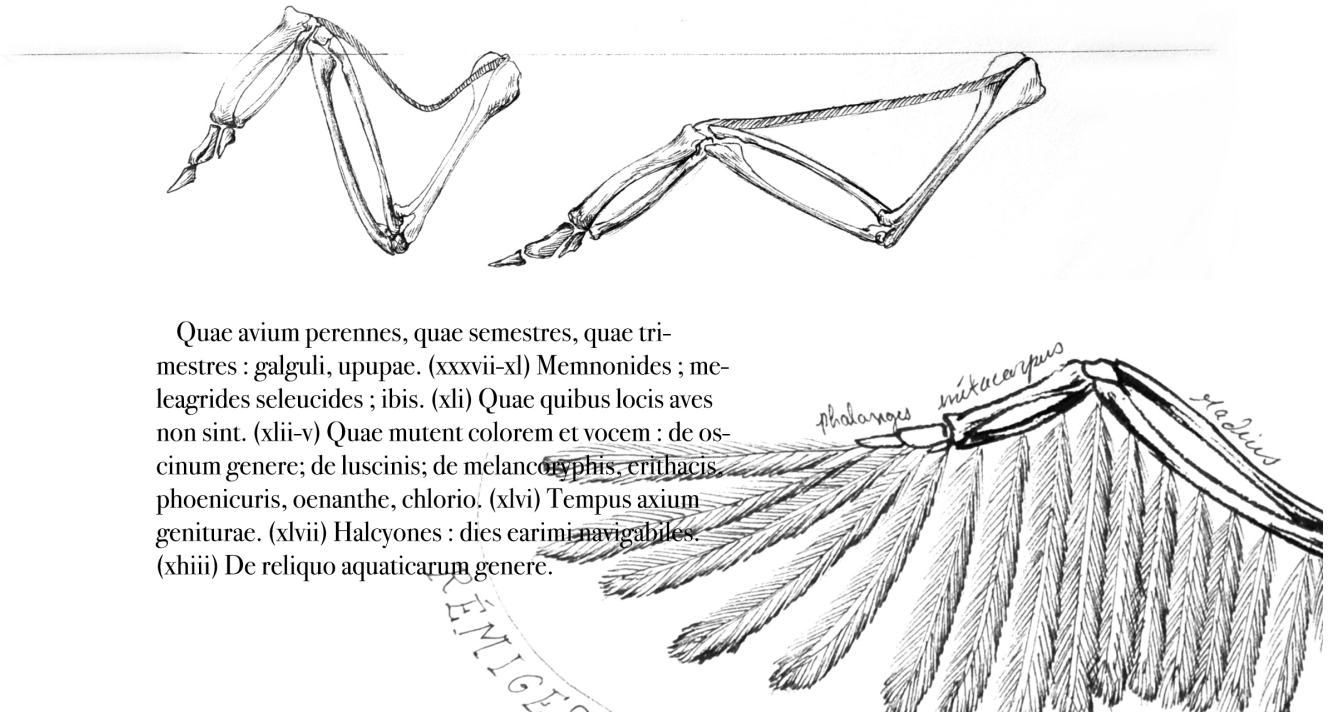
¹¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2006), trad. Martin Rueff, Paris, Rivages et Payot, « Rivage poche. Petite bibliothèque », 2007, p. 31.

¹² Josette Rivallain. « Cabinets de curiosité, aux origines des musées ». In *Outre-mers*, tome 88, n°332-333, 2e semestre 2001. Collectes et collections ethnologiques : une histoire d'hommes et d'institutions. p. 18 « *L'existence du cabinet de curiosités se perpétue jusqu'au XX^e siècle. Selon les époques, les lieux, les collectionneurs, ces cabinets ont pris des aspects différents. Pour certains, ils ont constitué un pôle d'érudition associant collections d'objets, de livres et de tableaux. Pour d'autres, ils ont été des espaces de prestige, où l'on pouvait faire voir des trésors chargés de rehausser la gloire du maître de céans.* »

¹³ Christine Davenne et Christine Fleurent, *Cabinets de curiosités: la passion de la collection*, Paris, La Martinière, 2011.

des socles et autres supports, ce qui ne permet l'entrée que d'un nombre limité de visiteurs en même temps – écho à la conception du cabinet de curiosités à n'être le fait que d'un unique collectionneur. Des procédés très simples sont également exploités, comme une lumière tamisée entretenant une atmosphère mystérieuse, ou la présence d'un rideau à l'entrée du cabinet, qui semble dire le caractère privé de l'endroit, voire indiquer un besoin de dissimulation ; de même, sur les étagères du cabinet se trouvent des livres fermés, ainsi que quelques boîtes et récipients opaques remplis d'objets, que le visiteur n'osera peut-être pas ouvrir pour en découvrir le contenu.

Enfin, certains travaux artistiques présentés dans le cabinet favorisent cette atmosphère de secret, voire d'interdit, puisqu'ils ne s'offrent pas ouvertement au regard du visiteur mais nécessitent son concours pour être appréhendés. C'est particulièrement le cas du travail intitulé *Cabinet II*, se présentant sous la forme de feuilles de papier noir, fixées sur le mur blanc grâce à de fines épingles, et pouvant évoquer, par leur accrochage « volatile », non hiérarchisé, et leurs formats variées, les accrochages de Wolfgang Tillmans. Le coin de la pièce où sont présentés ces travaux doit être plongé dans la pénombre, et les visiteurs, pour pouvoir prendre connaissance du travail, doivent se munir d'une lampe qui leur permettra de découvrir que les feuilles noires parant les murs, loin d'être vierges, sont recouvertes de motifs imprimés en noir légèrement brillant ressortant en pleine lumière sur le noir mat du papier. Ces motifs sont composés d'un assemblage de dessins évoquant le monde scientifique, gravures et croquis d'os, d'ailes, d'organes, de crânes, et de textes, en anglais et en latin, que le spectateur ne lira sûrement pas, mais dont l'ouvrage d'origine est indiqué sur un cartel. Le visiteur est ainsi impliqué dans une entreprise archéologique qui l'amènera progressivement à découvrir que les dessins présents sur les murs sont des représentations d'altérations physiques du corps humain, vraisemblablement inspirées par des caractéristiques animales également dessinées. Sur la même page figurent ainsi des gravures présentant des oiseaux et des croquis de bras excessivement allongés, dont les doigts doivent pouvoir accueillir des plumes, dans une tentative de permettre à l'homme de voler. Les extraits de textes choisis prennent alors un sens, puisqu'il s'agit de *L'Histoire Naturelle* de Plin l'Ancien, texte pionnier du domaine des sciences naturelles, et de *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, de Mary Shelley, l'un des premiers romans de science-fiction, dans lequel est décrite la création d'un être vivant à partir de fragments de corps morts par un jeune savant qui, horrifié par sa créature, l'abandonne. Le visiteur peut alors associer les connaissances qu'il a du roman au travail qui lui est présenté, et penser qu'il a affaire aux croquis de travail d'un scientifique eugéniste motivé par l'idée folle d'améliorer l'être humain à l'aide de caractéristiques d'autres animaux. La difficulté de



Exemple de planche imprimée sur fond noir pour *Cabinet II*



Vue de l'exposition - *Cabinet II*

lire le travail, requérant l'emploi d'une lampe, peut ainsi être associée à une notion de secret – l'hypothétique savant fou à l'œuvre derrière ces croquis n'écrivant peut-être qu'en noir sur fond noir de la même façon que Léonard de Vinci écrivait de droite à gauche pour rendre ses cahiers de travail difficilement lisibles – voire d'interdit : faire subir de telles mutilations au corps humain pose d'évidents problèmes éthiques que la science, même si elle en avait la possibilité, ne s'aventurerait normalement pas à tenter.

L'aspect privé du travail est ainsi particulièrement manifeste dans cette œuvre précise, et participe de l'atmosphère générale du cabinet, qui tient aussi à une recherche de cohérence entre les différents travaux à l'ambition artistique prenant place dans le dispositif général du cabinet (qui recourt également à des objets à l'origine extérieure au champ de l'art). En effet, les œuvres qui y sont présentées s'attachent toutes à citer, plus ou moins explicitement, le champ des sciences naturelles, et notamment le Museum d'Histoire Naturelle, héritier du cabinet de curiosités historique, en décrivant des créatures à l'aide de dioramas, d'inclusions, de gravures ou de textes académiques.

Ainsi, bien que notre travail, en se posant à la suite du cabinet de curiosités traditionnel, recourt à des objets de natures et d'origines variées, il ne renonce pas à une certaine cohérence, permettant au visiteur de dessiner plus précisément le « profil » du collectionneur hypothétique à l'origine de cette collection, auteur fictif unique de ce travail, dont le portrait transparait dans les travaux et objets exposés.

2) Inviter le visiteur à évoluer dans un dispositif immersif

Dans son ouvrage *Les paupières coupées : essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*, Sally Bonn, esthéticienne contemporaine, définit, après Agamben, le dispositif comme « une relation entre divers éléments hétérogènes en vue de produire un effet. »¹⁴. Cette large définition peut tout à fait être appliquée à une réflexion autour de notre cabinet de curiosités, et l'est d'autant plus aisément que l'auteure discute dans cet ouvrage les modalités par lesquelles les œuvres d'art peuvent mettre leur spectateur en situation d'immersion. Notre cabinet est en effet composé de « divers éléments hétérogènes » dont la réunion œuvre à produire un effet sur le visiteur, et notamment un effet immersif.

Le caractère immersif de *Cabinet II*, travail précédemment cité est ainsi largement mis en avant, puisque, d'une part, le visiteur est amené – par un dispositif qui, au moins partielle-

¹⁴ Sally Bonn, *Les paupières coupées: essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique*. Essais. Bruxelles: La Lettre volée, 2009, p. 53.

ment, capture, oriente, détermine, intercepte, modèle, contrôle et assure ses gestes – à agir physiquement pour accéder au travail. D'autre part, il est attendu qu'il mobilise ses capacités sensorielles et intellectuelles en tissant des liens entre son expérience esthétique et ses références théoriques. Enfin, il est invité à prendre part à une fiction, à imaginer une histoire – celle de l'hypothétique collectionneur à l'origine du cabinet ? – derrière la création de ce travail, et à tenter de l'insérer dans le discours plus vaste du cabinet tout entier. On peut ainsi s'aventurer à parler d'une immersion sensorielle, dans la mesure où le travail joue sur les limites de la vision humaine, ce qui peut amener le visiteur à tenter d'exacerber ses sensations visuelles, mais aussi d'une immersion physique, le travail étant installé dans un interstice qui enrobe le visiteur, et le force, par la difficulté de lire le travail, à s'inscrire physiquement dans l'espace de l'œuvre. Enfin, on pourrait ajouter que l'immersion est d'ordre fictionnelle, puisque le travail convoque l'esprit du spectateur attentif dont on attend qu'il emploie son imagination dans les cadres posés par le travail pour combler les manques d'un « récit ». En effet, une forme de narration peut être introduite dans ce travail, plus profondément que par la simple citation du roman de Mary Shelley, grâce à l'imagination du visiteur qui développe un récit.

Ces différents types d'immersion, particulièrement exemplifiés dans *Cabinet II*, font aussi l'objet d'un travail dans le cabinet de curiosités dans son intégralité. Car une de nos ambitions consiste en l'investissement de l'espace d'exposition par un dispositif supposé « immerger » le visiteur dans un environnement distinct de la salle de présentation SP2 du Centre Saint-Charles.

Cette immersion passe notamment par la forme de la salle, déjà mentionnée qui, couplée à des socles occupant l'espace déjà réduit, invite au déplacement du spectateur dont le mouvement est requis pour que chaque objet de la pièce se trouve à portée de regard. Le déplacement n'est pas aisé, voire périlleux quand plusieurs personnes se trouvent dans le dispositif, ce qui doit accentuer la conscience du visiteur de ses déplacements, et éveiller ses sens afin, d'une part d'éviter de heurter les objets accrochés au mur dans un équilibre parfois précaire, d'autre part de s'assurer de n'avoir manqué aucun pan de mur couvert d'objets.

Une fois les perceptions sensorielles du spectateur stimulées, celui-ci peut, encouragé par les objets variés qui saturent les murs, se laisser porter par le cheminement de sa pensée et ainsi esquisser le récit imaginaire que porte le cabinet. Notre travail tente en cela de se rapprocher d'un cabinet de curiosités traditionnel, au sujet duquel Adalgisa Lugli, dans son ouvrage *Naturalia et Mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*, écrit :

« Et l'énergie qui est à l'œuvre à l'intérieur de ces espaces, qui rend possible leur efficacité, a son origine dans la matière-même des objets. C'est cette matière qui fonde la mystérieuse scénographie des cabinets de curiosité mais aussi l'attraction puissante qu'exerce sur tout visiteur l'atelier d'un artiste. »¹⁵

Remplir ainsi une pièce d'objets de natures variées, créant *une relation entre divers éléments hétérogènes*, doit favoriser le caractère attractif du travail sur le visiteur qui, avec ses sens aiguillonnés, son imagination stimulée et son goût attiré, voit ses facultés « immergées » dans le dispositif du cabinet, et peut alors faire la démarche d'évoluer en son sein, pour découvrir, à l'intérieur du dispositif général, les particularités de chaque objet et les relations qu'il entretient avec les autres.

3) La juxtaposition des objets et des images

a. Un rapport tantôt frontal, tantôt tridimensionnel avec les objets

Parmi les images présentées dans le cabinet de curiosités se trouvent : des cartes géographiques, des photographies anciennes, des gravures, des dessins, des impressions, des textiles et des bois peints.

Parmi les objets présentés dans le cabinet de curiosités se trouvent : des coquillages, des morceaux de céramiques, des minéraux, des appareils photographiques, des réveils, des ciseaux, des clefs, des flacons, des livres, des lampes à pétrole, des crânes d'animaux.

Malgré le caractère matériel des images, et donc le fait que celles-ci soient des objets appartenant au monde physique, un consensus dans le monde de l'art nous invite à considérer celles-ci comme relevant d'un mode d'appréhension différent de celui qui est appliqué aux objets en trois dimensions, telles que les sculptures ou les installations. Les images appartiennent ainsi à l'univers de la planéité, tandis que les objets appartiennent au monde du volume. Notre travail joue de ces différents modes d'appréhension des objets, passant de l'un à l'autre sans discontinuer, jusqu'à, dans certains cas, brouiller les frontières entre l'objet et l'image.

Un procédé permettant ce jeu consiste à installer des objets en trois dimensions au mur, en les juxtaposant avec des images, créant des compositions visuelles sur le mur plan à l'aide d'objets en relief, qui, à la manière de bas reliefs, ne permettront pas au visiteur de « tourner autour » pour les saisir sous toutes leurs dimensions. Des cornes d'animaux associés à des ammonites et à des gravures forment ainsi des compositions visuelles et sémantiques, remettant en cause la frontière entre l'image et l'objet. Réciproquement, on peut à nouveau citer le

¹⁵ Adalgisa Lugli, Roland Recht, et Marie-Louise Lentengre, op. cit. p. 27.

travail intitulé *Cabinet II*, qui recourt uniquement à des images, mais inscrit celles-ci dans un coin exigü de la pièce afin, on l'a dit, de ne pas laisser un trop-plein de lumière réduire l'intérêt du travail, mais aussi d'immerger physiquement le visiteur dans un espace en trois dimensions. Il ne tournera ainsi pas « autour » du travail comme on tourne autour d'une sculpture pour l'apprécier sous tous ses angles, mais tournera plutôt sur lui-même, et sera peut-être amené à se baisser et à se hisser sur la pointe des pieds pour en prendre compte dans sa totalité. La distinction entre un supposé rapport frontal aux images et un rapport tridimensionnel aux objets en volumes est ainsi remise en cause, sans pour autant que le travail renonce à employer l'un ou l'autre.

Mais le problème de l'image contre l'objet en trois dimensions est posé avec davantage d'implications à travers un autre travail plastique, intitulé *Cabinet I*, composé d'un châssis encadré, éclairé par le verso et révélant ainsi les objets placés derrière lui. Le châssis, présenté frontalement à son visiteur, laisse ainsi voir les ombres de papillons et d'autres insectes sur la toile du châssis, ainsi que les épingles, pointes dirigées vers le visiteurs, qui fixent vraisemblablement les corps des insectes contre la surface de la toile. Le visiteur détecte rapidement une référence à la boîte d'entomologie, d'autant plus facilement que cette discipline entre naturellement en résonance avec le domaine des sciences naturelles, et la volonté d'esthétisation que représente le cabinet de curiosités. Il entretient un rapport frontal avec le travail, qui, employant une toile et un cadre doré – matériel traditionnellement utilisé dans le champ des arts visuels et spécifiquement de la peinture – semble appartenir au domaine de l'image. Pourtant, force est de constater que le travail occupe un volume important – il recourt à une caisse lumineuse et nécessite donc un certain espace dédié à l'éclairage – qui le décolle du mur et lui permet de se détacher par rapport aux autres objets, plus fins, accrochés sur le même mur. De plus, il utilise des épingles dont les extrémités pointent directement vers le spectateur, comme pour le rendre encore plus conscient de ce qu'implique son acte perceptif, ajoutant, par là même, un volume supplémentaire au travail. Il semble donc que le visiteur soit face à un objet, et non à une image. Pourtant, la présence d'un cadre doré traditionnel, couramment utilisé pour ceindre les peintures pré-modernes peut compliquer la lecture de l'œuvre. En effet, l'esthéticienne Sally Bonn précise au sujet de cet « ornement » qu'il est chargé « de délimiter l'objet hors de la réalité, de le confirmer dans l'illusion – la tromperie platonicienne – et de s'en assurer la maîtrise »¹⁶. Le cadre, s'il s'inscrit bien dans la réalité physique, serait donc utile pour tracer une limite entre cette réalité et ce qui ne relève que de

¹⁶ Sally Bonn, op. cit. p. 35.



Ci-dessus : *Cabinet I* (présenté dans l'exposition)

Ci-contre : verso du châssis de *Cabinet I* (invisible par les visiteurs)



l'illusion, en d'autres termes, les images. La référence à Platon est effectivement naturelle, dans la mesure où le philosophe antique, dans son dialogue intitulé *La République*, critique copieusement celles-ci, ainsi que leurs producteurs, les artistes, pour leur caractère trompeur par rapport à la réalité qu'elles tentent parfois de représenter. Doit-on alors conclure que le « contenu » du cadre relève du domaine de l'image et de l'illusion ?

Le visiteur ne le sait pas, quoiqu'il puisse peut-être le deviner, mais on peut, dans une certaine mesure, estimer qu'il est victime d'une illusion, puisque les ombres qu'il perçoit ne sont pas celles d'insectes réels, mais de silhouettes découpées dans du papier. Mais cette illusion va-t-elle de pair avec le fait de considérer ce travail comme une image ? Comme dans une peinture traditionnelle, des formes apparaissent à la surface de la toile, évoquant le volume sans en être totalement. On pourrait alors considérer ces ombres comme des représentations, et leur attribuer la même valeur que les silhouettes tracées à partir d'ombres d'individus représentant, avant l'invention de la photographie, les profils de ces personnes.

b. La question de la présentation contre la représentation

Nous avons donc vu que le rapport entretenu par le spectateur avec les objets et les images du cabinet est tantôt frontal, tantôt tridimensionnel, et que certains travaux, comme *Cabinet I*, semblent brouiller la limite entre ces deux modes d'appréhension. Adopter ce point de vue pose alors le problème de l'image contre l'objet, qui interroge tant le monde de l'art que le champ scientifique.

En effet, la théorie de l'art a longtemps cherché à créer des catégories entre les différentes formes d'expression artistique, à l'image de la distinction entre *arts de l'espace* et *arts du temps*, entre *arts libéraux* et *arts mécaniques*, ou de la liste des cinq arts de Hegel, classés du plus « matériel » au plus « expressif » (considérant l'architecture comme l'art le plus matériel et le moins expressif et la poésie comme le moins matériel et le plus expressif), et plus tard enrichie des arts de la scène, du cinéma, voire de la bande dessinée, de la photographie, de la publicité ou du jeu vidéo.

L'art moderne et contemporain s'est partiellement affranchi de ces distinctions, à la suite des élans de production d'« œuvres d'art total » par le romantisme allemand au XIX^e siècle, mais a pu, emmené par les expérimentations de Marcel Duchamp et de Pablo Picasso, en faire naître de nouvelles, en faisant entrer – comme dans notre cabinet – des objets n'ayant pas été créés par un artiste dans le champ artistique.

Notre travail confronte ainsi allègrement présentation et représentation, en accrochant un authentique squelette de renard aux côtés de *Cabinet V*, travail artistique encadré – par un

imposant cadre de stuc doré ornementé – faisant intervenir un photomontage composé de différents tableaux datant des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles représentant des Nymphes ; ou en disposant un vieil appareil photographique argentique à proximité d'anciennes cartes postales en noir et blanc.

On peut estimer que les travaux qui représentent ont en commun de faire *référence* à quelque chose qui n'est pas réellement présent dans le dispositif artistique. Une peinture de Cézanne fait ainsi *référence* à la Montagne Sainte-Victoire, la convoque, voire la fait vivre dans l'esprit du spectateur alors qu'elle n'est pas physiquement dans l'atelier de l'artiste ou dans la galerie qui expose son travail. De la même manière, une sculpture de Giacometti, malgré tout ce qui la distingue d'un véritable être humain, résonne immédiatement dans l'esprit de son spectateur avec ce qu'il connaît de l'anatomie humaine pour évoquer en lui un homme ou une femme. La représentation n'entretient donc pas un rapport d'identité avec son sujet – lequel peut être plus ou moins défini, *Le Baiser* de Rodin ne représentant pas un couple spécifique –, mais plutôt de référence à celui-ci, comptant sur la culture et la sensibilité du visiteur pour la déceler. On remarque alors qu'un rapport frontal à une œuvre n'implique pas une *représentation*, de la même manière que d'un rapport tridimensionnel ne résulte pas une *présentation*, la sculpture pouvant représenter au même titre que la peinture. Notre cabinet tente ainsi de jongler avec ces quatre notions, en proposant des objets authentiques faisant référence à eux-mêmes, des faux et des imitations d'objets faisant référence à un objet authentique sans toutefois dire clairement son inauthenticité, des travaux artistiques assumant leur caractère représentatif, et des travaux qui tentent de brouiller la limite entre l'authentique et l'apocryphe, entre la présentation et la représentation. Le travail intitulé *Cabinet I* nous permet justement d'évoquer ces questions, puisqu'il laisse planer le doute quant à son statut d'objet ou d'image, mais aussi quant au problème de la représentation contre la présentation. Peut-on en effet considérer les ombres en forme d'insectes comme des représentations d'insectes, dans la mesure où celles-ci font référence à des insectes réels, bien que ne reprenant qu'une portion réduite de leurs caractéristiques ? Ou doit-on, étant donné la présence avérée de papier découpé en forme d'insectes associés à des épingles, estimer qu'il y a présentation ? Notre cabinet tente de faire cohabiter ces deux conceptions, tant au niveau global que dans le détail de certains travaux.

Enfin, on peut mentionner le problème spécifique de l'utilisation de texte dans de nombreux travaux. Celui-ci, à la manière d'une image, est appréhendé sur un mode frontal, en deux dimensions, il n'est pas un objet (quoiqu'il nécessite un support lui-même objet) mais un

ensemble de signes qui, comme une représentation, évoque d'autres objets à l'esprit du visiteur, y font *référence*. A la manière de Hegel qui considère la poésie – dont le vecteur peut être la voix mais aussi le texte – comme moins matérielle que la peinture, on pourrait estimer que le texte, ne pouvant être pleinement compris que par le truchement d'un exercice intellectuel requérant un apprentissage, serait un vecteur de représentations plus « intellectuel » et donc moins « matériel » que la peinture (bien qu'il puisse aussi constituer un matériau plastique visuel de choix dans une démarche purement artistique). La grande variété des objets présents dans le cabinet, faisant intervenir, s'entrecroiser et se répondre ces trois « degrés » – objet, image, texte – encourage le visiteur à exercer de manières diverses ses différentes facultés, voire à combiner leur usage, dans un dispositif promettant une expérience esthétique hétérogène.

4) Encourager une interaction avec les travaux

a) Rendre le spectateur conscient de son expérience esthétique

Cette théorie des facultés renvoie à la pensée de Kant, qui a largement développé sa philosophie de l'expérience esthétique dans son ouvrage *Critique de la faculté de juger*. Il fait dans ce texte une nette distinction entre le jugement de goût, déterminant la beauté, et le jugement sur l'agréable, purement tributaire des perceptions sensorielles. Le sentiment du beau, à l'inverse du jugement sur l'agréable, ne naîtrait que dans des conditions de désintéressement total à l'objet jugé – le regardeur ou l'auditeur ne devant y trouver aucune satisfaction d'ordre moral ou de plaisir – ce qui implique nécessairement une certaine distance entre le sujet et l'objet jugé, le jugement ayant lieu dans une situation de *contemplation*. Il est d'ailleurs utile de noter que Kant estime que l'expérience esthétique n'a lieu que par le « jeu libre des facultés » de l'individu qui, s'il emploie effectivement ses perceptions sensorielles pour prendre compte des œuvres d'art qu'il est amené à juger, ne forme son jugement de goût que par ses facultés intellectuelles, condition nécessaire à son désintéressement (les sens tels que l'odorat, le goût et le toucher impliquant, selon le philosophe, un intérêt à l'objet jugé, puisque l'on peut le trouver agréable). Mais une telle conception du beau est-elle compatible avec notre cabinet, et notamment avec son ambition d'interaction avec le visiteur ?

Comme on l'a dit précédemment, notre cabinet est à envisager comme un dispositif immersif s'employant à éveiller autant que possible les diverses facultés du visiteur ; il ne se contente donc pas de stimuler ses capacités mentales, mais cherche à lui proposer une expérience esthétique plus large, requérant son déplacement physique et celui de son regard, mobi-

lisant sa culture sur un mode référentiel, et allant jusqu'à lui demander une interaction physique avec les travaux, afin que ceux-ci puissent se révéler entièrement. Ce parti pris entre en cohérence avec le choix de produire un cabinet de curiosités, dans la mesure où ce type de dispositif traversé d'aspirations scientifique est né à la Renaissance, époque à laquelle la construction de connaissance par le biais des sens était particulièrement valorisée. C'est d'ailleurs ce que revendique Jean-Hubert Martin qui, au travers de la collection *Curios et Mirabilia* présentée au Château d'Oiron et se réclamant de l'héritage du cabinet de curiosités, cherche à offrir au visiteur un rapport au monde similaire à celui de cette époque, en stimulant ses perceptions sensorielles autres que la vue. Notre cabinet partage cette ambition avec à la collection contemporaine d'Oiron, en s'attachant à rendre son visiteur conscient du caractère sensible de son expérience du dispositif.

Nous avons déjà cité *Cabinet II*, recourant à des feuilles noires mates imprimées en noir brillant, mais d'autres travaux nécessitent l'intervention physique du visiteur pour être compris, remettant en question l'idée de distance et de désintéressement de la contemplation esthétique kantienne, de même que sa négation du sensible. On peut ainsi évoquer les travaux intitulés *Cabinet V - Nymphes* et *Cabinet VI - Kraken*, s'appuyant sur des jeux optiques pour se rendre difficilement lisibles au visiteur passif.

Cabinet V - Nymphes est composé d'un imposant cadre doré entourant une image imprimée sur du rhodoïd et présentée devant un fond noir, la rendant invisible au visiteur – les parties les plus claires de l'image étant transparentes, elles nécessitent un fond blanc pour apparaître dans leur couleur d'origine. L'image est un photomontage constitué de reproductions de tableaux représentant des Nymphes, sur lequel est ajouté un texte les décrivant, issu du *Livre des Êtres Imaginaires*, de Jorge Luis Borges. Le cadre, sobrement accroché, est légèrement écarté du mur pour permettre le passage, entre le film rhodoïd et l'arrière-plan noir, d'un outil rudimentaire, simple cercle de bois peint en blanc attaché à l'extrémité d'une baguette de bois noire, que le visiteur peut manier pour « éclairer » alternativement différentes portions de l'image. La baguette, dont la forme évoque une loupe, et le très simple procédé optique employé ont pour objectif de faire éprouver au visiteur la réalité sensorielle et physique de son expérience esthétique, d'accroître sa conscience de son acte de regarder (car l'œuvre, bien que requérant le mouvement du visiteur, est une œuvre avant tout visuelle, ne cherchant pas particulièrement à toucher les autres sens de son spectateur), et de lier cet acte à tout le reste de son corps, remettant ainsi en cause l'idée traditionnelle de la vision comme sens le plus élevé et spirituel, presque détaché du monde physique. Cette conception de l'expérience esthétique met en question la philosophie esthétique de Kant et se place plutôt à la suite de la pensée



Cabinet V - Nymphes

phénoménologique de Merleau-Ponty sur l'art, notamment développée dans son ouvrage *L'Œil et l'Esprit*. Sa philosophie artistique consiste à considérer que les œuvres d'art, et plus spécifiquement la peinture, sont une manière de nous replacer dans le monde sensible, ce qui est permis par le fait que l'artiste peint avec son corps, un corps très différent du « *corps-machine* » décrit par Descartes, simple enveloppe habitée par une âme. En effet, Merleau-Ponty considère le corps dans les dimensions du « voir » et du « mouvoir ». Il accorde donc autant d'importance aux sens, notamment de la vue, qu'à la possibilité du corps de se déplacer, capacités intimement liées l'une à l'autre dans la mesure où la vision conditionne le mouvement (lorsque je vois quelque chose, je sais quelle distance je dois parcourir, quels mouvements accomplir, pour rejoindre cette chose), tout autant que le mouvement conditionne la vision, car on ne voit que ce que l'on regarde ; autrement dit, la vision n'est pas passive, mais essentiellement intentionnée, en fonction du corps et de ses mouvements. Le fait d'accomplir le simple geste de déplacer une « loupe » pour voir une image invisible autrement manifeste clairement les liens étroits entretenus par les différentes facultés physiques du corps, et leur interdépendance, et peut ainsi amener cette idée à la conscience du visiteur.

Un autre travail présenté dans notre cabinet joue également de phénomènes optiques pour montrer la réalité corporelle de l'expérience esthétique. Il s'agit de *Cabinet VI – Kraken*, consistant en une simple impression bichrome en grand format. Celle-ci fait intervenir une illustration, empruntant au style graphique de la gravure à l'aide de traits fins et de hachures, accompagnant un texte, là encore extrait du *Livre des Êtres Imaginaires* de Jorge Luis Borges, imprimé dans une large variété de typographies didones et suivant les formes ondines du dessin. La particularité de ce travail réside dans le fait que l'illustration est imprimée en rouge, tandis que le texte est imprimé en bleu clair, les deux motifs empiétant l'un sur l'autre. Le texte comme l'illustration sont donc difficilement lisibles de par leur chevauchement. Le travail est donc présenté avec un lot de lunettes « 3D » basiques, comportant un film plastique rouge pour verre droit et un film cyan pour verre gauche. Il est attendu du visiteur qu'il chausse les lunettes et, suivant les instructions affichées à côté du travail imprimé, ferme alternativement les yeux pour observer l'impression, voyant apparaître le texte lorsqu'il regarde par le filtre rouge et le Kraken lorsqu'il regarde par le filtre bleu. Le travail devient alors plus aisément lisible, le texte n'étant plus parasité par le dessin et vice-versa. Ce travail, comme le précédent, requiert l'aval du visiteur pour être totalement perçu ; il s'en distingue pourtant légèrement en cela qu'il joue davantage des spécificités de la vision humaine et éprouve ses limites. En effet, la vision humaine trichromique est l'esclave de certaines conditions de luminosité pour percevoir aussi clairement que possible les objets qui lui sont présentés. Dans

des conditions scotopiques, les cônes de la rétine, percevant les couleurs, perdent en efficacité et voient leur rôle assuré principalement par les bâtonnets, percevant les contrastes ; de la même manière, dans une lumière parfaitement rouge (conditions lumineuses imitées dans notre travail par l'utilisation d'un filtre rouge), la lumière blanche, rouge, jaune ou magenta apparaît rouge, tandis que la lumière verte, bleue ou cyan apparaît noire à l'œil humain, par des phénomènes d'absorption et de réflexion de la lumière. Notre travail, en recourant à ce procédé, tente de rendre manifeste au spectateur le caractère corporel et sensible de son expérience esthétique, de simples variations dans les conditions lumineuses de l'exposition pouvant lui cacher une partie de la « réalité » physique de l'œuvre. L'expérience esthétique est donc déterminée par des conditions physiques extérieures à l'individu, lequel est tributaire de ses sens et de leurs limites face à leur environnement pour appréhender une œuvre d'art – ou n'importe autre quel objet.

Ce travail prend d'ailleurs un parti qui peut être inattendu quant à ce problème, puisqu'il semble indiquer qu'une vision partielle peut être bénéfique à la découverte du travail, un trop-plein d'informations ne permettant pas le discernement nécessaire pour appréhender le travail sous tous ses aspects.

b) Rendre le spectateur maître de sa découverte du dispositif

Les interactions avec les travaux, en plus de leur vertu dans la prise de conscience du visiteur quant à la réalité corporelle et physique de son expérience esthétique, l'autorisent également à cultiver une certaine maîtrise de sa visite du cabinet, entrant en cohérence avec l'histoire de celui-ci.

En effet, le cabinet de curiosités est originellement la création d'un unique collectionneur, un lieu privé dans lequel il se retire pour étudier ou méditer. La proximité avec les travaux, couplée à la nécessité de n'accueillir que peu de visiteurs à la fois, permet de retranscrire ce caractère d'intimité entretenu par le collectionneur et son lieu de retraite. Le visiteur audacieux, après avoir manipulé la loupe de *Cabinet V – Nymphes*, sera peut-être tenté de feuilleter les livres anciens, de soulever les coquillages, d'examiner les ammonites, voire de se coiffer des chapeaux exposés. Ou peut-être se contentera-t-il d'imaginer suivre les pas de l'hypothétique collectionneur de cet amas d'objets variés accomplissant toutes ces actions.

Des travaux comme *Cabinet II* ou *Cabinet V – Nymphes*, jouent de cette atmosphère de secret et d'intimité, et, suivant l'état psychologique du spectateur, peuvent stimuler sa curiosité.

té et l'inciter à les explorer, ou au contraire se montrer trop obtus pour le visiteur peu désireux d'entrer dans un secret qui n'est pas le sien.

De plus, ces travaux, en apparaissant dans un cabinet de curiosités qui cite non seulement le domaine scientifique, mais aussi les grands voyages du XVI^e siècle au cours duquel les *studioli* italiens se sont remplis de merveilles exotiques, peuvent évoquer une entreprise de découverte et de recherche presque archéologique. *Cabinet II* exploite ainsi la symbolique de la lumière – que le visiteur est supposé déplacer dans le travail pour le révéler et éventuellement le comprendre – comme facteur de connaissance, largement exploitée depuis l'Antiquité (avec notamment le mythe du feu prométhéen ou avec la lumière du jour à la sortie de la caverne de Platon), et consacrée par la philosophie des Lumières, au XVIII^e siècle qui se proposait d'« éclairer toutes choses à la lumière de la raison ». Cette méthode rend le visiteur maître de son exploration du travail, qu'il éclaire de lui-même, faisant ainsi acte de découverte du moins d'un travail artistique, sinon d'une connaissance plus large qui pourrait être dissimulée sur ces pages noires. Ainsi, à l'expérience corporelle mise en évidence précédemment s'ajoute une expérience intellectuelle, ces deux modes d'appréhension du travail étant intrinsèquement liés. Ceci fait à nouveau écho à la théorie de Merleau-Ponty considérant l'acte de regarder comme nécessairement intentionné, de la même manière que l'exercice intellectuel est influencé par le regard et les perceptions sensorielles, toutes ces facultés étant étroitement entremêlées chez le sujet humain, conception remettant en cause le dualisme cartésien qui considère corps et esprit comme deux substances différentes.

L'interaction avec les travaux peut ainsi permettre, chez le visiteur, une prise de conscience de l'intervention de ses différentes facultés physiques et mentales – si toutefois une telle distinction est pertinente – dans son expérience esthétique, ainsi que des liens étroits qui lient celles-ci. La mobilisation de toutes ces facultés, s'opposant à l'idée de *contemplation* kantienne, peut servir l'ambition d'immersion de notre dispositif-cabinet de curiosités.

C. Un dispositif scénographique

1) Mettre en scène une œuvre littéraire : *Le Livre des Êtres Imaginaires* de Jorge Luis Borges

Une particularité de notre cabinet est la référence fréquente qu'il fait à l'ouvrage de Jorge Luis Borges intitulé *Le Livre des Êtres Imaginaires*. L'écrivain argentin, sans être un auteur de *science-fiction*, trouve sa place dans le cabinet par sa propension à mêler la fiction, voire le

fantastique, à des réflexions sur la nature, la réalité, ou encore l'infini, ce qui lui vaut d'être considéré comme l'une des influences majeures du « réalisme magique » ou « réalisme merveilleux », mouvement artistique sud-américain caractérisé par sa propension à faire surgir du merveilleux dans un contexte « réaliste ».

Les travaux présentés cette année puisent spécifiquement dans *Le Livre des Êtres Imaginaires*, originellement publié sous le titre *Manual de zoología fantástica* (littéralement « Manuel de zoologie fantastique ») et empruntant à la tradition du bestiaire et de l'inventaire de musée, notamment d'Histoire Naturelle. La référence au livre est claire dans les travaux qui reprennent des extraits intacts de l'ouvrage et les emploient à la fois comme matériau plastique et comme matériau sémantique, que le visiteur pourra prendre la peine de lire ou non. Parmi les huit travaux artistiques créés de toutes pièces présents dans le cabinet, quatre citent le texte de Borges, décrivant cinq animaux : Talos, l'Antilope à Six Pattes, l'Oiseau Rock, les Nymphes et le Kraken. La référence à l'ouvrage dans le cabinet est donc évidente, mais son influence sur le travail ne se résume pas à un ensemble de citations laissées intactes. En effet, on l'a dit, le livre de Borges s'apparente à un bestiaire, rédigé dans un style académique, abondamment référencé (Plin l'Ancien, Hérodote, Marco Polo, Dante et C.S. Lewis s'y côtoient naturellement), tentant de constituer un large inventaire de créatures scrupuleusement décrites d'après des sources diverses. Cet emprunt au monde de la recherche académique voire scientifique entre tout à fait en cohérence avec l'idée d'un cabinet de curiosités contemporain entre science et art, entre vérité et fiction. Le livre n'est ainsi pas simplement cité, il influence la totalité du dispositif scénographique, au point que l'on peut se demander si notre travail artistique n'est pas une *mise en scène* de l'œuvre de Borges, ou une *adaptation* de celle-ci.

Les travaux de notre cabinet qui utilisent le texte de Borges l'introduisent ainsi dans des travaux artistiques citant eux-mêmes le champ scientifique. On peut ainsi choisir l'exemple de la série de travaux intitulée *Cabinet IV*, dont chaque pièce est constituée d'une inclusion dans de la résine d'éléments naturels et de feuilles d'or, évoquant les animaux parfois conservés dans de l'ambre, accompagné d'un texte décrivant une créature issue du *Livre des Êtres Imaginaires*. Le tout est présenté sur un socle noir et rétro-éclairé, ajoutant à la préciosité de l'inclusion facettée employant de la feuille d'or qui brille encore davantage. Notre cabinet ne se contente donc pas de citer le texte de Borges comme une inspiration littéraire, mais tente de produire, non pas une simple illustration, mais une forme d'incarnation dans le monde réel des chimères évoquées par Borges.



Cabinet IV - Vue de l'exposition, détail d'une inclusion en résine, vue d'un caisson lumineux seul

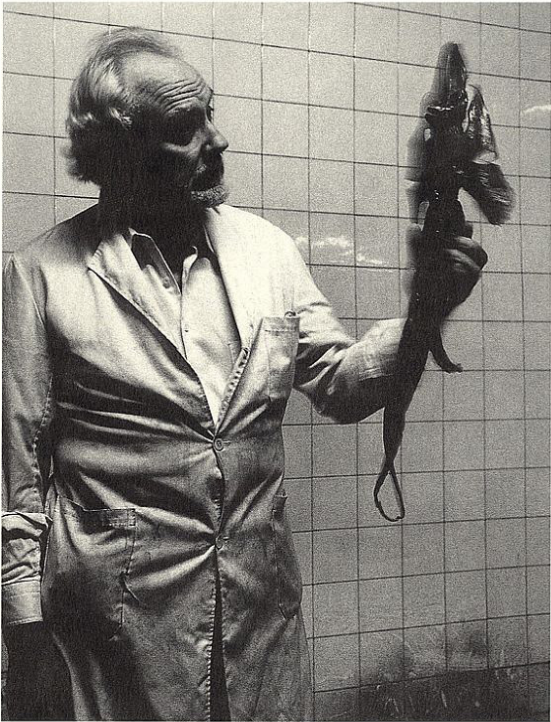
Cette entreprise peut se rapprocher de celle de Joan Fontcuberta, artiste plasticien, photographe et essayiste espagnol. Son œuvre *Fauna*, faite de photographies, mais aussi de vidéos, de sculptures, de taxidermies, et de croquis, de textes, de schémas, a été présentée pour la première fois au Musée Zoologique de Barcelone, et expose le bestiaire fabuleux découvert par le Professeur Ameisenhaufen en Ecosse qu'il a eu tout loisir de photographier, décrire, dessiner, empailler. Ces découvertes, bien sûr, ne sont que fiction ; non seulement les animaux imaginés par l'artiste sont fantaisistes, mais il apparaît aussi impossible au spectateur, même crédule, qu'une telle quantité de découvertes biologiques aient été mises au jour par un seul homme dans un seul pays et soient restées inconnues du grand public. Robert Pujade, dans un ouvrage consacré à l'artiste, explique au sujet de cette œuvre et de certaines autres de ses productions que Joan Fontcuberta ne se contente pas de créer de fausses preuves que ses chimères existent, mais s'engage dans un projet plus poétique de faire entrer dans le monde réel physique les fruits de son imagination. Il explique, au sujet de l'œuvre intitulée *Les Hydropithèques* :

« [L]'environnement de la région de Digne [...] fait l'objet d'une véritable opération de Land Art : les fossiles des squelettes de l'hydropithèque sont sculptés sur les parois rocheuses du site environnant. Les photographies splendides de ces paysages font partie intégrante de l'exposition. Toute cette entreprise de falsification étendue jusqu'au maquillage du monde extérieur aboutit, à l'inverse d'une supercherie, à un geste de création absolue par lequel une forme imaginée s'installe dans le réel avec toutes les garanties de crédibilité. »¹⁷

De nombreux points distinguent l'œuvre de Joan Fontcuberta de notre travail : l'artiste questionne ainsi notre crédulité face aux images, aux médias, et au pouvoir de l'institution muséale qui légitime les pièces qui y entrent, alors que notre cabinet entretient un rapport plus intime avec son visiteur et n'a pas d'évidente visée critique ; d'autre part, Joan Fontcuberta crée des pièces qui, à première vue, semblent attester sans doute possible de l'existence de la créature à laquelle elles font référence, ses taxidermies et ses photographies constituant de parfaites illusions, là où notre travail s'en tient à une évocation du champ scientifique qui, couplée à un texte, doit stimuler l'imagination de son visiteur et l'amener à faire correspondre chaque œuvre au discours général du cabinet ; de plus, les travaux de Fontcuberta sont son entière création alors que notre cabinet mêle sans distinction explicite le faux, le toc, l'authentique et le travail artistique créé de toutes pièces ; enfin, il est nécessaire de souligner

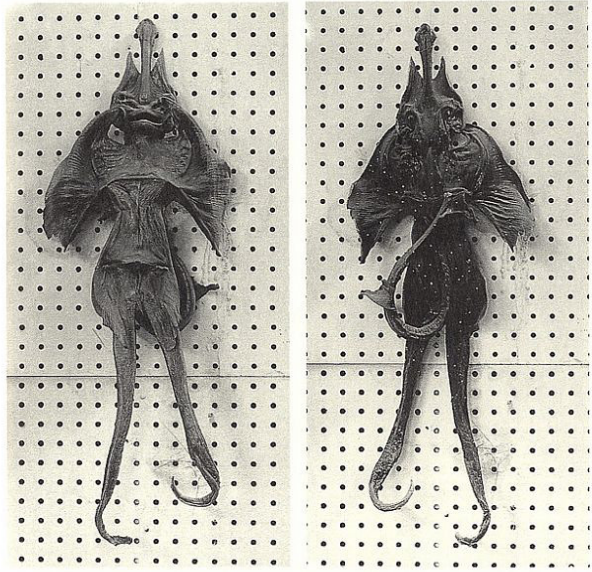
¹⁷ Robert Pujade. *Du réel à la fiction: la vision fantastique de Joan Fontcuberta*. Pôle photo. Bastia Paris: SCEREN-CRDP Corse Isthme édition, 2005, p. 12.

Squatina Squatina



96

Squatina Squatina



Vistas frontal y dorsal del mismo ejemplar

97



Joan Fontcuberta *Fauna* (1985-1989) - détail et vue de l'exposition

que Fontcuberta ne s'appuie pas sur un texte précis, quoiqu'il admette justement trouver de l'inspiration dans l'œuvre de Borges¹⁸.

Malgré ces différences, notre travail partage avec celui de Fontcuberta le fait d'être un dispositif scénographique faisant accéder à la réalité objective, par le regard du spectateur, des éléments d'une réalité « alternative », qui a pu être celle de Pline l'Ancien ou de Marco Polo, avant que la science ne réfute leurs théories. Les deux travaux proposent des environnements immersifs dans lesquels le visiteur peut exercer sa faculté d'imagination, et construire un récit à partir des éléments de natures différentes exposés dans la pièce. En cela, on peut estimer que les dispositifs mis en œuvre sont des « mises en scène » d'un récit que le visiteur pourra reconstituer plus ou moins librement en essayant de reconstruire, chez Fontcuberta, l'histoire du Professeur Ameisenhaufen, dans notre cas, celle d'un collectionneur inconnu, qui pourrait, finalement, être Jorge Luis Borges lui-même.

2) La scénographie d'un cabinet de curiosités contemporain

L'idée de « mise en scène » qui vient d'être évoquée implique une prise en compte de l'espace, une préoccupation pour l'investissement de celui-ci par les objets et les individus, qui doit, dans notre cas, entrer en cohérence avec la réalité du cabinet de curiosités historique.

Pour commencer, on peut rappeler que le choix de la salle dans laquelle notre travail est exposé est supposé retranscrire l'atmosphère d'intimité d'un cabinet de curiosités, et ajouter à cette idée le désir de se distinguer d'une exposition d'art contemporain « habituelle », comme celles que notre salle d'exposition accueille couramment. L'espace du cabinet est ainsi différent de l'espace de la galerie, comme le fait remarquer Adalgisa Lugli¹⁹, qui rappelle que les galeries remplies d'œuvres d'art ont existé au même moment que les studioli et les *Wunderkammern* privés, et ont tout autant impacté ce qu'est devenu le musée que l'on connaît aujourd'hui. La galerie est ainsi étalée en longueur, et permet une exposition linéaire des œuvres d'art dans un ordre raisonné. La galerie est un lieu de passage tandis que le cabinet est un lieu de retrait, dans lequel le regardeur n'est pas guidé, mais livré à sa propre fantaisie.

Notre travail, en tant que cabinet de curiosités contemporain, se placerait ainsi à la suite, selon Adalgisa Lugli, de l'œuvre d'art total déjà mentionnée. En effet, on peut trouver un lignage entre les cabinets de curiosité de la Renaissance, les ambitions des romantiques allemands, emmenés par Wagner, et les nombreuses expérimentations autour des médiums des

¹⁸ Joan Fontcuberta et al., *Le baiser de Judas: photographie et vérité*, Arles: Actes Sud, 2005, p. 48.

¹⁹ Adalgisa Lugli, Roland Recht, et Marie-Louise Lentengre, op. cit.

XX^e et XXI^e siècles. Cette idée de « totalité » peut se trouver dès les origines du cabinet, dont l'ambition, en plus de traduire le prestige du rang de son propriétaire, revenait parfois, poussé par les velléités érudités du collectionneur, à tenter de réunir une somme des savoirs humains aussi large que possible. Josette Rivallain, ethnologue et maître de conférence au Muséum National d'Histoire Naturelle, explique ainsi :

« Voici comment A. Schnapper présente cette réalité : le cabinet de curiosités est « un micro-cosme... au sens de résumé du monde, où prennent place des objets de la terre, des mers et des airs, ou des trois règnes, minéral, végétal et animal, à côté des productions de l'homme », soit un « abrégé de la nature entière ». »²⁰

Le cabinet de curiosités s'emploie ainsi à réunir des objets d'origines et de natures très diverses dans le but de les offrir au regard de son visiteur dans un espace réduit, ce que notre travail s'attache à reproduire, en présentant des objets issus des domaines *Naturalia* (se rapportant à l'Histoire Naturelle), *Artificialia* (désignant les objets faits de main d'homme, notamment les œuvres d'art et les antiquités) et *Scientifica* (comprenant les objets permettant l'étude scientifique). Des plantes séchées, un crâne de renard et des morceaux de soufre, par exemple, représentent ainsi les trois règnes (végétal, animal et minéral) du domaine des *Naturalia*, tandis que des pièces de monnaie et des débris de céramiques figurent les *Artificialia*, et que le champ des *Scientifica* est rendu par la présence d'appareils photographiques et de tubes à essai.

L'objectif à l'œuvre derrière une œuvre d'art total est très différent, pourtant on peut tracer un parallèle entre les conceptions de « totalité » des deux types d'exposition, entre leur rapport à l'espace et au visiteur et, surtout, les voir réunis dans les œuvres d'art moderne et contemporain qui se sont placées comme leurs héritières.

On peut ainsi citer l'exemple de Caspar David Friedrich, peintre romantique allemand très au fait des tentatives de production d'œuvre d'art total du romantisme allemand, qui entreprend de scrupuleusement « mettre en scène » la vision de son travail artistique par un spectateur, en adressant par exemple à un commanditaire une lettre comprenant des instructions très précises quant à l'exposition de son travail, en précisant notamment : « *Ces tableaux ne peuvent être contemplés que grâce à un dispositif particulier dans une pièce où la lumière pénètre par une petite ouverture, tout le reste de la pièce étant sombre* »²¹ ou « *Il est préférable*

²⁰ Josette Rivallain, op. cit. p. 18.

²¹ Caspar David Friedrich, « Considérations à propos d'une collection de peinture » in Carl Gustav Carus, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, 1831, trad. Erika

de choisir une fenêtre qui donne au Nord. Si elle donne au Sud, les tableaux ne peuvent être contemplés lorsque le soleil brille. »²², en ajoutant que, devant la fenêtre doit se trouver une boule de verre remplie d'eau, qu'une lampe brûlant faiblement doit être ajoutée près d'un tableau spécifique, devant lequel deux chaises doivent être placées, que le sol doit être couvert d'un tapis, et, enfin, qu'un accompagnement musical doit arriver aux oreilles du spectateur.

Bien que notre travail ne se montre pas aussi directif que celui de Friedrich quant à l'expérience esthétique du visiteur, on peut estimer que, en s'attachant à toucher toutes les facultés du visiteur – notamment ses perceptions sensorielles, son intellect et son imagination – il propose une forme d'expression artistique héritant de l'ambition d'œuvre d'art total, d'autant plus que tant l'exposition de Friedrich que la nôtre recourent à des dispositifs immersifs qui englobent sensoriellement leur visiteur.

Le lien entre œuvre d'art total et cabinet de curiosités n'est pourtant pas particulièrement clair, et l'est d'autant moins qu'il n'est pas revendiqué par les romantiques allemands. L'art moderne et contemporain s'est pourtant emparé de ces problématiques conjointement, comme en témoigne l'exposition dirigée par Adalgisa Lugli pour la 42^e édition de la Biennale de Venise, consacrée à la *Wunderkammer* au XX^e siècle, commentée en ces termes par Roland Recht :

« En les entrecroisant avec des œuvres anciennes, elle montrait celle [les *Wunderkammern*] des Surréalistes avec leur goût pour l'étrange, comme écho des songes, et leur amour pour l'hybride et le collage. [...] A partir du Symbolisme, si l'on accepte une assignation aussi peu nuancée, le thème du Gesamtkunstwerk – de l'« œuvre d'art total » – est partagé par beaucoup : le *Merzbau* de Kurt Schwitters, la *Boîte en valise* de Marcel Duchamp, le *Musée en tiroirs* de Herbert Distel et même l'*Index 01* de Art & Language jalonnent ce désir de totalité. »²³

Si la *Boîte en valise* et le *Musée en tiroir* traduisent effectivement un « désir de totalité » contenu dans un espace réduit, qui peut faire écho au dessein du cabinet de curiosités historique, ces deux œuvres ne nous permettent pas d'interroger le problème de la *scénographique* d'un cabinet de curiosités contemporain, contrairement à *Merzbau*.

Dickenherr, Alain Pernet et Rainer Rochlitz, Paris, Klincksieck, 1988 (1983), p. 170, cité par Sally Bonn, op. cit. p. 42.

²² Ibid.

²³ Roland Recht, Introduction à *Naturalia et Mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*. A. Biro, 1998, p 26.

Cette œuvre, commencée à Hanovre en 1919, et poursuivie en Norvège suite à l'exil forcé de l'artiste en 1933, instaure un rapport tout particulier entre l'espace et l'individu, puisqu'elle est conçue à l'intérieur-même du domicile de l'artiste, qui l'habite véritablement, comme un collectionneur se retire dans son cabinet de curiosités. Il ne s'agit donc pas d'un espace public, d'un lieu de passage, mais plutôt d'un lieu privé que seuls de rares invités sont autorisés à pénétrer. Ce rapport d'intimité entre le dispositif et son concepteur se trouve également traduit dans la sélection des objets dont l'artiste fait le choix de s'entourer. En effet, bien qu'une certaine part de hasard ait présidé à l'élaboration de *Merzbau*, dans la mesure où Kurt Schwitters y faisait entrer des objets trouvés et récupérés avec pour objectif de faire pénétrer l'art dans le quotidien et le quotidien dans l'art, il est intéressant de souligner que l'artiste a également utilisé des objets personnels ou des souvenirs d'amis au milieu de rebuts de la société, de la même manière qu'un collectionneur ajoutait ses livres favoris et ses instruments de travail à son cabinet composé avec soin pour retranscrire la totalité du monde.

L'accumulation d'objets est d'ailleurs, dans les deux cas, l'objet d'un travail progressif – l'élaboration de *Merzbau* s'est étalée sur de nombreuses années et le remplissage d'un cabinet de curiosités dépendait des voyages et des trouvailles de son collectionneur – et constitue, dans les deux cas, le « corps » du lieu d'exposition s'invitant sur la matrice de l'espace. La scénographie, quoique nécessairement dépendante de l'espace – Kurt Schwitters a dû composer avec un espace non destiné à accueillir une œuvre d'art –, est ainsi déterminée par les objets qui recouvrent presque entièrement les murs (et le plafond dans le cas de *Merzbau*), « cette matière qui fonde la mystérieuse scénographie des cabinets de curiosité mais aussi l'attraction puissante qu'exerce sur tout visiteur l'atelier d'un artiste. »²⁴. Enfin, il peut être judicieux de souligner que Kurt Schwitters a consacré son œuvre à construire l'« art total Merz », embrassant les arts plastiques, la poésie, le théâtre et l'architecture, destiné à retranscrire la réalité de la société de son époque – par le choix des objets de récupération trouvés dans la rue dont il nourrissait son travail – mais aussi son individualité, sa mémoire personnelle et ses questionnements.

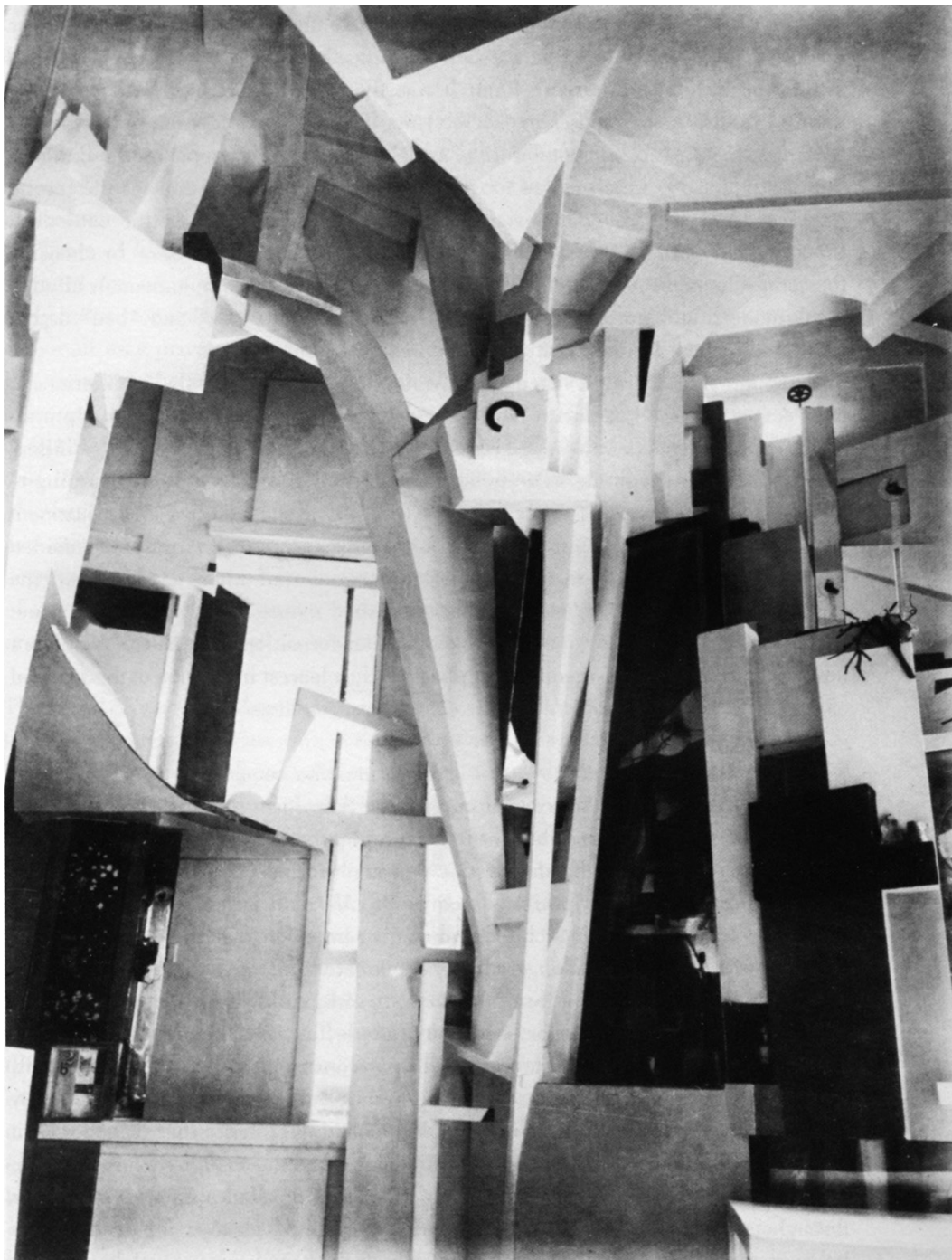
Le travail présenté cette année se distingue de celui de Kurt Schwitters et du cabinet de curiosités traditionnel en de nombreux points, mais il ne peut, en tant que tentative de cabinet de curiosités du XXI^e siècle, ignorer leur influence. Ainsi, notre cabinet exploite l'espace d'exposition pour tenter de retranscrire une atmosphère d'intimité, laquelle est authentique dans le cabinet de la Renaissance et dans *Merzbau*, mais feinte dans notre cas, notre travail

²⁴ Adalgisa Lugli, Roland Recht, et Marie-Louise Lentengre, op. cit. p. 27



Ci-contre :
Marcel Duchamp,
La boîte-en-valise (1936-1968)

Ci-dessous :
Kurt Schwitters,
Merzbau (1919-1951)



s'employant à placer son visiteur dans cette situation, de le confronter à la position du collectionneur en l'invitant dans un espace réduit dans lequel les objets et les œuvres doivent lui être rendus accessibles. La possible intimité naissant de ce cabinet n'est donc qu'artificielle, du fait qu'il n'est pas attendu du visiteur qu'il assume un rôle de créateur-scénographe.

Si le terme d'accumulation semble adapté au cabinet de curiosités historique, à l'œuvre de Schwitters et à notre travail, il faut noter que les décisions quant au choix des objets sont portées par des critères tout à fait différents. Ainsi, le cabinet historique est motivé par le double objectif de constituer un lieu de prestige et d'érudition, impliquant de trouver des objets à la fois précieux (donc dignes de leur collectionneur) et présentant un intérêt scientifique ou culturel ; le Merzbau de Schwitters, de son côté, est mu par la volonté de traduire la vie quotidienne, tout en se laissant habiter par son propriétaire, il est donc rempli d'objets du quotidien, rebuts de la société ou souvenirs personnels de l'artiste. Notre cabinet, lui, fait aussi l'objet d'un processus de récupération, les différents objets qui le constituent ayant été empruntés à des connaissances ayant voyagé ou exercé des activités professionnelles particulières. Cette réalité n'est pourtant pas revendiquée, puisque notre cabinet cultive une forme de feintise, saturant l'espace d'objets variés, sans cartel ou légende, autorisant le spectateur, abandonné dans une atmosphère de mystère, à imaginer les liens entre les différents objets du cabinet, et à investir l'espace de sa propre pensée.

3) Impulser l'imagination du spectateur qui peut créer sa propre narration

Nous avons ainsi vu que la scénographie du cabinet elle-même avait pour objectif d'impulser l'imagination du visiteur. En effet, si l'on considère l'imagination comme une faculté de l'esprit destinée à combler les manques de la connaissance, on peut trouver que le cabinet présenté cette année, par sa propension à juxtaposer des ensembles d'objets tout à fait hétérogènes et à disperser des « indices » sans réelles légendes, constitue un moteur pertinent pour l'exercice de cette faculté. Ce caractère d'incomplétude était par ailleurs déjà présent dans les cabinets de curiosité historique, comme l'explique Josette Rivallain en ces termes :

« [...] dans les tiroirs des meubles spécialement affectés à ce type de rangement, le monde animalier était représenté par des parties souvent très petites : dents, cornes, plumes, défenses, fragments de peau ou d'os. A partir de ces fractions d'animaux, l'imagination continua d'aller bon train car les collectionneurs n'avaient généralement pas vu l'animal complet, souvent originaire de contrées éloignées. »²⁵

²⁵ Josette Rivallain, op. cit. p. 20.

Le cabinet de curiosités tirerait alors sa force imaginative des manques qu'il laisse à son visiteur le soin de combler, mais aussi de la relative « ignorance » de ce dernier, qui n'a pas nécessairement voyagé dans tous les lieux dont sont originaires les pièces du cabinet, ni lu tous les ouvrages auquel celui-ci fait référence.

Mais cette aspiration à susciter le travail de l'imagination du visiteur se trouve aussi dans certains travaux artistiques « autonomes » qui ont trouvé leur place dans le cabinet. C'est le cas du travail intitulé *Cabinet III*. Il consiste en une sculpture faite de fragments de peinture acrylique durcie, représentant une créature difficilement identifiable, tenant à la fois du félin et du reptile, portée par quatre jambes et dotée d'une longue queue. La créature est présentée dans une sorte de vivarium de verre, entièrement transparent, mais recouvert, en certains endroits, de peinture étalée sur un mode similaire à celle dont est constitué l'animal, comme si celui se trouvait dans son « environnement naturel », voire qu'il se prolongeait dans cet environnement. Derrière le vivarium contenant la créature se trouve un texte écrit sur fond blanc, composé de phrases tirées du *Livre des êtres imaginaires* de Jorge Luis Borges, que le regardeur interprétera probablement comme une description de la créature présentée.

Ce travail multiplie les indices et les références, sans pour autant constituer une citation pleine et entière d'une œuvre ou d'un champ de recherche, laissant ainsi de nombreux manques dans l'interprétation, que le visiteur est supposé combler par le travail de son imagination. La différence avec un travail artistique « habituel », dont la caractéristique est de laisser la porte ouverte à de nombreuses interprétations aussi justes les unes que les autres, est que ce travail mène volontairement son regardeur dans des directions contradictoires dans son exercice d'interprétation. Ainsi, le travail, en plaçant une forme quadrupède, évoquant un animal, dans un vivarium, cite le domaine de la biologie, ou, plus spécifiquement, du Muséum d'Histoire Naturelle, autrefois rempli de taxidermies mises en scène dans des dioramas. Pourtant, il apparaît évident au visiteur que la forme ici exposée dans le vivarium n'a rien d'un animal réel, ce que le visiteur accepte du fait qu'il assiste à une exposition à vocation artistique. Cependant, s'il a été sensible à la référence au champ scientifique, il est possible, tout d'abord, qu'il emploie son imagination à inventer la créature que cette « sculpture de peinture exposée dans le vivarium » représente, ensuite, qu'il lise le texte à l'arrière-plan de la créature, s'attendant vraisemblablement à y trouver une description de la créature, à la manière de cartels légendant les pièces d'un musée. S'il fait la démarche de lire le texte, il peut alors être dérouté par l'absence de titre ou de nom à donner à la créature mais il réalisera qu'il peut effectivement s'agir d'une description, et tentera probablement de trouver une correspondance entre la créature et le texte qui l'accompagne. L'imagination du visiteur est alors mise à con-



Cabinet III

tribution de manière familière et rassurante quand il essaie d'imaginer la créature en fonction de la « base » en sculpture qui lui est donnée et des éléments textuels qui la complètent. Pourtant, en poursuivant sa lecture, le regardeur-lecteur réalise rapidement que la créature apparemment décrite ne peut se former dans son esprit, tant les phrases constituant ce texte – toutes issues des descriptions de différents êtres du *Livre des Êtres Imaginaires* – sont incohérentes. La faculté d'imaginer, que ce travail semble guider rigoureusement grâce à l'habitude du visiteur-lecteur de faire l'effort d'imaginer ce qu'il lit, est alors mise à mal, ébranlée, voire subvertie, car en rupture avec l'exercice courant de lecture auquel il est accoutumé.

Il faut pourtant souligner que cette manière de bouleverser le désir de cohérence du visiteur amené à imaginer devant un travail artistique n'est pas appliquée partout dans le cabinet qui préfère présenter des groupes d'objets et d'images hétérogènes, sans lien d'origine ou de nature, au mieux, réunis en vertu d'une certaine harmonie formelle. Ce mode de présentation est tout à fait similaire à celui du cabinet de curiosités traditionnel, dans lequel chaque objet doit fournir « *un riche matériau à l'invention* »²⁶, de par son caractère hautement symbolique qui permettra aux érudits, selon Patricia Falguières, de « *tisser de subtils réseaux exégétiques* »²⁷, soit, d'une certaine manière, de faire œuvrer leur imagination à une entreprise d'érudition.

C'est de cette manière, dans notre cabinet qui laisse une grande liberté au visiteur, que l'imagination de ce dernier peut combler les manques, et créer des liens narratifs entre une lampe à pétrole, des morceaux de pots de céramique brisés et une carte de l'Himalaya. Adalgisa Lugli défendait déjà un point de vue similaire à propos des collections de la chrétienté, destinées surtout à accueillir des reliques, en écrivant « *On peut même aller jusqu'à dire que le dépaysement de l'objet, privé de ses racines, est une condition idéale pour faire affluer de nouveaux sens de lecture.* »²⁸

4) Une double temporalité

a) L'avancée progressive du visiteur dans l'œuvre

On a exposé plus tôt l'idée, notamment défendue par Patricia Falguières, que l'espace du cabinet de curiosités était l'espace d'un discours, voire d'un récit, ce qui implique, tout particulièrement dans le cas d'une narration, un *temps*, s'adjoignant à un *espace*, dans lequel est

²⁶ Patricia Falguières, op. cit. p.88.

²⁷ Ibid.

²⁸ Adalgisa Lugli, op. cit. p. 38.

inscrit le récit raconté par la scénographie (terme par ailleurs utilisé dans le domaine du théâtre, considéré comme un des *arts du temps*) jointe à l'imagination du visiteur.

Comme durant la lecture d'un livre, le spectateur peut, lors d'une exposition comme celle-ci, qui s'efforce d'entraîner ses visiteurs dans des récits imaginaires, « perdre la notion du temps » réel, pour prendre à la place la mesure du temps du récit. Cependant, là où l'expérience de la lecture suppose de tourner ses facultés mentales vers un ouvrage unique dont le contenu intellectuel est l'objet de toute l'attention de l'esprit du lecteur, au point, parfois, de ne plus être attentif aux données de sa proprioception, la visite de l'exposition suppose, on l'a dit, une prise de conscience de l'inextricable jeu de ses facultés, tant corporelles qu'intellectuelles. Le discours n'est ici pas contenu dans un livre, mais étalé dans l'espace, un espace qui, bien qu'exigu, nécessite d'être parcouru, et donc, pour le visiteur, de garder une conscience de ses déplacements et de la distance parcourue d'un objet à l'autre. En schématisant, on pourrait employer la formule mathématique « Temps = distance / vitesse » pour traduire la conscience au moins partielle du visiteur de son itinéraire dans l'espace qui, d'une certaine manière, rythme le discours développé par le travail conjoint de l'aménagement de l'espace et des facultés du visiteur.

b) Le temps de la narration du récit imaginé

Ce temps de la découverte de l'exposition est ainsi amené à cohabiter avec le temps du récit que le spectateur peut former lors de sa visite. Une double-temporalité naît ainsi de cette expérience, puisque le visiteur, conscient des rapports de l'espace et du temps œuvrant à sa découverte de l'exposition, ne renonce pas pour autant à l'exercice de son imagination qui peut, comme durant une découverte de l'œuvre *Fauna*, de Joan Fontcuberta, former en esprit les conditions de création de ce cabinet de curiosités par un collectionneur hypothétique. Ainsi, si les manques dans un cabinet de curiosités peuvent simplement amener, comme dans l'exemple donné par Josette Rivallain, à imaginer l'animal duquel est issue telle plume ou tel os, notre cabinet, en ajoutant aux *Naturalia*, *Scientificia* et *Artificialia* quelques objets d'usage, dont la légitimité dans un cabinet de curiosités est par ailleurs discutable, semble indiquer la possibilité d'une vie antérieure de ces objets, qui a conduit à la création de ce cabinet.

L'absence d'indication quant à l'origine des objets laisse tout loisir au visiteur d'imaginer leur année de création, et ainsi les dates de rassemblement de la collection et de création du cabinet. Un examen approfondi des différents objets du cabinet pourrait en effet permettre au



Vues de l'exposition

visiteur attentif de réaliser que les objets artificiels les plus anciens datent de la fin du XIX^e siècle tandis que certains autres, quoiqu'exotiques, sont très récents, et ne permettent donc pas de concevoir sérieusement qu'un seul individu ait pu utiliser et découvrir ces objets au même moment (pourquoi en effet s'embarrasser d'une lampe à pétrole à une époque où l'électricité et les lampes de poche à piles existent, ou d'un vieil appareil photographique argentique aux faibles capacités alors que des modèles bien plus perfectionnés sont aisément trouvables ?). Mais si le visiteur passe sur ces détails, il est libre d'imaginer une expédition de douze mois en 1880 ayant conduit le collectionneur-explorateur du Mexique au Népal en passant par le Maroc, tout comme il peut concevoir de nombreux voyages effectués par un biologiste désireux de s'aménager un lieu d'étude agréable en ajoutant à ses multiples documents d'études – des dessins et des gravures du monde naturel associés à quelques outils de scientifique – des souvenirs de ses voyages, complétant sa collection de biologie par quelques touches de minéralogie et d'anthropologie.

Notre cabinet suppose ainsi chez chaque visiteur la confrontation d'au moins deux temporalités, la première, celle de la visite d'exposition, déterminant la seconde qui naît au rythme de la découverte du dispositif scénographique.

5) La scénographie est-elle un facteur de fiction ?

Malgré les nombreuses occurrences en lesquelles ont été employés les termes de « récit » et de « narration », souvent conjointement à la notion d'« imagination », nous n'avons pour l'instant pas affirmé que notre cabinet de curiosité tenait de la fiction, dans la mesure où celui-ci, notamment d'après Jean-Marie Schaeffer, suppose une volonté de créer dans une entreprise de « feintise ludique partagée » une forme de « réalité alternative » à la réalité « consensuelle » à destination d'un public. Or, comme on l'a répété, notre cabinet de curiosités laisse volontairement des « trous » dans son discours, s'abstenant de monter un récit de toutes pièces, comme a pu le faire Joan Fontcuberta, pour, à la place, laisser au visiteur une marge de créativité, ce qui peut conduire à la création de fictions aussi nombreuses que les visiteurs. On pourrait alors supposer qu'en nous abstenant de construire totalement le récit entourant le cabinet, nous ne faisons pas œuvre de fiction.

Pourtant, notre travail étant revendiqué comme un *dispositif* (donc un projet ayant « la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »²⁹ selon

²⁹ Giorgio Agamben, op. cit. p. 31.

Giorgio Agamben) *scénographique* (domaine de la création lié aux arts de la scène, notamment au théâtre), on peut se demander si son ambition, même limitée, de faire naître un récit dans l'esprit du visiteur ne fait pas de ce travail un dispositif fictionnel.

La définition de la fiction est effectivement mouvante, et l'on peut ainsi estimer que l'idée de Jean-Marie Schaeffer selon laquelle elle est informée par un sujet à destination d'autres sujets n'est pas aussi rigide qu'on a pu l'envisager. Les récits naissant dans l'esprit des visiteurs sont ainsi nécessairement fictifs puisque ceux-ci n'ont aucun moyen de connaître la véritable origine de chaque objet, et sont plongés dans un environnement immersif les coupant du monde et favorisant le travail de leur imagination. Celle-ci travaille alors à construire des récits à partir de la « réalité » physique qu'on lui présente. Ce sont des formes de fictions, dont les visiteurs sont, logiquement, les récepteurs, mais dont ils partagent aussi la « paternité » avec la créatrice du cabinet de curiosités qui a tenté, par la conception de ce dispositif, de mobiliser leurs facultés.

D. L'accumulation des *trouvailles* dans la pièce

1) Le statut de l'objet dans un cabinet de curiosités contemporain

Comme on l'a déjà précisé, la scénographie de notre cabinet tient en partie à l'exposition d'une variété d'objets et d'images évoquant le monde scientifique, et en partie à une accumulation d'objets divers dans un espace réduit dont ils modifient la perception par le visiteur. Se pose pourtant la question du statut de ces objets, dont les natures très différentes résistent à la classification.

Le terme allemand de *Wunderkammer*, assimilé par certains historiens au cabinet de curiosités et au studiolo (ce qui s'oppose aux conceptions de l'historien de l'art Julius Von Schlosser, exposées dans *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive. Une contribution à l'histoire du collectionnisme*, un des premiers ouvrages de références sur la question, qui distingue scrupuleusement *Wunderkammer* et studiolo), signifie littéralement « chambre des merveilles » ou « chambre des miracles », semblant indiquer que seuls le merveilleux et le miraculeux peuvent entrer dans le cabinet. Mais est-ce bien le cas, et comment traiter ce problème dans un cabinet du XXI^e siècle ?

Si l'on entend par le nom « merveilleux » « *ce qui s'éloigne du cours ordinaire des choses ; ce qui est miraculeux, surnaturel* »³⁰ ou l'« *intervention de moyens et d'êtres surna-*

³⁰ Dictionnaire Larousse en ligne, « merveilleux », 1^{er} sens, consulté le 25 mars 2019

turels, de la magie, de la féerie »³¹ comme le rapporte le dictionnaire Larousse, on peut estimer que notre cabinet tient partiellement du merveilleux, dans la mesure où il s'appuie sur un texte (d'ailleurs considéré comme proche du mouvement du *réalisme magique*) décrivant des créatures surnaturelles dont l'existence n'est pas avérée, mais fait plutôt partie du conte, de la fable, du mythe, de la légende, soit autant de formes qui appartiennent, justement, au registre littéraire du merveilleux. Le merveilleux semble ainsi, de nos jours, généralement lié à la littérature ou au cinéma, soit des formes d'expression reposant sur un récit, une narration, ce qui pourrait alors correspondre avec le dessein de notre cabinet de susciter des récits dans l'esprit des visiteurs, en les confrontant à des objets du quotidien juxtaposés à des travaux artistiques consacrés à des êtres imaginaires.

Le travail nommé *Cabinet V – Nymphes*, par exemple, serait-il alors qualifiable de « merveille » ? Il s'agit d'un objet ayant sa place dans un cabinet, qui aspire à mobiliser l'imagination du visiteur, en lui présentant un récit narratif « illustré » par des peintures représentant des nymphes, à la manière d'un livre de conte qui associe le récit et l'image. Les nymphes étant des créatures mythologiques, elles entrent dans la catégorie du merveilleux, que le *Livre des Êtres Imaginaires* exploite largement.

Cette conception de la merveille pose bien sûr problème. D'une part, dans notre cabinet, parmi les monceaux d'objets exposés, seule une poignée fait une référence directe à un récit qualifiable de merveilleux – quel serait alors le statut des autres objets ? D'autre part, nous sommes forcés de constater que les cabinets de curiosités historiques ne prétendaient pas montrer des récits merveilleux n'ayant aucune prise avec la réalité. Au contraire, il semble plutôt que les objets du cabinet de curiosités sont d'autant plus légitimes que leur existence est, malgré leur apparence invraisemblable, effectivement avérée. On peut d'ailleurs penser que c'est pour cette raison que Joan Fontcuberta porte autant de soin au caractère « réaliste » de ses créatures et les expose dans un musée zoologique. Monter un récit fictif de toutes pièces et l'accompagner de dessins, de photomontages et de taxidermies semblant attester de sa réalité a un tout autre impact sur le visiteur que le même travail, s'il lui était ouvertement présenté comme une fiction. Le moment de crédulité du visiteur durant lequel il considère sincèrement le fait que ces animaux fabuleux puissent exister est un des objectifs poursuivis par l'œuvre, même s'il est rapidement amenuisé par la compréhension progressive de l'astuce de l'artiste. Cet instant de candeur pourrait alors mener le visiteur à considérer qu'il est face à des « merveilles » au sens où il est défini par le Littré au XIX^e siècle comme une « chose qui

³¹ Ibid. 2^e sens.



LES NYMPHES

PARACELSE leur donna l'eau pour demeure

mais

les anciens les divisèrent en

Nymphes des eaux

et

Nymphes de la terre.

Parmi ces dernières,
certaines régnaient sur *les bois*.

Les *Hamadryades* habitaient, invisibles,
dans les arbres et périssaient avec eux ; on
pensa que d'autres étaient immortelles
ou qu'elles vivaient
des milliers d'années.

On appelait *Océanides* ou *Néréides* celles qui vivaient dans la *mer* ; celles qui vivaient
dans les rivières étaient des *Naiades*.

C'étaient des jeunes filles
sérieuses et belles ;
les voir pouvait
provoquer la folie et,
si elles étaient nues,
la mort.

C'est ce que dit un vers de PROPERCE.

cause de l'admiration »³², ou une « chose qui, excitant l'étonnement, paraît dépasser les forces de la nature »³³.

Mais le terme de « merveille » tel qu'il est employé dans la traduction de l'expression *Wunderkammer* ne correspond pas exactement à cette dernière définition non plus, comme l'explique l'historienne Patricia Falguières, qui se place à la suite de Julius Von Schlosser en dissociant la *Wunderkammer*, le *studiolo* et le cabinet de curiosités, dans son ouvrage *Les chambres des merveilles* :

« On traduit par « merveilles » deux termes anciens qui ont une longue histoire : *mirabilia*, en latin, *thaumata*, en grec. Il faut se garder de tenir pour familières de telles appellations. Elles désignent très précisément ce par quoi les collections dont on rapporte ici l'apparition au XVI^e siècle excèdent les catégories du beau et de la représentation et nous renvoient à une constellation tout autre qu'esthétique : les *mirabilia* nous renvoient à la logique du mémorable. »³⁴

Les « merveilles » trouvées dans les cabinets seraient donc avant tout des objets « dignes de mémoire »³⁵. On peut alors simplement avancer l'idée selon laquelle ce qui est mémorable l'est par son caractère remarquable, du fait de sa capacité à frapper les sens (la mémoire est d'ailleurs définie comme une « Faculté de rappeler les idées et la notion des objets qui ont produit des sensations »³⁶ insistant sur ses liens avec les perceptions sensorielles). Mais l'étude des écrits de Patricia Falguières quant aux chambres des merveilles doit plutôt nous amener à penser qu'un objet acquiert le statut de « mirabilia » quand il est dépositaire d'une mémoire, voire de plusieurs mémoires auxquelles il fait référence, permettant la création de « réseaux exégétiques ». Cette idée de référence peut nous amener à envisager l'objet comme un « témoignage » d'une forme de vie, d'une époque, d'une coutume, d'une croyance ou d'un mode de vie, et à le relier à la notion de « document », selon le Larousse « objet quelconque servant de preuve, de témoignage »³⁷. La nature de l'objet servant de document n'importe donc pas (il est « quelconque »), ce qui semble correspondre à notre travail, vue la nature très diverse des objets exposés, qui trouvent pourtant tous leur place dans le cabinet.

Toutefois, ni le cabinet de curiosités traditionnel ni le nôtre ne sont des musées d'ethnographie remplis des objets du quotidien d'une culture spécifique, scrupuleusement

³² Littré en ligne, « merveille », 1^{er} sens, consulté le 26 mars 2019

³³ Ibid. 3^e sens

³⁴ Patricia Falguières, op. cit. p. 8.

³⁵ Littré en ligne, « mémorable », 1^{er} sens, consulté le 26 mars 2019

³⁶ Littré en ligne, « mémoire », 1^{er} sens, consulté le 26 mars 2019

³⁷ Larousse en ligne, « document », 2^e sens, consulté le 26 mars 2019

légendés pour donner au visiteur l'idée la plus précise possible de ce à quoi les objets-documents font référence. Patricia Falguières elle-même précise que les références que l'on peut tisser à partir d'un objet exposé dans un cabinet sont très diverses, et les objets de notre cabinet sont volontairement exempts de légendes, laissant le visiteur dans l'incapacité de connaître avec précision ce à quoi ils font référence. Ce manque d'information (supposée, on l'a dit, favoriser l'imagination du visiteur) ajoutée au fait que le cabinet de curiosités devait souvent traduire le prestige de son propriétaire – Josette Rivallain précise à ce sujet « *Pour le XVIIe siècle [...] [il] devint de bon ton de privilégier les pièces très précieuses, rares, le spectaculaire devenant à la mode.* »³⁸ – nous permet de remettre en cause le statut de simple « document » des objets de notre cabinet, pour préférer une autre notion : celle de *trouvaille*.

Ce terme est proposé par le chercheur Benoît Berthou lors d'une conférence intitulée *Montrer la « trouvaille » : modernité du cabinet de curiosités en art*, durant laquelle il expose sa position quant à la différence entre le cabinet de curiosités et le musée. Selon lui, celle-ci tient à la notion de patrimoine, exploitée par le musée qui attribue une valeur aux objets en fonction de leur aptitude à témoigner de quelque chose, et revient davantage à montrer la provenance de l'objet que l'objet lui-même. Dans le musée, notamment d'Histoire Naturelle, l'objet fait « signe », et en cela, on peut le considérer comme un document. La position de Benoît Berthou sur la question du cabinet de curiosités est toute autre, comme il l'expose lors de sa conférence :

« Un cabinet de curiosités est avant tout une collection de choses « remarquables », d'objets qui sont en eux-mêmes dignes d'intérêt et dignes d'être exposés. [...] Les objets, qu'il s'agisse de peintures, de sculptures ou de livres sont appréhendés sur le mode de l'accumulation : les peintures sont disposées sur un mur entier (jusqu'au plafond), les objets scientifiques sont rangés dans des meubles et regroupés en fonction de critères propres à chaque collectionneur. Le Cabinet de curiosités se propose avant tout d'organiser une profusion ; il s'agit de penser un ordre, d'instaurer les modes d'association et de juxtaposition d'une immensité d'objets.

[...]

Le dispositif du musée éclipse ainsi ce qui fait l'originalité du Cabinet de curiosités : il s'agit, au sein de ce dernier, d'organiser des « rencontres », de penser des modes d'organisation permettant de produire des juxtapositions fort diverses. La collection du cabinet est avant tout l'occasion de produire des associations : quel effet peut produire l'accumulation de telle ou telle chose (des fossiles ou des pièces de monnaie, peu importe...) ? Qu'est susceptible de produire l'association de telle ou telle chose (d'un parapluie et d'une machine à coudre, par

³⁸ Josette Rivallain, op. cit. p. 22.

exemple). C'est bien la « rencontre » qui est au centre de ce dispositif, et ce n'est pas un hasard si les surréalistes, friands de collages et, plus largement, de « hasards objectifs » pour reprendre l'expression d'André Breton, plébiscitèrent cette forme d'exposition de l'art. »³⁹

Le chercheur privilégie ainsi le terme de trouvaille, que l'on peut non seulement appliquer à l'objet du cabinet, dont la découverte est le fruit d'un hasard heureux, mais aussi aux « rencontres » entre les objets divers du cabinet. Le terme de trouvaille permet ainsi d'éviter de qualifier l'objet de « document » car, selon Benoît Berthou, « *ce qui précède la « trouvaille » n'a pas de valeur en soi : ce qui compte, c'est la « trouvaille » elle-même* »⁴⁰, autrement dit, les objets entrent dans le cabinet pour leurs qualités intrinsèques, sans que leur intérêt soit déterminé par leur contexte – ce qui n'exclue pas qu'ils puissent ensuite, grâce aux suppositions de leurs visiteurs diversement instruits, devenir des symboles aux références diverses (voire être considérés comme des documents pour les visiteurs). De plus, si le terme de trouvaille s'applique à l'objet lui-même, l'image de hasard heureux que sous-tend ce terme peut aussi trouver un écho dans les associations des objets les uns avec les autres, leur agencement par l'artiste et leur appréhension par les visiteurs pouvant constituer des formes de « trouvailles » intellectuelles.

2) Saturer l'espace d'informations...

Comme on l'a répété, les « trouvailles » de notre cabinet, pour permettre une multiplicité de rencontres visuelles, sémantiques ou référentielles entre elles, font l'objet d'une accumulation qui participe de la redéfinition de l'espace d'exposition. Ces objets et ces images, bien qu'on ait fait le choix de les réunir sous le nom de « trouvaille », sont d'une grande diversité et appellent des réponses variées de la part du spectateur.

a) ... visuelles et plastiques

Les historiens de l'art s'étant penchés sur la question du cabinet de curiosités s'accordent globalement sur l'idée que le cabinet, du fait de sa fonction d'affirmation du prestige de son propriétaire, se devait d'être frappant visuellement, et de suggérer une certaine richesse aux potentiels visiteurs invités dans son secret. Les œuvres d'art étaient ainsi courantes dans ces lieux où elles étaient appréciées pour leurs qualités plastiques plus que comme objets d'étude.

³⁹ Benoît Berthou, *Montrer la « trouvaille » : modernité du cabinet de curiosités en art* (conférence), 2004, Foix, France., pp. 3-5.

⁴⁰ Benoît Berthou, op. cit. p. 2.



Vue de l'exposition

Cet état de fait justifie à lui-seul l'ambition de traiter la question du cabinet de curiosités dans une entreprise artistique, et nous permet de rechercher une harmonie formelle entre les objets et les travaux présentés, au lieu de simplement multiplier les références au champ scientifique et notamment au muséum d'Histoire Naturelle.

Certains travaux citent ainsi très franchement le champ artistique pré-moderne, comme c'est le cas de *Cabinet V – Nymphes*, qui utilise un large cadre de bois et de stuc doré, orné de moulures délicates, quoiqu'ayant subi la patine du temps, et qui intègre les images de tableaux produits entre les XVII^e et XIX^e siècles, utilisant notamment une peinture de Poussin, peintre classique français, pour citer aussi explicitement que possible une exposition artistique dans un musée comme le Louvre.

A ces travaux artistiques s'ajoute une autre portion de nos « trouvailles », des objets à l'origine extérieure au champ de l'art, qui ont été en partie choisis pour leur intérêt visuel, mais aussi pour « flatter » l'œil du visiteur. La profusion d'objet doit effectivement frapper sensoriellement le visiteur, pas nécessairement habitué à voir une telle abondance d'objets dans une exposition d'art contemporain qui privilégie le modèle du White Cube ou, à l'inverse, envahit l'espace du spectateur (on peut citer des travaux composés d'objets s'étalant sur le sol, forçant le visiteur à passer « au travers » de l'œuvre, comme c'est le cas de plusieurs œuvres de Christian Boltanski). Ici, la profusion est raisonnée, elle foisonne et encombre l'espace, mais fait l'objet d'une certaine organisation, qui satisfait l'œil scrupuleux du visiteur. Certains groupes d'objets semblables sont ainsi accrochés sur une ligne, parfois classés par taille ou par couleur, le plein et le vide est rigoureusement agencés pour traduire l'obsession pointilleuse du collectionneur, et mener le visiteur à orchestrer le déplacement de son regard sur ce « tableau » en trois dimensions à l'échelle de la pièce, où l'harmonie formelle prime sur le sens. Il peut alors se laisser porter à examiner les détails d'une boîte de cuir touareg, les motifs d'un mandala ou les stries sur une coquille de cérithé, satisfaisant un instinct souvent décrié par la philosophie esthétique, car très différent de la position de contemplation attendue devant une œuvre d'art. Cette disposition de l'esprit est ainsi décrite par Kant :

« Il est un esprit des petites choses (esprit de bagatelles) qui manifeste une sorte de sentiment délicat, mais directement opposé au sublime. C'est le goût des choses qui suppose beaucoup d'art et de peine : des vers qu'on peut lire à rebours, des devinettes, des montres en bagues, des chaînes à puces, etc. C'est le goût de tout ce qui a été apprêté et arrangé avec minutie, sans aucun souci d'utilité. [...] On peut suspecter ceux qui partagent ce goût d'être vétillieux et songe-

creux dans les sciences, insensibles dans les mœurs à tout ce qui est naturellement beau et noble. »⁴¹

Notre cabinet s'attache ainsi à saturer l'espace d'informations visuelles afin d'accrocher l'œil du visiteur, participant ainsi de l'effet d'immersion sensorielle au cœur de la pièce, la vision du regardeur étant attirée de tous côtés, plongée dans un environnement qui vise à la stimuler.

b) ... intellectuelles

« Dans la *Wunderkammer* le goût de la rareté et l'appréciation esthétique cohabitent de façon miraculeuse avec le besoin de connaître les grands phénomènes de la nature en un point unique d'équilibre entre art et science. »⁴²

Les cabinets de curiosité – que l'historienne Adalgisa Lugli assimile aux *Wunderkammern* et aux *studioli*, considérant que ces trois formes ne sont que la manifestation d'un même phénomène dans différentes aires géographiques – sont conçus pour frapper l'œil du visiteur, mais ont aussi souvent un objectif d'érudition, motivé par les grandes découvertes de l'époque, l'élargissement du monde et la facilitation relative des voyages sur d'autres continents.

Partant, en plus de sa tendance à proposer un environnement plastique remarquable, notre cabinet cherche également à questionner le domaine scientifique, grâce à des citations de celui-ci, notamment du muséum d'Histoire Naturelle, déjà cité, principal héritier du cabinet de curiosités. Cette position nous permet d'autant plus aisément de remplir l'un des objectifs de notre travail évoqués plus tôt, le désir de mobiliser les facultés tant corporelles que mentales du visiteur, de faire appel conjointement à sa perception, sa réflexion et sa culture.

Divers travaux emploient ainsi plus ou moins explicitement les codes du domaine scientifique, et s'adressent au visiteur, notamment par le biais de cartes géographiques et de textes, sur un mode intellectuel. En effet, les cartes, et plus encore le langage écrit, sont des modes d'expression requérant un « décodage » par leur regardeur, qui a dû préalablement apprendre les significations des signes présents dans ces documents pour pouvoir les déchiffrer. La lecture est, on l'a dit, un exercice presque exclusivement intellectuel, qui ne trouve sa finalité

⁴¹ Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764), trad. Fr. Roger Kemp, Paris, Vrin, 1980, p. 35.

⁴² Adalgisa Lugli, op. cit. p. 33.

que dans l'esprit humain (bien que l'appréhension d'un document comportant du texte se fasse nécessairement par la vision, perception sensorielle).

La série de travaux intitulée *Cabinet IV*, constituée d'inclusions dans de la résine et de textes, le tout rétro-éclairé, propose ainsi, contrairement à *Cabinet III* (composé d'une créature de peinture dans un vivarium et accompagnée d'un texte incohérent), des textes intègres, tirés sans modification du *Livre des Êtres Imaginaires* de Borges, que le visiteur devrait être amené à lire. Puis, grâce à sa probable expérience du musée – qui, dans un souci de politique culturelle, propose des cartels et des légendes associés à des objets – le visiteur fera sans doute la démarche de confronter le texte et l'objet de résine facetté posé en son centre, pour s'engager dans un exercice mental destiné à trouver ce qui les unit, jusqu'à peut-être considérer que l'objet de résine est une illustration du texte, que le texte a été écrit comme une explication de la « trouvaille » de l'objet en résine, voire que les deux n'ont pas de lien particulier. Le visiteur se trouve dans tous les cas dans une situation qui fait référence au champ scientifique, et dans lequel il est amené à avoir une démarche de « recherche », d'abord physique, comme on a pu l'évoquer avec *Cabinet II*, dont les impressions en noir sur noir ne se laissent pas lire sans l'intervention du visiteur, puis intellectuelle, pour tenter de trouver le sens dissimulé derrière les indices disposés par la créatrice du cabinet.

II/- INTERROGER LA POSSIBILITÉ DE LA CONNAISSANCE PAR LE PRISME DE LA FICTION

La tendance du cabinet de curiosités à mêler l'ostentation et l'érudition, l'esthétique et l'intellectuel, l'art et la science, ajoutée au fait que le cabinet de curiosités est largement considéré comme le précurseur du musée, lieu de monstration de la culture par excellence, nous fournit un terrain fertile pour mener une réflexion autour de la question de la formation de la connaissance. Ce problème peut être abordé d'un point de vue d'historien, en se demandant quelle proportion du cabinet est dédiée à l'érudition en comparaison de sa portion consacrée au plaisir esthétique et au goût du spectaculaire, mais aussi d'un point de vue d'épistémologue, en tentant d'analyser les conditions de possibilité de formation de la connaissance dans l'esprit du visiteur d'un cabinet de curiosités.

A. Par la citation du domaine scientifique

L'hypothèse selon laquelle le cabinet de curiosités est un prodrome du musée, notamment d'Histoire Naturelle, mais aussi d'art, fait aujourd'hui l'objet d'un consensus chez les historiens ayant discuté cette question. Notre cabinet, en tant que création du XXI^e siècle, est conscient de ce fait, qui nous permet de poser la question des liens entre l'artistique et le scientifique à une époque où, quoique se rencontrant en certaines occasions, les deux domaines d'études sont devenus trop spécialisés et poursuivent des ambitions trop différentes pour avancer au même rythme. L'art est ainsi souvent conçu comme une forme d'expression de la subjectivité de l'individu producteur, tandis que la science s'attache à établir des généralités dont elle est supposée apporter la connaissance à la société. Merleau-Ponty, déjà cité, fait en ce sens une critique de la science en ouverture de son ouvrage *L'Œil et l'Esprit*, pourtant consacré à l'art.

« La science manipule les choses et renonce à les habiter. Elle s'en donne des modèles internes et, opérant sur ces indices ou variables les transformations permises par leur définition, ne se confronte que de loin en loin avec le monde actuel. Elle est, elle a toujours été, cette pensée admirablement active, ingénieuse, désinvolte, ce parti pris de traiter tout être comme « objet

en général », c'est-à-dire à la fois comme s'il ne nous était rien et se trouvait cependant prédestiné à nos artifices. »⁴³

Le philosophe déplore ici la propension presque cartésienne de la science du XX^e siècle à construire des modèles destinés à saisir un monde qu'elle envisage comme une vérité absolue (un monde transcendant que Descartes assimile au divin). Merleau-Ponty estime que la pensée scientifique doit au contraire se replacer « sur le sol du monde sensible et du monde ouvert », un monde culturel, façonné par l'homme et appréhendé par son corps, dans sa vie. Il oppose cette pensée scientifique qu'il rejette à la position de l'artiste, et notamment du peintre qui nous réintègre au monde sensible, et nous replace dans notre propre corps. Une comparaison entre le domaine scientifique et le domaine artistique est ainsi établie par Merleau-Ponty, comparaison que l'on peut, humblement, tenter de discuter dans notre travail artistique.

1) Dans la forme de notre travail, construite d'après celle du cabinet de curiosité

Le cabinet de curiosités produit cette année, comme on l'a dit précédemment, s'emploie à conscientiser l'acte perceptif de son visiteur, en convoquant conjointement son mouvement et son regard, ce qui fait un écho direct à la conception de l'art de Merleau-Ponty, dont il considère que la recherche scientifique pourrait tirer des enseignements. Notre travail choisit pourtant une posture intermédiaire, car, s'il ne nie en aucun cas être le fruit d'un projet à l'ambition artistique, il cite abondamment le champ scientifique, et plus particulièrement une science naturelle aujourd'hui considérée comme désuète. La forme du cabinet de curiosités fait ainsi l'objet d'une référence évidente dans notre travail mais d'autres images du monde scientifique et du monde de la recherche sont ainsi convoquées.

On peut simplement évoquer la présence de livres dans le cabinet, tout en reconnaissant que leur connotation peut être ambiguë. En effet, dans le milieu universitaire, en tant qu'incarnation physique de la connaissance, le livre dit la rigueur de celle-ci, puisqu'elle est digne d'être consignée dans un objet destiné à durer (« *Verba volant, scripta manent* ») et à être diffusé, ajoutant ainsi à la connaissance de l'humanité. Pourtant, il peut aussi être associé à la fiction, particulièrement depuis le XIX^e siècle, âge d'or du roman en Europe, attachant ainsi le livre à une idée d'évasion, d'échappatoire du monde réel vers le fantaisiste. La contradiction entre ces deux aspects de la symbolique du livre est encore complexifiée par le choix des livres, d'aspect ancien, en cuir (traduisant donc davantage de préciosité qu'un livre

⁴³ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Folio, Essais, Gallimard, 1985, p. 9.

de poche), fermés, et dont le dos n'est pas directement présenté au visiteur, l'empêchant ainsi (sauf s'il choisit de manipuler le livre) de connaître le titre, l'auteur et le propos de l'ouvrage. Les livres montrés dans ce cabinet sont ainsi presque décoratifs, et le « savoir » qu'ils renferment n'est pas destiné à être connu par le visiteur. Leur rôle est avant tout symbolique, ils doivent formellement participer de l'atmosphère d'érudition que tente de dégager le cabinet, sans réellement fournir une connaissance au spectateur.

On peut également pointer la présence des cartes géographiques, dont le statut est tout aussi ambivalent que celui des livres. En effet, les cartes sont des objets d'étude, requérant, comme le livre, un exercice intellectuel de déchiffrement, associés à la pratique de la géographie, mais aussi utiles dans de nombreuses autres disciplines scientifiques, telles que l'histoire, l'archéologie ou la géologie. Pourtant, leur statut d'objet scientifique est aussi discutable que celui de livre, puisque leur présentation, dans notre cabinet, à côté de coquillages, de photographies de lieux divers, ou de bouteilles, peut mener le visiteur à les rapprocher d'une idée de voyage, lequel n'est pas nécessairement un voyage d'étude. De plus, comme les livres, ces cartes ont été spécifiquement choisies pour leurs qualités plastiques remarquables, leur permettant, elles aussi, de contribuer à l'atmosphère générale du cabinet comme production artistique. Car la carte géographique, si elle est effectivement un objet d'usage dont l'utilité est garantie par une recherche scientifique, est aussi une production visuelle dans laquelle le cartographe est amené à faire des choix, parfois arbitraires, exprimant sa subjectivité dans les interstices laissés par la rigueur des données scientifiques géographiques.

Enfin, on évoquera la présence d'ossements, et notamment d'un crâne de renard, rigoureusement nettoyé, référence peut-être la plus évidente au muséum d'Histoire Naturelle et, plus généralement, au domaine scientifique de la biologie. Celui-ci est accroché contre un mur, sans autre modification ou tentatives d'embellissement, mais, au lieu d'être accompagné d'une légende détaillant sa provenance et donnant des informations au spectateur sur son espèce, comme ce serait le cas dans un muséum d'Histoire Naturelle, le crâne est entouré d'un ostensible cadre doré, qui semble l'extraire du champ de la biologie pour l'inclure, de force, dans le domaine de l'art, comme dans une tentative naïve d'exacerber ses qualités plastiques.

Ainsi, ces exemples choisis parmi les « trouvailles » présentées dans notre cabinet nous permettent d'ores et déjà de questionner la possibilité de la connaissance dans le cabinet de curiosités. En effet, bien que des objets propres au champ scientifique, du moins ayant une utilité pour l'exercice intellectuel de leur propriétaire puissent y être présentés, il apparaît rapidement que de telles trouvailles font l'objet d'une « esthétisation » afin de leur permettre l'entrée dans le cabinet de curiosités. Ce phénomène est d'ailleurs observé par Adalgisa Lugli

lorsqu'elle commente les collections de l'Eglise médiévale, destinées à accueillir des reliques mais aussi d'autres curiosités qui acquéraient un caractère de préciosité de par leur rareté, et méritaient ainsi d'être protégées par l'Eglise. L'historienne explique ainsi :

« l'accueil de ces objets antiques parmi les objets ecclésiastiques est subordonné, ordinairement, à un geste – que nous pourrions considérer comme une sorte d'exorcisme – qui consiste à appliquer à la pièce en question une marque de possession et de mutation : ce sera un sertissage, un piédestal, une monture »⁴⁴

Bien que notre entreprise soit très différente, puisque notre cabinet ne tente pas d'inscrire ses objets dans une histoire de laquelle il les présente comme les témoins, on retiendra cette idée de « geste » (qui, dans le cas décrit par Adalgisa Lugli, revient à ajouter de la valeur à l'objet) destiné à faire entrer des objets hétérogènes dans le discours général de notre cabinet. Ce geste s'apparente d'ailleurs, d'une certaine manière, au geste d'encadrement dans le champ de l'art, qui est assimilé, notamment par Sally Bonn, à une délimitation entre ce qui est art et ce qui n'est pas art, voire au fait de « socler », de poser un objet en volume sur un socle comme pour légitimer son appartenance au monde de l'art. Ce problème a notamment été discuté par l'artiste Bertrand Lavier qui, depuis les années 1990, a exposé dans des musées et des galeries des objets manufacturés sur des socles blancs, nous amenant à interroger la *sacralisation* – proche de celle dont l'Eglise gratifiait les objets entrant dans ses collections – dont font l'objet les pièces entrant dans les musées, qu'ils soient d'art, d'Histoire Naturelle ou, plus spécifiquement dans le cas de Bertrand Lavier, d'ethnographie.

Ainsi, bien que notre crâne de renard ne soit pas un objet manufacturé, le geste consistant à l'encadrer présente des similitudes avec la position de Bertrand Lavier, puisqu'il revient à choisir un objet absolument extérieur au champ de l'art pour l'y faire entrer en s'emparant simplement des codes de l'institution muséale pour offrir un nouveau statut à l'objet. Si cette utilisation des codes du musée n'est pas à proprement parler une « citation du domaine scientifique », il n'en demeure pas moins que le musée, en tant qu'institution culturelle, est considéré comme le lieu de présentation d'objets dignes d'être conservés et connus par la population, et donc un lieu de construction de connaissance.

La position du musée et du cabinet est alors ambiguë, puisque, alors que l'on peut spontanément estimer que l'esthétisation des objets est propre au domaine artistique, le commentaire de Lavier nous amène à envisager le simple geste de « socler » un objet comme un acte de sacralisation, qui semble pouvoir remettre en cause la revendication d'objectivité et de neutra-

⁴⁴ Adalgisa Lugli, Roland Recht, et Marie-Louise Lentengre, op. cit. p. 44.



Vues de l'exposition

lité de la recherche scientifique, qui est notamment à l'œuvre dans le musée d'ethnographie qu'il commente. Peut-on alors construire sa connaissance d'un domaine dans un environnement qui sacralise, ou fétichise ses objets, sur un mode similaire à celui qu'employait les ecclésiastiques médiévaux ? En exposant des objets, même utiles au champ scientifique, choisis spécifiquement pour leurs qualités plastiques, le cabinet de curiosités – historique comme contemporain – peut-il prétendre à une production de connaissance dans l'esprit de ses visiteurs ?

2) Dans l'œuvre originale de Jorge Luis Borges sur laquelle est basé le travail

En examinant l'œuvre de Borges, et notamment *Le Livre des Êtres Imaginaires*, plusieurs fois cité dans les travaux artistiques de notre cabinet, on peut trouver des problématiques similaires à celles, plus générales, qui occupent notre cabinet. En effet, cet ouvrage est un texte rigoureusement documenté, fruit de nombreuses lectures et d'un long travail de recherche pour réunir autant de sources que possible sur les différents animaux décrits. De plus, sa forme n'est pas celle d'une fiction littéraire traditionnelle, qui fait généralement intervenir un récit, mais plutôt un inventaire, une liste sobrement organisée par ordre alphabétique (du moins dans son édition française), dont la mise en page ne laisse percer aucune fantaisie, et qui ne recourt d'ailleurs même pas à des illustrations – qui pourraient influencer le lecteur dans sa démarche d'imagination des êtres merveilleux, de par l'expression de la subjectivité de l'illustrateur ? – alors que celles-ci pourraient être utiles au lecteur qui n'a naturellement jamais vu les créatures décrites vivantes. La forme du travail s'approche davantage de *L'Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien, ou de celle de Buffon, que des œuvres de Théophile Gauthier ou de Sheridan Le Fanu décrivant des êtres surnaturels. Chaque chapitre, consacré à une seule créature, offre une description référencée de celle-ci, citant des auteurs de fiction, mais aussi des philosophes ou des voyageurs ayant écrit avec plus ou moins de rigueur sur la créature, ainsi que des informations relatives à l'époque et au lieu d'origine de la créature. Son titre original, le *Manuel de Zoologie fantastique*, revendique cette rigueur, en choisissant le mot « manuel » qui indique une volonté d'information et d'éducation, et le terme de « zoologie », nom de la science étudiant les animaux, d'ailleurs composé des termes grecs *zôon*, signifiant « animal », et *logos*, signifiant « discours », le grec ancien ne manquant jamais de donner aux termes qui l'exploitent un caractère « savant ».

Ainsi, comme dans notre cabinet, qui emploie parfois les formes du domaine scientifique, l'ouvrage de Borges évoque par sa rigueur un écrit académique sur un sujet tout à fait sérieux. Pourtant, l'auteur, écrivain, on l'a déjà dit, ayant inspiré le courant du « réalisme magique », et ayant écrit de nombreuses nouvelles de fiction (au point d'intituler un de ses recueils *Fictions*), insuffle à son travail une certaine poésie, laissant transparaître son individualité dans son inventaire faussement objectif. De la même manière, notre cabinet, sous des airs plus ou moins apparents de voyage et de recherche, garde un caractère artistique et tente des associations poétiques, des rencontres heureuses et des hasards harmonieux au sein de l'accumulation d'objets qu'il offre au regard de son visiteur.

On peut d'ailleurs considérer que notre travail et celui de Borges sont à aborder sur le même mode, Borges préférant qu'on ne lise pas son ouvrage d'une traite, mais qu'on vienne y glaner des informations à l'envi, sans s'astreindre à lire les chapitres dans l'ordre que donne le livre (son ordre alphabétique étant de toute manière arbitraire). De la même façon, notre travail, bien qu'encourageant son visiteur à évoluer en son sein, ne donne pas d'indications à ce dernier, le laisse s'attarder sur les objets qui lui siéent et l'autorise à tisser, en esprit, les associations qui lui viennent spontanément entre les objets qui lui sont présentés, voire à reculer, revenir examiner un objet, sans remettre en cause un quelconque parcours d'exposition établi par un scrupuleux commissaire.

Choisir *Le Livre des Êtres Imaginaires* comme base d'un travail tentant de soulever quelques questions épistémologiques n'est donc pas anodin. Le travail de Borges est effectivement particulier, puisqu'il mêle l'objectif et le subjectif, la connaissance et la poésie, dans un projet remarquable en lui-même de rédaction d'un texte encyclopédique sur un sujet de fiction. La connaissance que nous fournit ainsi Borges n'est que de l'ordre de « l'imaginaire » (un sujet dont la légitimité dans le domaine scientifique est à établir) mais un imaginaire partagé par de nombreux hommes. Borges aurait ainsi réalisé un exercice inductif – un mode de raisonnement largement décrié dans le cadre de la formation de la connaissance scientifique, par Kant notamment – en recueillant les croyances et les fictions de nombreux individus vivant à des époques différentes, pour aller vers les idées générales de « Minotaure », de « Phénix » ou de « Nympe ». Le processus de construction de la connaissance, à supposer qu'un tel processus ait lieu dans cette œuvre, est donc discutable par de nombreux aspects, et notamment en raison du caractère « imaginaire » de ce qui est décrit, et, partant, de la pluralité des imaginations qui ont contribué à la création de ces croyances, mythes et fictions.

La position de notre travail est peut-être encore plus ambiguë, puisque plusieurs des travaux artistiques présentés dans le cabinet retranscrivent des extraits du texte original de

Borges, et les accolent à des objets qui semblent vouloir prouver l'existence des créatures décrites, comme c'est le cas de la série de travaux intitulée *Cabinet IV*, qui encadre des araignées piégées dans une inclusion de résine d'un texte décrivant « *L'Antilope à six pattes* ». A l'inverse de Joan Fontcuberta, cité précédemment, qui présente des preuves aussi réalistes que possible des chimères qu'il a lui-même imaginées, notre cabinet se montre plus humble en laissant le doute planer chez le spectateur quant au statut de l'objet qu'il a sous les yeux, dont il n'est pas aisé d'affirmer le caractère artificiel pas plus que d'en trouver un équivalent dans la nature. La question de la formation de la connaissance est ainsi délicate, puisque, d'une part, le cabinet ne prétend pas ouvertement attester de l'existence des animaux répertoriés par Borges (au contraire de Joan Fontcuberta), mais, d'autre part, en ajoutant aux textes de Borges des objets citant les codes du document d'Histoire Naturelle, il semble vouloir leur donner une présence au monde et rendre ces créatures plus aisément appréhendables par le visiteur, qui peut supposer qu'on veut lui faire croire à l'existence du Kraken.

B. Par le paradoxe de l'idée de *fiction scientifique*

Nous avons précédemment établi que notre travail avait une part de fiction, dans la mesure où il met en scène les éléments propices au développement d'un récit dans l'esprit de son visiteur. Or la fiction ne semble pas, à priori, propice à la formation de la connaissance, en raison de son manque de prise avec la réalité, là où la connaissance, en particulier la connaissance scientifique, est à la recherche d'une « vérité », laquelle doit prendre place dans la réalité du monde physique, quand bien même elle serait invérifiable – la théorie du Big Bang est invérifiable et n'est étudiée que par des exercices intellectuels, mais les recherches la concernant visent à appréhender une réalité objective, indépendamment de son expérience par des individus.

Ce dernier exemple nous permet pourtant, déjà, de mettre en cause la distinction entre fiction et science, dans la mesure où l'on peut estimer que les modèles scientifiques permettant de penser des théories scientifiques invérifiables par l'expérience sensible, prenant forme dans l'esprit de chercheurs, et peut-être impulsés par leur imagination, comprennent une part de construction fictionnelle.

1) La science-fiction comme moteur de la pensée éthique et scientifique

La littérature, dont nous avons évoqué le versant fantastique, peut à nouveau être convoquée dans le cadre de la réflexion autour de la formation de la connaissance dans le cabinet de

curiosités. En effet, Borges n'est pas le seul auteur à être cité dans nos travaux, puisque *Cabinet II*, composé de feuilles noires imprimées en noir, utilise des extraits de *L'Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien, et de *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley. Ce dernier texte est considéré comme le premier roman de science-fiction de l'histoire de la littérature, et conte le récit d'un jeune scientifique qui, rebuté, abandonne la créature qu'il a lui-même créée à partir de restes humains. Ce roman mêle la science et la fiction au sens où il reprend des éléments empruntés à la culture scientifique, et notamment aux récents progrès de celle-ci (tels que la greffe ou le clonage, lequel était encore à l'état de fantasme à l'époque de Mary Shelley), pour en exacerber certains aspects et questionner les implications et les possibles dérives du progrès scientifique. L'œuvre de Mary Shelley interroge ainsi son lecteur sur les potentielles conséquences d'une recherche scientifique orientée vers le progrès de la greffe, et la légitimité de l'ambition de créer une forme de vie artificielle. Des questionnements éthiques sont ainsi posés par le prisme d'une fiction qui extrapole à partir d'alors récentes innovations et découvertes, fiction que les connaissances scientifiques de l'époque (pas plus que celles d'aujourd'hui) ne permettaient pas d'expérimenter.

Cabinet II, qui reproduit des extraits du texte de Mary Shelley, pose des problèmes similaires, en décrivant des mutations du corps humain, inspirées par les capacités d'autres animaux – les os des bras sont allongés pour accueillir des plumes permettant le vol, les jambes sont modifiées selon le modèle d'animaux rapides, la bouche est pourvue de longues canines – comme pour « augmenter » l'être humain (problème qui peut rappeler l'ambition à la fois très ancienne et très contemporaine du « transhumanisme »), mais sur un mode mystérieux, comme pour cacher un secret, puisque le visiteur est forcé d'éclairer lui-même les feuilles noires accueillant le texte pour pouvoir déchiffrer avec plus ou moins de précision les reproductions de croquis, gravures et extraits de texte qui lui sont présentés. Cette notion de secret semble pouvoir traduire les problèmes éthiques soulevés par de telles pratiques qui restent, pour le moment, dans le domaine de la fiction.

Il semblerait ainsi que la fiction, même si elle ne constitue pas en elle-même une avancée scientifique, puisse, de par l'abondance de ses potentialités, permettre une réflexion autour des implications, notamment éthiques, du progrès scientifique. La fiction, et plus spécifiquement, la science-fiction n'est ainsi peut-être pas à bannir d'un processus de formation de la connaissance centré sur le domaine scientifique.

2) Traiter la fiction comme le réel fait intervenir le doute dans l'appréhension du travail

Notre travail, s'il mêle des aspects scientifiques et des aspects fictionnels, ne revendique pourtant pas le statut d'une œuvre de science-fiction, bien qu'il cite Mary Shelley. En effet, la science-fiction est un genre narratif (notamment littéraire) qui produit généralement des récits basés sur des progrès scientifiques – réels ou hypothétiques – prenant place dans un futur plus ou moins lointain, et utilise souvent les conséquences de ces avancées permises par la recherche scientifique – voyage dans le temps, colonisation de l'espace, clonage... – comme moteur de leur intrigue. Or, notre travail, en prenant la forme quelque peu surannée du cabinet de curiosités, ne se sert pas de la fiction pour discuter les progrès de la science, mais mêle science et fiction d'une autre manière. En effet, est fait le choix de traiter des éléments fictionnels, particulièrement les créatures décrites par Borges dans *Le Livre des Êtres Imaginaires*, sur un mode scientifique, en employant les codes du domaine scientifique. Notre travail n'est donc pas une œuvre de science-fiction, mais tient plutôt de ce que l'on pourrait nommer une « fiction scientifique », au sens où il traite la fiction sur le mode d'une science désuète, sans tenter de convaincre son visiteur de la « réalité objective » de ce qui lui est présenté. En cela, il est possible de comparer notre travail à celui de l'artiste contemporain anglais Damien Hirst. Lui expose derrière des structures de verre remplies de formol des corps d'animaux amenés à lentement se déliter sous l'effet du temps, de par leur nature biologique et donc périssable. On pourra arguer que, alors que le travail présenté se contente de citer la biologie, le travail de Damien Hirst est emprunt de davantage d'authenticité puisque les carcasses qu'il présente sont effectivement victimes de détérioration. Pourtant, toute sa démarche se trouve bouleversée dans l'esprit du spectateur lorsqu'il expose *The Dream*, dispositif tout à fait similaire à ceux de ses travaux précédents, à cela près que l'animal baignant dans le formol est une licorne. L'artiste introduit alors un hiatus à l'échelle de son œuvre, qui va créer le doute chez le spectateur et l'amener à questionner l'authenticité de l'entièreté de l'œuvre de l'artiste, dont l'aspect scientifique, cité par le verre et le formol, semblait pourtant digne de confiance.

Un des travaux présentés dans le cabinet s'approche particulièrement de cette démarche. Il s'agit d'un travail sans titre, se présentant comme une forme organique, mimant le végétal, composée de branches de métal recouvertes de coton souillé, et exposé sur un socle du même matériau, sous une cloche de verre. Le métal étant invisible, le travail semble entièrement composé de coton souillé. Ce coton constitue les restes d'un usage quotidien, ici, la toilette du



Sans titre : vue de la sculpture seule, vue dans l'exposition



Damien Hirst, *The Dream* (2006) et *Trinity - Pharmacology, Physiology, Pathology* (2000)

visage et plus spécifiquement le démaquillage, qui laisse des traces grises, chair et rouge sombre. La cloche de verre peut laisser supposer que ce qu'elle recouvre doit faire l'objet d'une conservation spécifique, ou est particulièrement précieux, par exemple. Mais plus précisément, elle permet une référence au domaine scientifique, car elle peut, grâce à la forme organique de la sculpture qu'elle recouvre, évoquer des globes et des fioles de verre contenant des organes ou des bêtes exotiques, à la manière des anciens musées d'histoire naturelle, ou, plus particulièrement, des cabinets de curiosité.

Ce travail tente d'instaurer une forme de doute dans l'esprit de son regardeur, notamment par l'aspect dégradé de la sculpture, qui peut conduire le spectateur à penser que l'objet est périssable – une caractéristique du biologique, le domaine du vivant – comme si la cloche de verre était affectée à conserver aussi longtemps que possible une forme de vie destinée à se dégrader et à périr – ce qui le distingue du travail de Damien Hirst dans lequel les animaux sont réellement amenés à se déliter dans le formol.

Une forme de doute est également présente, on l'a déjà souligné, dans les travaux reprenant le texte de Borges et l'associant à un objet, qui conduit le spectateur à s'interroger sur les liens entretenus par le texte et les objets, voire à se demander si ces derniers sont des documents. Ceux-ci seraient alors supposés témoigner de l'existence des créatures décrites par le texte, que le spectateur, en lisant leur nom peut, dans certains cas, identifier comme des créatures mythologiques. Les Nymphes et le Kraken, par exemple, sont très connus du fait de leurs fréquentes apparitions dans la littérature et au cinéma, mais l'Antilope à six pattes, dont la légende est moins célèbre pourrait passer pour un animal réel. Or la notion de *doute*, dans la question de la formation de la connaissance, est particulièrement problématique. En effet, on pense spontanément à l'idée de doute méthodique théorisée par René Descartes qui considérait que les données de nos perceptions sensorielles devaient être mises en question de par leur statut inconstant et la facilité de les manipuler : le rêve est un phénomène durant lequel l'esprit paraît percevoir des choses qui ne sont pas physiquement présentes, ce qui indique sa propension à être trompé par de fausses perceptions, et donc l'impossibilité de vouer une confiance absolue à ce qui se présente comme des perceptions ; de même, des illusions d'optiques trompent aisément la vision – Descartes nuancera pourtant cette affirmation en expliquant, dans ses *Méditations Métaphysiques*, que ce ne sont pas les sens qui se trompent, mais l'interprétation de leurs données par l'esprit qui peut être inexacte. De plus, Descartes recommande de mettre méthodiquement en doute toutes les « opinions » issues de l'enfance et de l'éducation, qui peuvent également freiner l'acquisition de connaissances. Le doute ne serait donc pas un obstacle à la formation de la connaissance scientifique, mais, pour Descartes

– dont Merleau-Ponty hérite, bien qu’il mette en cause de nombreux aspects de sa philosophie
– un passage obligé pour construire une connaissance sur des bases solides dont on a méthodiquement éprouvé la plausibilité.

On peut ainsi estimer qu’en présentant des travaux et des objets aux origines diverses et à l’authenticité plus ou moins discutable dans un environnement qui mime le scientifique, notre travail, sans adopter une position claire quant au problème de la formation de la connaissance scientifique, permet au moins la discussion d’un questionnement quant à ses conditions de possibilité, et ce, non seulement par la façon, déjà exposée, dont le cabinet tente de mobiliser toutes les facultés du visiteur, intellectuelles comme corporelles, le plaçant dans une position d’ouverture et de perméabilité par rapport à ce qui lui est présenté, mais aussi par l’ambiguïté de notre cabinet, qui ne se résout jamais à indiquer clairement une ambition fictionnelle ou, au contraire, à essayer de convaincre le visiteur de la « scientificité » de ses travaux créés de toutes pièces. Le visiteur est donc invité à exercer son jugement critique, et à se laisser aller, ou non, à une situation de suspension d’incrédulité, pour aborder le cabinet comme un travail fictionnel, ou comme un travail artistique reprenant les codes du cabinet de curiosités pour les interroger.

Il est alors intéressant de noter qu’un travail autour du cabinet de curiosités, alors même que celui-ci a été rejeté hors du champ scientifique, permet une discussion autour des conditions de possibilité de la connaissance. En effet, le cabinet, bien qu’il résulte d’un désir érudit d’« échantillonner le monde » dans un espace réduit, repose sur l’exposition de « merveilles », notion que nous avons déjà discutée, mais qui pose le problème de son appréhension par un visiteur. En effet, la merveille « émerveille », or on considère aisément qu’un individu dans une situation d’émerveillement est face à quelque chose qu’il ne comprend pas, qui « dépasse son entendement » (du moins pour le moment), et qu’un dispositif visant à émerveiller compte sur l’ignorance de son regardeur plutôt que sur son entendement, l’une des facultés les plus nobles de son esprit. Cette affirmation est pourtant discutable, comme le souligne en ces termes Adalgisa Lugli : « *Porter sur le monde un regard émerveillé est l’un des actes les plus élevés de la connaissance.* »⁴⁵.

De la même manière que le doute, qui ne crée pas en lui-même de connaissance, peut constituer une condition préalable à la construction de celle-ci, l’émerveillement peut participer de l’ouverture de l’individu à la constitution d’une nouvelle connaissance, et permettre l’établissement d’un terrain fertile à cette entreprise. Ce point de vue peut d’ailleurs rappeler

⁴⁵ Adalgisa Lugli, Roland Recht, et Marie-Louise Lentengre, op. cit. p. 33.

celui que défend Gaston Bachelard dans son ouvrage *La formation de l'esprit scientifique*, dans lequel il explique notamment qu'un esprit jeune est plus susceptible de faire de grandes découvertes scientifiques qu'un esprit expérimenté, déjà empli de connaissances qui risquent de constituer des *obstacles épistémologiques*, soit des difficultés, généralement propres au chercheur, se plaçant entre son désir de connaissance et l'objet de ce désir. Les *opinions* implantées dans l'esprit, souvent fruits d'un savoir qui n'est plus opérant (dont Descartes recommandait déjà de se défier) sont un des obstacles à l'établissement d'une connaissance nouvelle, et que la « virginité » relative d'un esprit émerveillé peut permettre d'éviter dans une phase de recherche.

Ainsi, notre cabinet, en exploitant les codes du domaine scientifique tout en se montrant avare d'indications supposées guider le visiteur, essaie de placer ce dernier dans une position de perméabilité à ce qui l'entoure, suscitant son doute et sa réflexion, sans pour autant ne nourrir aucune ambition d'apport réel de connaissance scientifique. Notre travail s'interroge donc sur des questionnements épistémologiques sans prendre parti dans le débat philosophique.

C. Par une réflexion autour de la perception humaine

Enfin, notre cabinet, en plus des interrogations qu'il peut contribuer à soulever dans le cadre de la réflexion autour de la capacité d'un cabinet de curiosités à fournir une connaissance scientifique, et de la position adoptée par un visiteur face à une nouvelle source de connaissance, tente de revenir à la « source » de la connaissance scientifique, particulièrement celle qui recourt à l'expérience, c'est-à-dire la perception. Comme on l'a expliqué, la philosophie phénoménologique de Merleau-Ponty considère que la science de son époque a besoin de « revenir sur terre », dans le monde culturel des humains, après avoir trop longtemps cherché dans l'absolu, le transcendant. Le fait de discuter ce problème par un travail artistique trouve sa pertinence dans le fait que l'art est conçu comme l'objet d'une *expérience esthétique*, soit, au sens dix-huitiémiste du terme, établi par Baumgarten dans son ouvrage *Æsthetica*, une expérience liée aux perceptions sensorielles. Bien que le sens du mot esthétique ait évolué depuis cette époque, et soit devenu d'abord « philosophie du beau » puis plus récemment « science de l'art », nous avons établi que notre cabinet avait pour ambition de mobiliser les facultés corporelles de son visiteur, en lui proposant une expérience sensible.

1) Le domaine du « voir »

Comme on l'a précisé plus tôt, à l'inverse d'une œuvre d'art totale, notre travail ne se focalise pas sur une stimulation de tous les sens, puisqu'il ne propose pas d'environnement sonore ou olfactif particulier, se contentant de solliciter la vision de son visiteur, ainsi que son mouvement. La question de la vision est notamment discutée à travers des travaux qui ne se donnent pas directement au regard du visiteur, mais exigent un exercice, comme on l'a déjà mentionné.

a) La symbolique de la lumière et de l'ombre

Tout d'abord, on note que le cabinet est présenté dans une relative obscurité, ce qui participe de l'atmosphère intime du cabinet, entrave partiellement l'acquisition des données de la vision, permettant déjà une conscientisation de l'acte de regarder de la part du spectateur, et résulte aussi d'un choix rationnel visant à permettre le fonctionnement des procédés optiques utilisés dans certains travaux, qui n'auraient pas le même impact en pleine lumière.

Le fait de composer une exposition obscure éclairée seulement en quelques points stratégiques est un procédé couramment employé dans le domaine de la scénographie. On peut par exemple citer l'exposition *Dioramas*, présentée en 2017 au Palais de Tokyo, qui traite justement d'un thème proche de notre problème : la mise en scène du scientifique dans une visée pédagogique par le biais du diorama, scène présentant son sujet (souvent un animal, naturalisé pour les besoins de l'exposition) dans une reproduction de son environnement naturel. La première galerie de l'exposition propose ainsi un parcours globalement chronologique dans l'histoire du diorama lumineux mis au point par Daguerre (différent du diorama muséal évoqué plus tôt), commençant par des cartons noirs perforés et doublés de feuilles colorées dessinant, par rétro-éclairage, des images religieuses, datées du XVIII^e siècle, et se poursuivant avec des maquettes et schémas de fonctionnement du diorama de Daguerre, tel qu'il existait au XIX^e siècle. L'exposition paraît revendiquer ici une certaine rigueur, recourant à des cartels scrupuleusement placés, afin d'être aisément repérables et lisibles malgré la faible lumière, et faisant preuve d'une grande précision dans les explications historiques et techniques des pièces présentées. En cela, on peut estimer que la scénographie prend sens, puisque, en offrant pour seule source de lumière des pièces explicatives de l'histoire et de la technique du diorama, elle fait appel à l'image quelque peu galvaudée depuis le XVIII^e siècle selon laquelle le savoir est une lumière repoussant l'obscurité de l'ignorance, voire l'obscurantisme.

De manière plus générale, employer la lumière dans un travail artistique signifie travailler avec un matériau entouré d'une très importante dimension symbolique. L'une des propriétés sémantiques de la lumière est ainsi son potentiel de « révélation », laquelle peut être religieuse, mais aussi considérée dans une perspective plus pragmatique, dans la mesure où la lumière est effectivement ce qui vient frapper les objets du monde physique les rendant visibles aux animaux doués de vision. « Eclaircir un mystère », « faire la lumière sur quelque chose » sont autant d'expressions courantes permettant d'apprécier l'idée d'une découverte de « vérité » (religieuse ou scientifique) associée à la lumière. Mais, plus qu'un simple dévoilement au regard des objets du monde physique, la lumière est très souvent associée à un enseignement de l'ordre de la connaissance. On peut ainsi citer Gaston Bachelard qui, dans *La Psychanalyse du feu*⁴⁶, met au jour le complexe de Prométhée, menant l'homme à considérer la lumière du feu comme source de savoir et de connaissance, d'après la légende de Prométhée, voleur du feu sacré de l'Olympe renfermant le savoir divin. Plus simplement, on peut aussi évoquer la *Philosophie des Lumières*, courant de pensée du XVIII^e siècle incarnée en France par Diderot, Montesquieu ou Voltaire, et se proposant d'« éclairer toutes choses à la lumière de la raison ».

Notre cabinet évacue la dimension liturgique de la lumière pour se concentrer sur ses liens sémantiques avec l'idée de connaissance, héritée des Lumières. Cette dimension symbolique de connaissance est particulièrement manifeste *Cabinet I*, consistant en un châssis encadré, éclairé par le verso et révélant ainsi les objets placés derrière lui, guidé notamment par une volonté de rendre le châssis parfaitement vierge en l'absence de lumière. Dans ce projet, la lumière est un élément révélateur puisque c'est par son entremise qu'apparaissent des images sur le châssis, la plaçant en révélatrice de l'ensemble du travail artistique. Elle inspire donc une forme de « confiance », à l'inverse de l'obscurité et du crépuscule qui dissimulent les choses au regard.

Sa symbolique est également largement exploitée dans le travail intitulé *Cabinet II*, où elle joue un rôle indispensable pour le visiteur désireux de découvrir l'œuvre. Le travail, majoritairement constitué de feuilles noires, est en effet présenté dans la pénombre, ce qui ne permet pas aux visiteurs de distinguer les motifs, également noirs, imprimés sur le papier. La symbolique de découverte de la lumière est alors littéralement exploitée, puisque c'est bien elle, sous forme de lampe-torche ou de téléphone portable, entre les mains de chaque visiteur, qui permet la prise en compte du travail plastique présenté. Le visiteur, dans une entreprise presque

⁴⁶ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*. Paris, PUF, 2014

archéologique, est alors amené à opérer activement, de lui-même, la découverte de l'œuvre, en dirigeant sa propre source lumineuse sur les feuilles qui l'attirent le plus, selon le parcours qui lui sied. L'œuvre ne s'offre donc jamais entièrement au regard, elle requiert le concours de spectateurs qui ne peuvent la voir que partiellement. Le travail mène ainsi à tenter de repousser les contraintes de l'obscurité pour découvrir « à la lumière de la raison » des pièces qui miment justement la connaissance scientifique, grâce à l'emploi, dans les motifs, d'une imagerie scientifique et de textes faisant référence à ce champ.

b) Les limites de la vision humaine

Considérer la lumière uniquement comme un symbole de connaissance serait pourtant réducteur de son potentiel sémantique, particulièrement dans un travail recourant autant à la mise en scène que le nôtre. En effet, la lumière, notamment la lumière artificielle rigoureusement traitée par un scénographe par exemple, peut assumer une ambition de *dramatisation*. Or la dramatisation est rarement associée à un dévoilement complet et honnête, elle est plutôt partielle, elle met en avant ou dissimule selon la volonté de son opérateur, ce qui remet en cause l'idée d'enseignement souvent associée à la lumière et peut mener vers des interrogations au sujet du montré et du caché, qui peuvent là encore s'apparenter à des questions d'ordre épistémologiques sur la possibilité de la connaissance.

On peut tenter de s'aventurer plus loin dans les réflexions autour de la lumière en s'intéressant à la façon dont elle est utilisée par la vision humaine. En effet, ce n'est que parce que l'œil humain dispose de cônes sensibles au bleu, au vert et au rouge que la lumière blanche apparaît dans le spectre qu'on lui connaît, ce qui n'est pas le cas chez les animaux comme le chien pourvu de moins de cônes que les humains, ou comme les abeilles, aptes à saisir les rayons ultraviolets, donc à voir des couleurs inimaginables pour un être humain. Cet état de fait permet déjà de remettre en cause la capacité de la lumière à apporter de la connaissance – puisque certaines teintes sont en permanence dissimulées au regard humain –, ainsi que la capacité de l'homme à se reposer sur son expérience sensible pour acquérir de la connaissance, ses sens étant incomplets. Ces problématiques ont notamment été discutées par les tenants de l'Op Art, « art optique » attaché à montrer la subjectivité de la vision humaine par sa confrontation à des illusions d'optique, amenant le spectateur à questionner sa confiance en sa propre expérience esthétique et sensible. On peut ainsi citer l'exemple de Victor Vasarely, père de l'Op Art, dont le vocabulaire formel tournait autour de formes géométriques aux couleurs franches, aménagées de manière à provoquer des illusions d'optique, en créant par exemple des illusions de relief. Devant son travail, l'œil d'abord trompé s'exerce, le corps se

déplace pour prendre la mesure du volume réel de l'œuvre et, le spectateur d'abord dupé ressort de l'expérience enrichi de nouveaux savoirs quant à sa propre perception.

Notre cabinet, sans recourir à des illusions d'optique, s'attache également à éprouver les limites de la vision humaine avec le travail intitulé *Cabinet VI – Kraken*, dont le procédé, expliqué précédemment, consiste à exploiter la spécificité de la vision trichromatique de l'œil humain, associée à des filtres colorés ne laissant que certaines fréquences de l'onde lumineuse, et donc certaines couleurs, pénétrer la rétine, pour rendre certaines parties de l'impression invisibles. Ici, la lumière ne permet qu'une découverte progressive et incomplète, qui cache les motifs et travestit leurs couleurs telles qu'elles apparaîtraient dans une lumière blanche. La question de la confiance dans la perception surgit alors, montrant la subjectivité totale de la vision humaine, incapable de percevoir certains coloris sous certaines conditions de lumière altérée, pourtant bien présents et visibles dans une lumière blanche.

Pourtant, à la manière du doute méthodique qui, sans fournir de connaissance à l'individu, permet une réflexion autour des conditions de possibilité de cette connaissance, les travaux exploitant la lumière, et montrant les limites de la vision, loin de convaincre le visiteur que ses sens sont menteurs et indignes de confiance, tente plutôt de le mener vers une conscience aiguë de l'acte de regarder, lequel n'est pas anodin et passif mais actif et sujet à des stimulations externes dont il peut être nécessaire de réaliser l'existence pour mieux appréhender son acte perceptif, voire construire une possible connaissance sur les bases d'une expérience sensorielle conscientisée.

2) Le domaine du « mouvoir »

a) Le besoin d'explorer le cabinet de curiosités, une installation à l'échelle de la pièce

Le processus perceptif que notre travail tente de conscientiser chez son visiteur à travers différents travaux n'est pourtant pas autonome, il est, comme le défend Merleau-Ponty, lié à ce que le philosophe nomme le « mouvoir ». Le *voir* et le *mouvoir* seraient deux aptitudes réciproquement subordonnées, dans la mesure où le *voir* est une source de *savoir* – la notion de « savoir » étant, pour Merleau-Ponty, différente de la notion de « connaissance », en cela que le savoir est autonome, inné et ne requiert aucune conceptualisation, à l'inverse de la connaissance qui doit être construite – qui renseigne instantanément l'individu sur l'espace qui l'entoure et la façon dont son corps a la possibilité de le parcourir ; de la même manière,

le voir est subordonné au mouvoir, puisque toute vision est intentionnée, le regard n'étant pas seulement le fruit des yeux mais du corps tout entier.

Notre travail, en investissant tout l'espace d'exposition proposé au visiteur, en créant un « tout » – idée qui peut le rapprocher du concept d'une œuvre d'art totale – dans lequel le visiteur est immergé, lui offre un espace à explorer avec son corps, voire à habiter, grâce au concours de son regard, stimulé de tous côtés. Le cabinet tente ainsi de permettre au visiteur d'expérimenter l'espace d'exposition en totalité, de par la continuité existant entre les divers objets présentés. Car si plusieurs travaux artistiques pourraient être présentés de manière autonome, le travail intégral présenté cette année s'apparente davantage à une « œuvre-exposition », dans laquelle la présentation des objets est pensée de manière globale. A l'inverse d'un modèle souvent employé pour concevoir des expositions d'art contemporain, notre dispositif ne suit pas l'exemple du « white cube », consistant à ménager un espace autonome pour chaque œuvre, avec l'ambition de limiter autant que possible l'impact de l'environnement immédiat de l'œuvre sur celle-ci et sur sa perception par un spectateur. D'une certaine manière, notre travail consiste en la création d'un *environnement*, dans lequel les travaux sont immergés au milieu d'autres objets, sans indication concernant leur statut de travaux artistiques autonomes, ce qui participe de l'idée d'environnement total et continu revendiquée par ce travail. Le visiteur passe alors d'une œuvre à l'autre progressivement, selon un cheminement parsemé d'objets divers qui attirent successivement son regard et mobilisent dans le même temps le mouvement de son corps.

Le fait d'immerger un visiteur dans un environnement complet au lieu de lui présenter alternativement des œuvres opérant chacune dans leur propre espace indépendant peut ainsi contribuer à mettre en avant l'indistinction du processus visuel – que l'on assimile aisément au processus esthétique – et du concours du corps. Dans une galerie de peinture « standard », le passage physique d'une œuvre à une autre n'est pas nécessairement investi par l'artiste, le visiteur étant amené à marcher puis à s'arrêter devant une œuvre, marquant ainsi le début de son expérience esthétique, avant de reprendre sa marche, interrompant sa contemplation, pour à nouveau s'arrêter devant un autre travail artistique et inaugurer une nouvelle phase de contemplation. Dans notre cas, l'expérience esthétique est continue, et indissociable du mouvement du visiteur, qui éprouve le dispositif avec sa vision, ses facultés mentales et son corps.

b) Certains travaux demandent à être activés par le visiteur

La notion d'exploration que nous venons de mentionner peut d'ailleurs faire écho à la propriété de certains travaux artistiques, déjà mentionnée, de requérir la collaboration du visi-

teur pour être activés. C'est le cas des travaux intitulés *Cabinet II*, composé de feuilles noires imprimées en noir, de *Cabinet V – Nymphes*, et de *Cabinet VI – Kraken*. Ces travaux ont en commun le fait de ne se dévoiler qu'au visiteur qui fera la démarche de les activer, sans quoi ils conservent une large part de secret, en cohérence avec l'atmosphère d'intimité revendiquée par notre cabinet.

Cet aspect des travaux précédemment cités complète le « simple » déplacement du visiteur par une requête d'activité de la part du visiteur, supposé prendre une part active à la découverte du dispositif. Cette caractéristique de certains des travaux permet alors de pousser plus loin le problème épistémologique que nous avons évoqué avec l'aide de la pensée de Merleau-Ponty.

Nous avons en effet établi l'idée selon laquelle la connaissance ne doit, selon le philosophe, pas être construite de manière purement intelligible, dans un monde transcendant, mais, au contraire, être inscrite dans le monde physique, appréhendé et habité par le corps. Notre cabinet peut appuyer ces idées dans le sens où il s'efforce d'interdire la passivité de son visiteur en mobilisant ses facultés corporelles et mentales – lesquelles fonctionnent de concert et ne sont pas supposées être séparées – et en tentant de conscientiser davantage l'acte actif de l'expérience esthétique. On peut alors estimer que nos travaux, en mêlant facultés mentales et facultés physiques, se posent aux prémises de questions épistémologiques, en revendiquant l'importance de la perception sur les facultés mentales, et en plaçant ces dernières dans le monde physique et culturel. Pourtant, on ne peut pas encore parler de formation de la connaissance, telle qu'entendue en tant que savoir en adéquation avec son objet, dans la mesure où les données de la perception ne font pas encore l'objet d'une conceptualisation permettant la formation d'une connaissance.

Les travaux que l'on a cités permettent, à l'inverse du dispositif général du cabinet, une réflexion autour de la construction de la connaissance, puisqu'ils ne font pas seulement l'objet d'une expérience esthétique, mais ont la particularité de contenir du texte. Comme on l'a précisé plus haut, le texte est un médium spécifique du fait de sa propension à n'être pas seulement appréhendé sur un mode esthétique, mais à être également l'objet d'un déchiffrement, d'après un code que le lecteur a dû apprendre. Le texte a une dimension symbolique qui le lie à la connaissance et repose sur la capacité d'un lecteur à utiliser ses ressources mentales pour convoquer, en esprit, des choses qui ne sont pas physiquement présentes devant lui. On peut alors estimer que le problème de la connaissance peut être questionné par la présence du texte, duquel on attend, dans certains contextes, qu'il fournisse à son lecteur une connaissance déjà conceptualisée et mise en mots.

Ainsi, le fait que nos travaux proposent de fournir un texte informatif – quand bien même les renseignements proposés concerneraient des créatures fictives – qu’ils ne dévoilent que grâce à l’effort physique du visiteur, peut contribuer à une réflexion au moins symbolique autour de questions épistémologiques, en rappelant, par exemple, la pensée de Heidegger, selon laquelle « *La vérité est cet arrachement, toujours en mode de dévoilement.* »⁴⁷. Dévoiler, pour le philosophe, revient à faire *entrer le jour*, par un geste presque douloureux (« *un déchirement* »), faisant coïncider le dévoilement de la vérité avec la perception physique.

En attendant du visiteur qu’il « éclaire » plus ou moins métaphoriquement (une lumière est effectivement nécessaire dans *Cabinet II*, alors que *Cabinet V – Nymphes* se contente de la lumière ambiante et ne nécessite qu’un arrière-plan blanc pour se révéler au visiteur) les travaux pour accéder aux images et aux textes qu’ils renferment, notre cabinet exploite la connotation de révélation du savoir de la lumière, et souligne la nécessité de l’investissement corporel du visiteur pour accéder à ce savoir.

Ainsi, notre cabinet s’attache à mobiliser les diverses facultés de chaque visiteur et à conscientiser leur usage dans la découverte d’un dispositif qui, de par sa citation du domaine scientifique, permet des questionnements autour de la connaissance et de l’accès à celle-ci. Sans résoudre aucun problème épistémologique, notre travail tente simplement de placer la question de la connaissance dans le monde physique et de valoriser l’activité corporelle de son visiteur, dont l’expérience esthétique ne doit pas être une pure contemplation distante et désintéressée.

⁴⁷ Martin Heidegger « La doctrine de Platon sur la vérité » (1942) in *Questions I et II*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, « Tel », 2003, p. 427.

III/- LE CABINET DE CURIOSITÉS : ARTIALISATION DE LA SCIENCE & SCIENTIFISATION DE L'ART

Notre cabinet tente donc de considérer expérience esthétique et formation de la connaissance sous un même jour, grâce à la création de travaux employant autant les codes du domaine scientifique que ceux du champ de l'art.

A. Le cabinet de curiosités est au croisement de l'art et de la science

Il apparaît alors judicieux, au regard de la fréquentation de la science et de l'art manifestée par le cabinet de curiosités, de s'engager dans une discussion des liens que ces deux domaines entretiennent encore aujourd'hui, à une époque où ils sont communément opposés, démarche permise par le fait que le cabinet de curiosités présenté durant l'année universitaire est un travail d'art *contemporain*, et non un cabinet du XVIII^e siècle. La production artistique présentée durant l'année s'est ainsi employée à examiner des questions contemporaines non seulement artistiques – discutant des problèmes liés au documentaire, à l'installation, ou encore à la représentation – mais aussi scientifiques, allant jusqu'à poser, plus modestement, des problèmes d'ordre épistémologique.

1) Images de l'art et images de la science : les représentations de l'art s'opposent-elle à l'ambition scientifique de présenter la réalité ?

a. L'*imagination* à l'œuvre dans le cabinet de curiosités

Dès la Renaissance, le cabinet de curiosités n'hésite pas à entremêler les objets d'histoire naturelle, les antiquités et les outils scientifiques dans un assemblage hétéroclite qui permet ainsi à des masques africains de côtoyer des dents de narvals (parfois présentées comme des cornes de licornes), des pièces de monnaie antiques ou des instruments d'optique. La prétention scientifique revendiquée par ces cabinets ne dissimule pas totalement la nette ambition d'apparat entretenue par les propriétaires de ces pièces ou de ces meubles encombrés d'objets rares, comme le soutient Aurélie Michel qui les qualifie de :

« théâtres de l'extraordinaire, où se côtoient les pièces les plus surprenantes : bézoard (concrétion présente dans l'estomac de certains ruminants et à laquelle on attribuait des pou-

voirs magiques, comme celui d'antidote), *Remora* (genre de poisson possédant un disque lui permettant de s'accrocher à d'autres poissons) et animaux hybrides. »⁴⁸

Car plus un objet est remarquable, plus il a sa place dans le cabinet, aussi incongru soit-il. L'origine, l'histoire, la taxinomie des pièces présentées est facultative et ainsi couramment négligée, la construction d'une connaissance scientifique passant parfois à l'arrière plan d'une volonté d'impressionner, avec des « merveilles » exotiques, ou d'un désir de mettre sur pied un lieu de retraite chargé d'objets favorisant la réflexion ou la créativité – comme ça peut être le cas des « cabinets » des Surréalistes au XX^e siècle. On l'a dit, le cabinet se doit d'être frappant visuellement, et de laisser une impression pérenne à son visiteur qui, souvent privé d'informations précises sur l'origine et les implications de la découverte qui lui est présentée, doit mettre à contribution sa propre imagination pour construire, en esprit, l'histoire de l'objet qu'il a sous les yeux. L'imagination – que l'on a précédemment tenté de lier à la notion de « fiction » – est donc une composante importante de l'expérience du cabinet de curiosités, laquelle n'est pas nécessairement associée à une rigoureuse construction de connaissance théorisée – quoiqu'il nous faille reconnaître que, suivant les époques et les collectionneurs, la fonction du cabinet de curiosités a pu osciller entre un pôle d'érudition, un lieu intime de travail et de retraite hors du monde et une pièce destinée à manifester le prestige de son propriétaire. Dans tous les cas, quoique certains cabinets d'érudits aient pu être de rigoureux lieux de réflexion scientifique, le cabinet de curiosités se proposait souvent d'organiser une profusion selon des critères propres à son collectionneur, critères qui ne sont donc pas toujours clairement indiqués à leurs visiteurs, pas plus qu'ils n'ont besoin d'être en cohérence avec le consensus scientifique (il aurait été dommage de ne pas présenter cette superbe corne de licorne bien que son origine demeure mystérieuse).

Le travail présenté cette année universitaire tente de reproduire cette organisation parcelaire, en immergeant le visiteur dans un environnement saturé d'objets de natures variées, entre lesquels celui-ci peut tenter de tisser des liens, s'appuyant sur les images, les objets et les textes qui lui sont montrés. Les succinctes informations objectives qui lui sont données – des cartels précisant la provenance des textes imprimés comme issue du *Livre des Êtres Imaginaires* de Borges – laissent un vide informationnel que son imagination tente de combler, et qui participe de l'aspect « merveilleux » du cabinet de curiosités.

Pourtant, s'il est aisément admis que le cabinet de curiosités propose une expérience faisant intervenir l'imagination de son visiteur, capacité laissée « en roue libre » et s'insérant

⁴⁸ Aurélie Michel, op. cit. p. 74.

dans les interstices oubliés par sa capacité d'entendement et de conceptualisation, on conçoit plus difficilement que la science du XXI^e siècle puisse recourir à celle-ci, dans sa rigueur et sa précision. Que peut alors apporter un travail artistique contemporain dans la réflexion autour de l'imagination dans la science ?

Il convient tout d'abord de noter que, si l'imagination est spontanément rejetée en dehors du domaine scientifique, c'est peut-être parce qu'elle est considérée comme une capacité passive, se contentant de *ressembler* à la réalité sans l'atteindre absolument, et, en cela, pouvant être trompeuse, comme le souligne Claudine Tiercelin, professeure de métaphysique et de philosophie de la connaissance au Collège de France, dans un entretien discutant la question de l'imagination comme « barrière entre art et science »⁴⁹. On peut ici à nouveau dresser un parallèle avec la conception platonicienne de l'art représentatif, qui envisage celui-ci comme une copie d'une copie d'une Idée, s'éloignant ainsi de l'essence de l'Idée de deux niveaux, et se montrant alors nécessairement trompeur. Dans ces conditions, il apparaît que l'œuvre d'art et la capacité d'imaginer sont relégués au même rang, ne parvenant pas à se hisser au niveau de l'entendement, considéré par la philosophie classique comme la capacité permettant de construire la connaissance. Claudine Tiercelin note à ce sujet que René Descartes considérait que les idées en tant qu'*images* des choses étaient inférieures aux idées en tant que choses que l'esprit *conçoit*⁵⁰. On peut alors poser l'hypothèse – discutable – selon laquelle la science se soustrait à la fois à l'imagination et à l'art en raison de leur propension à former des *images*.

La question de l'image, et plus spécifiquement de la représentation, est en effet très présente dans la réflexion autour des arts plastiques, et le cabinet de curiosités contemporain présenté durant l'année tente de poursuivre ce questionnement en confrontant les objets et les images, la présentation et la représentation.

b. Que dit l'art de la réalité et de ses images ?

Avant l'avènement de l'art abstrait au début du XX^e siècle, puis de l'art contemporain dans sa seconde moitié, l'art, même lorsqu'il prétendait se détacher de son sujet, comme c'était le cas du mouvement impressionniste, était le plus souvent représentatif ; les œuvres

⁴⁹ Alain Prochiantz. « Imaginations ». *Claudine Tiercelin, l'imagination comme barrière entre science et art ?*, 26 août 2018.

https://www.franceculture.fr/emissions/imaginations/claudine-tiercelin-limagination-comme-barriere-entre-science-et-art?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Facebook#Echobox=1534096153.

⁵⁰ Ibid.

s'apparentaient donc souvent à des « images », qui, dans le cas où elles s'appuyaient sur un modèle, étaient des images de la « réalité ». Les nombreuses peintures de la Montagne Sainte-Victoire de Cézanne sont autant d'images de celle-ci, parées de la subjectivité de l'artiste. A son époque, Cézanne ne prétend pas réaliser autre chose qu'une représentation de la montagne et, si l'on imaginait un scientifique étudiant cette dernière, on peut supposer que ses documents de travail la concernant n'incluraient pas les peintures de Cézanne, mais plutôt, suivant sa discipline, des relevés sismiques, des informations quant à sa faune et sa flore, ou encore des documents minéralogiques. La société de l'époque, empreinte de philosophie classique, n'est pas encore disposée à admettre que l'art puisse dire quelque chose de la *réalité* de son sujet. L'art contemporain, notamment documentaire, entend pourtant reconsidérer ces questions, et l'art conceptuel, empreint d'un fort contenu philosophique, tente ainsi de s'interroger sur les liens entre représentation et réalité. On peut ainsi citer l'exemple de Joseph Kosuth, artiste conceptuel, auteur de *Art after Philosophy*, dont la célèbre série des *Proto-Investigations*, incluant notamment *One and Three Chairs*, étudie le concept d'un objet et les différentes représentations qui peuvent en être faites. *One and Three Chairs* consiste ainsi en la juxtaposition de trois éléments : au centre, une chaise de bois manufacturée quelconque, à gauche, une photographie de cette chaise dans son lieu d'exposition (qui tente de se rapprocher d'une échelle 1, bien que cela soit délicat dans une photographie qui fait nécessairement intervenir de la perspective), à droite, une impression en noir sur fond blanc de la définition du dictionnaire du mot « chaise ». L'artiste, à travers cette œuvre tautologique, évoque un objet du monde (qui peut être une chaise tout autant qu'un extincteur ou un chapeau) à travers trois représentations formelles différentes, tentant de s'approcher au plus près du *concept* (de l'Idée ?) de cet objet. On pourrait en effet spontanément supposer que l'objet réel, la chaise présente physiquement dans l'espace d'exposition, constitue la représentation la plus totale et objective de la chaise. Pourtant, cette chaise, sélectionnée par l'artiste, est encore trop particulière pour représenter objectivement, impartialement le concept de chaise. La photographie échoue également dans cette entreprise, car elle ne représente que l'image de la chaise du point de vue spécifique de la personne qui l'a photographiée, et ne peut prétendre à l'objectivité, malgré une claire recherche de neutralité esthétique. On pourrait alors estimer que le texte est celui qui s'approche le plus de la réalité de la chaise, dans la mesure où il détaille son concept sans s'embarrasser de contingences, pourtant, lui non plus ne parvient pas à totaliser tous les aspects de l'objet « chaise », puisqu'il ne traduit ni l'image ni la réalité physique de la chaise. Finalement, chacun de ces éléments ne représente chacun qu'un « degré

distinct de la réalité de l'objet »⁵¹ sans parvenir à traduire exhaustivement cette réalité à laquelle ils font référence.

Cette réflexion est également conduite dans le cabinet de curiosités contemporain présenté durant l'année universitaire, non seulement au travers de la confrontation d'images, de textes et d'objets, qui peut amener le spectateur à se demander ce qui traduit le mieux la réalité de son référent entre ces trois types d'apparition, mais aussi, plus spécifiquement, grâce au travail intitulé *Cabinet I*, consistant en un châssis encadré, éclairé par le verso et révélant ainsi les papillons – du moins les formes de papillons – épinglés sur le verso. Le visiteur détecte rapidement une référence à la boîte d'entomologie, d'autant plus facilement que cette discipline entre naturellement en résonance avec le domaine des sciences naturelles, et la volonté d'esthétisation que représente le cabinet de curiosités. Le travail qu'il a sous les yeux semble donc faire une nette référence au champ scientifique, tout en étant suffisamment en décalage avec lui (pourquoi les papillons ne sont-ils pas montrés frontalement ?) pour que le visiteur commence à interroger la pertinence du dispositif dans ce domaine. A la manière de Joseph Kosuth qui remet en cause la capacité d'une chaise en bois à traduire la réalité de sa nature, on peut envisager l'idée selon laquelle les papillons d'une boîte d'entomologie seraient finalement des objets trop particuliers pour être d'honnêtes représentants de leur espèce dans un cadre scientifique. Car il n'existe pas de science du particulier, le domaine scientifique tentant toujours de s'approcher d'une forme de généralité, jusqu'à, parfois, essayer d'approcher une forme de « transcendance », prétendant reposer sur des principes absolus – état de fait discuté par Maurice Merleau-Ponty dans son ouvrage *L'Œil et l'Esprit*, qu'il ouvre par une critique de la science dont il estime qu'elle est en besoin de réformes car trop idéaliste en regard de la nécessité qui est sienne de s'appuyer sur l'expérience sensible du monde physique. Ainsi, sans aller jusqu'à avancer que *Cabinet I* prend une position quant à la légitimité des objets d'étude de la science, on peut estimer que les ombres d'insectes de ce travail permettent de discuter sa propension supposée à la généralisation. On pourrait en effet envisager l'idée que la forme schématique du papillon que constitue son ombre sur le châssis est finalement plus proche de l'objectivité que l'objet en volume dont l'ombre est projetée, ce qui résonnerait avec l'idée d'une science idéaliste, justement rejetée par Merleau-Ponty. En réduisant les informations au minimum, et en ôtant toute matérialité à la créature dont on tente de donner une

⁵¹ Florence Morat, Vanessa Morisset, *Art Conceptuel*, Un mouvement, une période – Dossier de la Direction de l'action éducative et des publics, Centre Pompidou, 2010, consulté le 28 novembre 2018

http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtConcept/ENS-ArtConcept.htm#textes_references

idée, la « trahison » de la réalité de cette créature est limitée par rapport à celle qu'entraînerait la découverte du papillon par l'intermédiaire d'une silhouette découpée dans du papier le représentant, dont les caractéristiques physiques, en dehors d'une forme imitant celle de son référent, sont en tout point différentes de celui-ci. Car, bien que le visiteur ne puisse le savoir, il n'y a pas de réel papillon dans ce travail qui n'emploie que des formes de papier épinglées contre la toile. L'ombre du papillon en papier conserve uniquement cette forme, et, de par son absence de matérialité, peut s'inscrire dans le monde transcendant idéal du scientifique héritier de Descartes, où elle entretient, par schématisation, l'idée intelligible de la réalité du papillon. On peut ici faire appel à l'ouvrage *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, de René Passeron, dans lequel l'auteur commente le travail du peintre Theo van Doesburg en ces termes :

« Mais quand Van Doesburg opère la « transfiguration esthétique » d'une vache, par des dessins successifs qui constituent un processus de schématisation ou de stylisation, on peut lui accorder qu'il arrache cet objet à sa matérialité. Si matière veut dire pesanteur, opacité, foisonnement des détails, avec ce que cela peut comporter de confus ou de visqueux, la schématisation d'un objet figuré (Van Doesburg, Mondrian ou Picasso, mais aussi la peinture romane) le *dépouille*, le purifie. Toute stylisation de ce type semble bien être, pour la sensibilité, une sorte de passage à la sublimité « spirituelle ». »⁵²

Le fait d'ôter sa matérialité à un sujet pour le réduire à son ombre peut ainsi s'apparenter à une tentative de *schématisation* qui mènerait possiblement vers le spirituel, le monde des idées, qui accueille à la fois la *cosa mentale* de l'artiste, le *concept* tel qu'envisagé par Joseph Kosuth, voire le monde du scientifique cartésien, rendant d'autant plus pertinente la confrontation de l'art et de la science. A la question de la présentation et de la représentation s'ajoute ainsi celle de la *schématisation*, comme manière de représenter en tentant de s'abstraire de certaines données du sensible pour essayer de s'approcher de l'intelligible, de la généralisation.

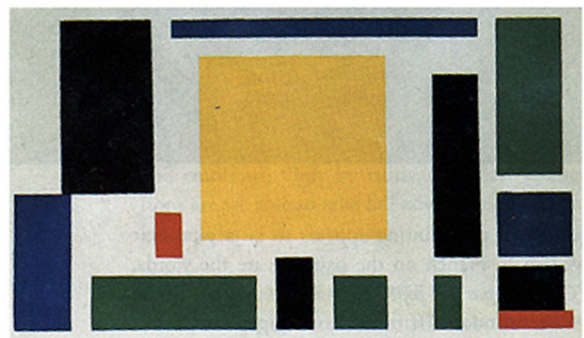
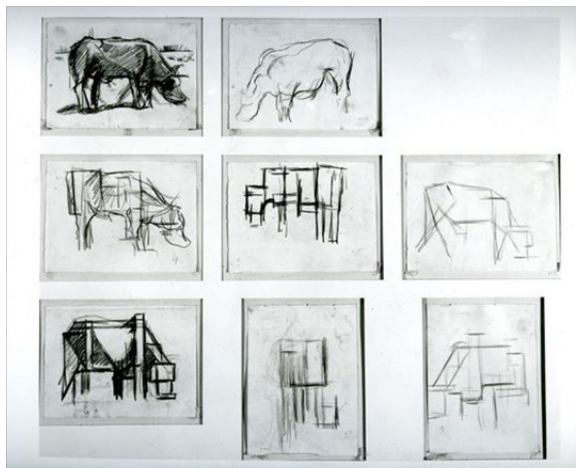
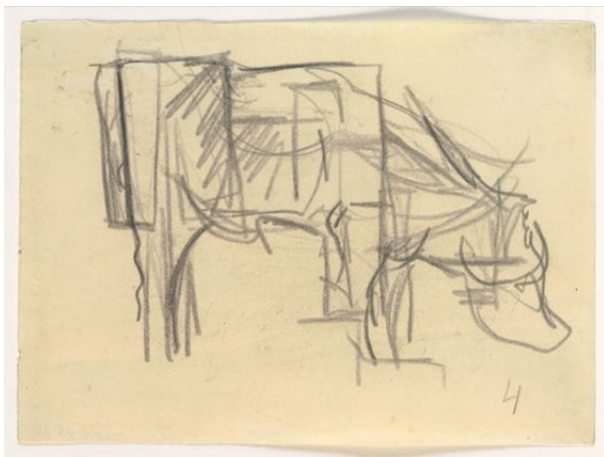
2) La question des modèles

Nous avons ainsi tenté de poser une distinction entre art et science grâce à la différence du rapport qu'ils entretiennent respectivement avec les images. Ces réflexions peuvent nous mener à penser que la science cartésienne se montre méfiante à leur égard car elle ne sont que

⁵² René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992, Paris, p 177.



Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965)



Theo Van Doesburg, *Transfiguration esthétique de l'objet (La Vache)* (1916)

des copies de la réalité, souvent issues (dans le cas de la peinture par exemple) des perceptions sensorielles, lesquelles sont considérées comme trompeuses par la philosophie classique qui a pu mener à la conception d'une science basée sur des principes transcendants, comme le regrette Merleau-Ponty. Nous avons également établi l'idée selon laquelle, dans une entreprise cartésienne, la science avait pu rejeter les images au prétexte que les idées sous forme d'images seraient un degré inférieur de l'exercice intellectuel par rapport aux idées en tant que choses que l'esprit conçoit, ce qui expliquerait l'éviction de l'imagination (comme capacité de l'esprit à former des images) en dehors du champ scientifique. Mais l'imagination est-elle totalement extérieure à ce domaine ? Le travail présenté en cours s'attache justement, au travers d'un cabinet de curiosités contemporain, à remettre en cause la séparation de la science et de l'imagination, faisant référence à un temps où elles étaient liées tout en s'inscrivant dans le présent, à une époque où l'on peut spontanément penser qu'elles ne le sont plus.

Pourtant, il est possible d'envisager que la science s'appuie au moins partiellement sur une impulsion d'imagination pour progresser. C'est ici l'opinion de Claudine Tiercelin, citée précédemment, qui estime que même l'exercice de logique le plus pur repose sur la capacité d'imaginer, et s'appuie pour cela sur les écrits de Peirce, qui considère que même la déduction la plus élémentaire repose sur des images qui facilitent l'exercice mental (images que lui nomme « icônes » mais que les neurosciences contemporaines appellent « représentations mentales » posant encore une fois le problème de la représentation). Peirce est également cité à propos de ce qu'il qualifie de « procédure abductive », essentielle à la découverte scientifique, et qui suppose le besoin d'un « instinct » du scientifique différent d'un pur raisonnement logique, de l'acte d'imaginer spontanément une théorie en dehors de toute préoccupation matérielle, qui demandera ensuite à être confirmée. On peut comparer cette méthode à la question des « modèles », problématique qui permet une fois encore de lier l'art et la science, puisque l'une et l'autre discipline font intervenir des modèles. Les modèles scientifiques peuvent justement faire entrer en jeu l'imagination des personnes qui les mettent au point, dans la mesure où ils servent généralement à penser un problème scientifique dans des cadres dont on ne peut faire l'expérience. En l'absence de données concrètes et mesurables, l'imagination doit se montrer active et ne pas se contenter du matériau de base que lui fournissent les sens. On peut ainsi citer de très nombreuses théories cosmologiques, dont celle du « multivers », aussi appelé théorie des univers multiples, qui entre en cohérence avec les théories de la relativité générale et de la mécanique quantique. Malgré la rigoureuse logique déductive à l'œuvre dans l'élaboration de ces modèles, l'absence de preuve tangible de leur existence



Quae avium perennes, quae semestres, quae trimestres : galguli, upupae. (xxxvii-xl) Memnonides ; meleagrides seleucides ; ibis. (xH) Quae quibus locis aves non sint. (xlii-v) Quae mutant colorem et vocem : de oscinum genere; de luscinis; de melanchoryphis, erithacis, phoenicuris, oenanthe, chlorio. (xlii) Tempus avium geniturae.

dans le monde physique implique nécessairement un travail de l'esprit plus abductif que déductif, dans lequel l'imagination a eu toute sa place.

En art, la question des modèles est tout à fait différente. En effet, là où la science imagine des modèles dans lesquels elle imbrique rationnellement des faits scientifiques admis comme « vrais » au moment des recherches, l'art se base sur un modèle préexistant à partir duquel il imagine a posteriori. La montagne Sainte-Victoire est ainsi un « modèle » pour la peinture de Cézanne qui la représente, tout comme Cindy Sherman est le « modèle » de ses propres photographies, dans lesquelles elle apparaît maquillée et habillée pour l'occasion. Art et science, que nous avons tenté de réconcilier par le truchement de leur propension à l'imagination seraient-ils alors irréconciliables, en raison de la manière opposée dont ils font jouer l'imagination et le modèle ?

L'un des travaux artistiques présentés dans le cabinet de curiosités contemporain peut constituer une tentative de faire jouer la notion de « modèle » avec les domaines artistiques et scientifiques. Il s'agit de Cabinet II, constitué de feuilles de papier noir, fixées sur le mur blanc grâce à de fines épingles, imprimées d'encre noir. Les motifs imprimés, comme on l'a déjà expliqué, sont composés d'un assemblage de dessins évoquant le monde scientifique (gravures et croquis d'os, d'ailes, d'organes, de crânes) et de textes, en anglais et en latin tirés de *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, de Mary Shelley, et de *L'Histoire Naturelle* de Plin l'Ancien, dont le visiteur peut prendre connaissance à l'aide d'une lampe de poche assez puissante. Dans ce travail, le visiteur est impliqué dans la découverte progressive d'un « projet » visiblement secret, et comprendra, s'il est impliqué et attentif à ce travail, et s'il parvient à tisser des liens entre les références littéraires et les images qu'on lui présente, qu'il est face aux recherches d'un scientifique eugéniste motivé par le désir de créer une humanité « augmentée » des facultés d'autres espèces. On peut alors considérer que ce travail propose un « modèle » scientifique, une façon de penser la science, dans des cadres dont il n'est pas possible de faire l'expérience, non pour des raisons matérielles mais pour des raisons morales. Le modèle ici présenté, dans lequel le corps humain est soumis à des altérations inconcevables, constitue un cadre de pensée qui ne doit jamais devenir actuel. Il s'approche en cela d'un travail de science-fiction (à laquelle il fait une claire référence en citant explicitement Mary Shelley), genre auquel on compare justement parfois le modèle scientifique, en considérant, par exemple, qu'un modèle comme celui des trous noirs tient de la science-fiction, dans la mesure où il repose sur l'imagination de l'esprit humain impliquée dans un cadre scientifique. *Cabinet II* peut ainsi s'apparenter à ce que nous avons nommé une « fiction scientifique » dans le sens où il présente un « modèle » scientifique qui n'est pas destiné à être expérimenté,

et peut permettre un lien avec le modèle artistique, au sens où il considère l'humain comme son modèle, la base de sa création, voire sa « muse ». Ce travail prend l'Homme comme modèle et le pare d'« améliorations », sous la forme d'ailes, de griffes, de dents démesurées, usant d'une imagination non bridée par les limites de la science mais faisant preuve d'une certaine cohérence dans son projet d'optimisation de l'humanité.

La référence à Pline l'Ancien permet aussi une réflexion autour de la notion de modèle scientifique, puisque les « faits » qu'il expose ne sont plus pris au sérieux par la science moderne. Ils ne sont que des cadres de pensée, des modèles scientifiques que l'auteur n'avait pas la possibilité de tester pour les confirmer ou les infirmer, et n'ont aujourd'hui plus aucune prise avec ce que l'on conçoit comme la vérité. Dans ces conditions, on peut se demander si ce travail tient de la fiction, voire de la science-fiction, dans la mesure où il est une construction de l'esprit humain. L'essai de Bernard Guelton intitulé *Fiction des modèles*⁵³ nous donne des pistes de réflexion à ce sujet, en estimant que l'inadéquation d'un modèle scientifique ne suffit pas à en faire une construction fictionnelle, une volonté de feintise devant présider à l'élaboration d'une fiction, comme le défend notamment Jean-Marie Schaeffer dans son ouvrage *Pourquoi la fiction ?*.

Ce travail nous permet également, par un procédé très simple, de remettre en question l'idée précédemment exprimée d'une science transcendante qui rejetterait les images de la réalité en raison de leur inadéquation avec celle-ci. En effet, *Cabinet II* n'hésite pas à lier dans une composition visuelle et sémantique le texte, le dessin et la gravure. On note alors que la science recourt couramment à des images pour se rendre « médiatisable », et que les gravures et croquis, conçus pour être compris par le visiteur comme des images scientifiques, peuvent servir tant à la recherche scientifique qu'à sa médiation. Les formules d'« imagerie scientifique » ou encore d'« imagerie médicale » sont d'ailleurs communément employées actuellement, montrant la foi que la communauté scientifique peut placer en l'image. Il est ici intéressant de noter que les images produites par la science, si elles sont supposées permettre des enregistrements de la « réalité » de phénomènes à un moment précis, ne correspondent pas nécessairement à cette réalité physique telle qu'elle peut être perçue par les sens humains. Les radiographies, par exemple, donnent à voir ce qui est habituellement dissimulé au regard, tout en employant des codes visuels tout à fait distincts de ce que l'on verrait si l'on autopsiait un

⁵³ Bernard Guelton, « « Fiction des modèles » : Quelques différences entre fictions scientifiques et artistiques », [*Plastik*] : Être ici et là : La relativité générale et la physique quantitative #01 [en ligne], mis en ligne le 29 décembre 2009, consulté le 28 novembre 2018. <https://plastik.univ-paris1.fr/fiction-des-modeles/>

corps au lieu de le radiographier. D'une certaine manière, on peut estimer que ces images font elles-mêmes l'objet d'une certaine « idéalisation », dans la mesure où elles requièrent l'exercice intellectuel de leur regardeur pour être interprétées et comprises. Elles ne sont donc pas des « illusions » comme les définissait Platon, qui blâmait principalement les images tentant de se faire passer pour la réalité pour leur caractère trompeur, mais sont plutôt des supports d'exercice intellectuel destinées à permettre la compréhension de la réalité d'un phénomène que l'expérience physique seule ne peut appréhender.

D'autre part, en introduisant des images de choses encore inexistantes, comme des squelettes humains aux bras démesurés, en utilisant le dessin dans un but de « recherche scientifique » (feinte dans notre cas), notre travail peut entrer dans le cadre d'une réflexion autour des liens entre science, image et imagination. En effet, comme on l'a dit, la recherche scientifique nécessite parfois de faire appel à l'imagination du chercheur qui peut alors passer par l'image pour donner à sa pensée une réalité dans le monde physique, et l'actualiser en dehors de son seul esprit – sans nécessairement aller jusqu'à l'actualisation de l'*objet* de sa pensée.

B. L'esthétique du cabinet de curiosités : la science artialisée ?

Nous avons jusqu'à présent présenté le cabinet de curiosités comme une manière de montrer les liens entre art et science, tout en continuant à séparer les deux domaines. Ne peut-on pourtant pas considérer la science pour ses qualités esthétiques ou l'art pour ses éventuelles qualités scientifiques ? Le concept d'artialisation, hérité de Montaigne et mis au point par Alain Roger dans son texte *Le court traité du paysage*, peut constituer une manière de réfléchir à la science sous ce prisme.

1) Quand parler d'artialisation ?

Alain Roger envisage uniquement l'artialisation dans le cadre du paysage, et parle autant de la peinture de paysage qui représente celui-ci en image, que de l'art qui intervient directement sur l'environnement. Ce concept, inspiré par un néologisme de Montaigne, peut être expliqué sommairement comme la transformation de la nature par l'art. Cette « transformation » peut avoir lieu sous deux modes différents : l'artialisation *in situ* ou l'artialisation *in visu*.

a. L'artialisation *in situ*

L'artialisation *in situ* est assez concrète et aisée à comprendre et à mesurer, puisqu'elle inclut l'impact physique de l'œuvre d'art implantée dans la nature. Les premiers exemples qui viennent à l'esprit sont ceux du Land Art, notamment américain, qui consiste souvent en une intervention directe sur le paysage pour le modifier matériellement. On peut ainsi citer Robert Smithson dont la célèbre *Spiral Jetty*, réalisée sur le Grand Lac Salé, dans l'Utah, a nécessité le déplacement de grandes quantités de boue, de roches, de bois et de sel afin de dessiner la forme d'une spirale sur le bord du lac. On peut ici aisément parler d'artialisation puisqu'un artiste est intervenu pour modifier la perception d'un paysage, l'amenant à appartenir à un travail artistique en intervenant concrètement sur ses caractéristiques physiques. On pourrait également penser à des œuvres architecturales, comme par exemple le Mont Saint-Michel, construit sur un îlot rocheux dont l'aspect a été entièrement modifiée par l'intervention architecturale, qui semble aujourd'hui être partie intégrante de la formation géologique.

b. L'artialisation *in visu*

L'artialisation *in visu* consiste en une transformation de la perception du paysage sans intervention physique sur l'environnement réel. C'est bien une pratique artistique qui permet ce renouvellement de la perception du paysage, dans la mesure où, selon Alain Roger, le regard est construit culturellement, notamment par les artistes qui « esthétisent » la nature en la représentant dans des œuvres d'art. L'artialisation passe donc par le regard « qui doit en effet s'imprégner de ces modèles culturels, pour artialiser à distance et, littéralement, embellir par l'acte perceptif »⁵⁴. Roger introduit une notion de beauté dans sa réflexion, écrivant ainsi « nos paysages nous sont devenus si familiers, si « naturels », que nous avons accoutumé de croire que leur beauté allait de soi ; et c'est aux artistes qu'il appartient de nous rappeler cette vérité première, mais oubliée : qu'un pays n'est pas, d'emblée, un paysage, et qu'il y a, de l'un à l'autre, toute l'élaboration de l'art. »⁵⁵. On peut ici noter deux choses. D'une part, l'auteur pose une distinction entre ce qu'il nomme le *pays*, que l'on peut définir comme le lieu naturel, et le *paysage*, qui est le pays artialisé par l'art, soit *in visu*, soit *in situ*. La notion même de paysage que l'on attribut spontanément à un point de vue dans la nature est donc tout à fait culturelle et déterminée : en d'autres termes, je trouve beau ce que la société dans laquelle je vis m'a appris à trouver beau. C'est là le deuxième point que l'on peut noter dans

⁵⁴ Alain Roger. *Court traité du paysage*. Bibliothèque des sciences humaines. Gallimard, 1998.

⁵⁵ Ibid.

la formule de Roger : celui-ci semble trouver que l'art entre dans une entreprise d'embellissement, il recherche la beauté et la révèle à l'œil de son spectateur.

Alain Roger n'est d'ailleurs pas le seul à considérer que la notion de beauté est culturelle, et donc intimement liée à la production artistique d'une société. Oscar Wilde avait déjà couché ces réflexions à propos des rues enfumées de Londres, rendues attirantes par les artistes, alors que personne ne les regardait a priori.

Peut-on alors étendre encore le champ de l'artialisation et envisager une artialisation, non plus de la nature, mais aussi de la science ? Celle-ci passerait-elle par une mise en avant de la beauté visuelle des codes scientifiques, comme peut le laisser supposer l'analyse de Alain Roger à propos du paysage ?

2) L'artialisation in situ dans le cabinet de curiosités

Le cabinet de curiosités présenté produit durant l'année est un travail revendiqué comme artistique, s'employant toutefois à citer certains codes du domaine scientifique. Il ne s'agit donc pas d'un dispositif scientifique approprié par l'art, étant donné que l'un des objectifs des travaux présentés dans notre cabinet est d'évoquer une « pseudo-science », emprunte de fiction, entourée d'un assemblage de « trouvailles » à l'authenticité discutable. Peut-on alors parler de science artialisée dans ce cadre ?

a. L'accumulation comme geste plastique

Pour répondre à cette question, on peut tenter d'approcher le dispositif par le prisme de l'*accumulation*, et considérer ce procédé comme un acte esthétique, potentiellement applicable à du scientifique. En effet, en plus des travaux créés de toutes pièces pour le cabinet, entrant en cohérence avec celui-ci mais fonctionnant aussi comme des œuvres autonomes, le cabinet concentre le regroupement d'un grand nombre d'objets récupérés et présentés sans altération dans la pièce. On trouve ainsi des pièces de monnaie anciennes, qui peuvent passer pour des documents d'historien ou d'archéologue, de même que de vieilles lunettes, des ciseaux, des os d'animaux, des photographies, des cartes géographiques, présentés simplement, sans « esthétisation » supplémentaire. On pourrait ainsi défendre l'idée selon laquelle cette présentation d'objets sans artifice dans un dispositif mimant le scientifique permet d'en faire des « documents », des objets extérieurs au champ de l'art, amenés dans celui-ci pour *témoigner* de quelque chose. La présentation sans fard de tels objets fait écho à une volonté

d'« objectivité » scientifique. Comment ces objets entrent-ils alors en cohérence avec un dispositif artistique et comment peuvent-ils être introduit dans une réflexion autour de l'artialisation de la science in situ ?

Pour appuyer cette réflexion, on peut convoquer le Nouveau Réalisme, mouvement d'avant-garde français des années 1960, qui prétendait proposer de « nouvelles approches perceptives du réel », et n'hésitait pas, pour cela, à employer des objets manufacturés du quotidien, neufs ou récupérés, auxquels il n'appliquait souvent que peu de transformations formelles concrètes. On peut ainsi citer les exemples de Arman, avec notamment son œuvre intitulée *Le Plein*, ou encore de Gérard Deschamps, tous deux signataires de la *Déclaration Constitutive du Nouveau Réalisme*, dont les travaux consistent souvent en des amoncellements d'objets. Le cas de l'œuvre-exposition *Le Plein* est remarquable dans le cadre de notre réflexion, puisque son seul principe est le remplissage jusqu'à saturation de la galerie Iris Clert, à Paris, de déchets et objets de rebus trouvés dans la rue, en réponse à l'exposition *Le vide*, tenue par Yves Klein deux ans plus tôt. Comme les objets de notre cabinet de curiosités, les objets choisis par Arman ont été récupérés, sélectionnés et présentés sans modification pour traduire quelque chose de leur vie antérieure à leur intégration à une œuvre d'art. On pourrait alors considérer que leur visée est la même, un objectif d'ordre documentaire, dans la mesure où ils amènent dans le domaine artistique un témoignage de phénomènes extérieurs à l'art – la vie quotidienne et la consommation chez Arman, l'archéologie, l'histoire ou plus généralement la science dans le cas du cabinet de curiosités. Ces objets, totalement dénués de qualités artistiques avant leur introduction dans une œuvre d'art, ne s'en voient finalement accorder que grâce à leur assemblage et à leur accumulation, faisant directement suite à leur sélection. On pourrait ainsi considérer que le Nouveau Réalisme fait œuvre d'*artialisation* du quotidien, en sélectionnant des objets pour leur appliquer pour tout geste artistique celui de l'accumulation. De la même manière, le travail présenté durant l'année universitaire, bien qu'il ne prétende pas au degré de saturation atteint par Arman, tente d'offrir des qualités artistiques à des objets variés en les réunissant dans une pièce exiguë dont ils remplissent l'espace tout en abreuvant le visiteur d'informations visuelles. Chaque objet individuel, quelles que soient ses qualités pratiques ou ornementales, est en effet dénué de qualités artistiques lorsque présenté seul, et fait l'objet d'une artialisation lorsqu'il rejoint la masse des autres objets présentés dans un contexte revendiqué comme artistique.

On note toutefois qu'à l'inverse d'Arman qui dans *Le Plein* ne semble pas avoir recours à une quelconque organisation – la disposition des objets les uns par rapport aux autres relevant

surtout du hasard – le travail présenté en cours ne compte pas sur le seul procédé d'accumulation pour artialiser les objets qu'il emploie.

b. Juxtaposer les documents

Ainsi, nous avons vu que l'accumulation des objets constitue en elle-même un geste artistique. Pourtant, elle n'est pas la seule opération appliquée aux objets du cabinet de curiosités, qui font aussi l'objet d'une installation raisonnée dans un dispositif à visée artistique. Loin d'être disposés au hasard, les objets et les images ont été juxtaposées avec attention, provoquant ainsi leur « esthétisation » et peut-être leur artialisation. Les photographies et les cartes, bien qu'en aucune manière retouchées, sont ainsi fixées au mur à l'aide de fines épingles (traduisant une installation peut-être temporaire) dans un assemblage pouvant évoquer l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg, déjà cité, dont le travail en mutation permanente était orienté par un objectif de recherche tout en étant empreint d'une nette dimension artistique due à la discipline à laquelle il est consacré : l'Histoire de l'art. Comme on l'a exposé précédemment, l'*Atlas Mnemosyne* était un immense corpus d'images juxtaposées de manière temporaire et dont l'intérêt résidait dans leur confrontation. Aby Warburg réorganisait quotidiennement son assemblage dans l'espoir de voir surgir de nouvelles rencontres – sur un mode similaire à celui des trouvailles décrites par Benoît Berthou – tant sémantiques qu'esthétiques. Ainsi, le travail d'Aby Warburg, constitué de recherches avant tout scientifiques (pour qui considère l'Histoire comme une discipline scientifique) permet une réflexion autour de l'artialisation, dans la mesure où ses planches de travail, aujourd'hui publiées sous forme de livres, sont souvent louées pour leur qualité plastique ainsi que celle de leur assemblage. Des artistes variés revendiquent ainsi l'impact d'un héritage warburgien dans leurs travaux, comme c'est par exemple le cas de Gerhard Richter, artiste plasticien ayant lui-même travaillé sur un atlas, consistant en « *une collection de photographies, de coupures de journaux et de croquis que l'artiste a commencé à assembler dès le milieu des années 1960. Quelques années plus tard, Richter commençait à les assembler sur des feuilles de papier volantes* »⁵⁶. Richter a ainsi exploité la méthode « scientifique » de l'atlas comme mode de travail, mais aussi en tant que véritable œuvre d'art, puisque les planches composées par l'artiste ont été exposées dans des institutions artistiques et vendues sur le marché de l'art. On pourrait alors parler d'artialisation in situ, dans la mesure où des documents, de par leur accumulation et leur juxtaposition, acquièrent une valeur plastique et un statut d'œuvre d'art.

⁵⁶ Site de l'artiste <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas> consulté le 7 décembre, traduction personnelle.

L'artialisation ne consiste alors pas à « ajouter » de l'artistique à une base extérieure au domaine de l'art (chez Roger, la nature, ici, la science), mais à opérer une formalisation de cette base pour lui conférer des qualités artistiques. L'organisation de documents devient ici une opération plastique par laquelle est permise, chez le visiteur, une expérience esthétique.

c. Organisation et typologies

Jusqu'à présent a été décrite une organisation des images et des objets sur des critères avant tout esthétiques, tentant de satisfaire l'œil du spectateur, sans nécessairement le toucher intellectuellement. Or, l'ambition au moins partiellement scientifique d'un cabinet de curiosités suppose un certain intérêt sémiologique pour l'organisation de son cabinet, bien que celui-ci passe parfois au second plan d'une recherche de « spectaculaire ». Un autre procédé, ajouté à l'accumulation et à la juxtaposition, entre ainsi en jeu dans la création du cabinet de curiosités, et permet de lier encore davantage les problématiques de l'art et de la science. Il s'agit d'une organisation ordonnée, un classement, qui passe notamment par la confrontation d'objets de même type, faisant naître leur comparaison. Cet intérêt pour le classement est d'autant plus pertinent que Patricia Falguières liait l'ambition des Wunderkammern à celle de Giulio Camillo, humaniste italien de la Renaissance, dont le projet utopique de « théâtre de la mémoire » consistait en une construction de bois destinée à un spectateur pour tenter de lui offrir un condensé de tous les concepts et connaissances humains, décomposés et classés selon une logique rationnelle.

Ainsi, bien qu'il n'aille pas jusqu'à tenter d'inventorier l'intégralité de la connaissance humaine, le cabinet s'attache, d'une part, comme on l'a exposé plus tôt, à présenter des objets issus des catégories *Naturalia*, *Artificialia* et *Scientifica*, d'autre part à organiser, à plus petite échelle, des formes de catégorisations. Il présente ainsi côté à côté plusieurs paires de ciseaux anciennes, comme dans une tentative de faire la typologie de la paire de ciseau. Cette démarche peut rappeler celle de la photographie documentaire, au sujet de laquelle il est intéressant de noter qu'elle était à l'origine dénuée de toute ambition artistique, avant d'être « récupérée » par l'Histoire de l'Art qui a décelé ses qualités plastiques et son influence sur la photographie plasticienne qui l'a suivie. Les exemples les plus célèbres sont probablement ceux de Dorothea Lange et Walker Evans, dont les photographies ont été exploitées pour documenter les conséquences de la Grande Dépression dans les campagnes américaines, ou encore Berenice Abbott, laquelle était convaincue que la photographie devait se mettre au service de la science pour en faciliter la médiation auprès du plus grand nombre. L'exemple du couple Bernd et Hilla Becher est pourtant plus pertinent pour notre réflexion, puisque les deux pho-

tographes allemands se sont employés à établir un inventaire rigoureux des structures industrielles européennes (principalement allemandes), avec une visée de conservation, ces constructions étant souvent proches de l'obsolescence, parfois déjà abandonnées. Il est pertinent de comparer le travail des Becher aux objets présentés dans le cabinet de curiosités, en raison de leur visée scientifique. En effet, les ciseaux visibles dans la pièce sont présentés simplement, sans ornement, fixés au mur à l'aide d'attaches discrètes, et soigneusement alignés, afin de permettre leur comparaison, de prendre la mesure des variations possibles sur le thème de la paire de ciseaux. La recherche de sobriété (pourtant contrebalancée par l'impression générale de foisonnement du cabinet) traduit une recherche d'objectivité documentaire. Les Becher, de leur côté, ne pouvant offrir à la postérité ce bâti désuet autrement que par la photographie, s'emploient à composer des images selon un protocole constant et rigoureux, impliquant notamment une lumière neutre, garantie par un ciel légèrement couvert, une prise de vue frontale, une limitation des déformations dues à la forme de la lentille de l'appareil, et un cadrage serré autour de la construction, centrée au milieu de l'image en format portrait. Ce travail a donné lieu à des séries de photographies, chacune axée sur un même type de structure (silos à grains, hauts-fourneaux, châteaux d'eau...), permettant au spectateur de saisir les dissemblances et les similitudes entre différentes constructions d'un même type – d'où l'emploi du terme « typologie ». Si ce travail avait dès son origine un objectif culturel, il n'avait en revanche pas de revendication artistique : le monde de l'art s'est emparé de ces photographies a posteriori, trouvant un intérêt esthétique particulièrement remarquable au vocabulaire formel industriel de ces « sculptures anonymes » (d'après le titre du premier ouvrage de photographies publié par le couple). Cette façon de présenter des photographies aux caractéristiques communes fait évidemment écho à la pratique de la série, particulièrement prisée par l'art moderne et l'art contemporain, mais peut aussi évoquer l'anatomie comparée, par exemple, ou toute autre domaine d'étude employant une documentation méthodique ou recourant à une typologie. Ainsi, la confrontation de plusieurs exemplaires d'un même type d'objet dans le cabinet présenté en cours permet une référence à une démarche scientifique tout en traduisant une recherche formelle visant un intérêt d'ordre plastique. Cette approche de la série peut ainsi être considérée comme un processus d'artialisation de la science, puisqu'elle attire le regard du spectateur sur l'aspect formel du document scientifique, qui est alors l'objet d'une expérience esthétique face à des documents comparés les uns aux autres qui, s'ils avaient été présentés seuls, auraient été considérés pour la référence qu'ils font à un domaine extérieur à l'art, sans que leur aspect plastique ne soit pris en compte. C'est donc de la confrontation que naît l'artialisation du document, car, étant donné que chaque objet fait



Arman, *Le Plein* (1960)



Vues de l'exposition

pareillement référence à son concept (toutes les paires de ciseaux sont ainsi des manifestations du concept de l'objet « paire de ciseaux » sans que l'une soit plus légitime que les autres pour le traduire), les différences qui émergent sont principalement formelles, et peuvent amener à une comparaison de l'aspect plastique des objets selon une notion de beauté.

Nous avons ainsi vu plusieurs procédés par lesquels le cabinet de curiosités emploie des objets extérieurs au champ de l'art et leur confère des qualités artistiques par un processus d'artialisation. Cette esthétisation de « documents » ne doit pourtant être considérée comme une artialisation « *in situ* » que dans la mesure où elle se réalise par des gestes artistiques appliqués à des objets originellement extérieurs au champ de l'art. Mais ne peut-on pas considérer que le cabinet de curiosités permettrait aussi une artialisation *in visu* de la science ?

3) L'artialisation *in visu* dans le cabinet de curiosités

On l'a vu, l'artialisation *in visu* selon Alain Roger consiste en une modification du regard du spectateur sur l'objet de l'artialisation plutôt qu'en une transformation concrète de cet objet, comme dans le cas de l'artialisation *in situ*. Peut-on alors envisager l'idée qu'un cabinet de curiosités agirait sur ses visiteurs pour les amener à considérer le scientifique sous un jour artistique ?

a. Artialisation dans le cabinet de curiosités historique

D'après les explications données quant au cabinet de curiosités au début de cet exposé, il est aisé de conclure que science et art sont présents côte à côte dans le cabinet de curiosités « historique », notamment au travers des disciplines transversales qui y sont représentées, telles que l'anthropologie ou l'archéologie. Peut-on pour autant parler d'artialisation du scientifique dans le cabinet de curiosités ?

On peut considérer que l'artialisation *in situ* prend place lorsque des objets scientifiques sont transformés en curiosités esthétiques, le processus d'artialisation s'effectuant quand un objet spécifique est considéré comme digne d'intérêt dans le champ artistique, sans nécessairement amener à une transformation générale du regard par rapport à cet objet. Le domaine de la géologie est un bon exemple de ce phénomène, puisque les propriétaires de cabinets de curiosités n'hésitaient pas à exposer des minéraux plus ou moins précieux prélevés dans la nature – traduisant éventuellement un intérêt scientifique pour leur étude – mais non sans les avoir préalablement fait polir ou tailler à leur goût. L'artialisation *in situ* est ici aisément détectable puisque l'objet de la science est formellement modifié afin de les présenter un jour

plus séduisant. Il est par ailleurs probable que les cristaux de quartz présents dans les cabinets de curiosités aient été sélectionnés pour leurs qualités visuelles plutôt que pour leur aptitude à traduire le phénomène de leur formation naturelle et à ainsi entrer dans une entreprise de pédagogie. Il suffit ainsi de considérer que des objets issus de la nature peuvent assumer le rôle de documents scientifiques pour considérer que ceux-ci, dès lors qu'ils font l'objet d'une opération plastique visant une recherche de beauté, sont des manifestations du phénomène d'artialisation *in situ* du domaine scientifique. L'artialisation dans le cabinet de curiosités historique est ainsi différente de celle qui est pratiquée dans le cabinet de curiosités contemporain présenté durant l'année : le cabinet de curiosités historique recourt à des procédés d'artisanat recherchant un « embellissement » des objets présentés, par une modification formelle assujettissant les formes de la nature à une beauté normée culturellement, en transformant par exemple, comme on vient de l'exposer, des minéraux en bijoux ; le cabinet présenté cette année, se plaçant à la suite de l'art contemporain, applique aux objets des gestes artistiques qui n'ont pas nécessairement à voir avec une recherche de beauté, mais s'emploient pourtant à agir sur le regard du spectateur. En cela, on peut estimer que le processus d'artialisation est d'un autre ordre que celui que décrit Alain Roger, puisque lui-même ne considérerait l'artialisation qu'à travers la notion de beauté.

On peut alors se demander si une artialisation *in visu* est également possible : en d'autres termes, le cabinet de curiosités historique transforme-t-il le regard de ses visiteurs pour les amener à trouver de l'artistique dans le scientifique ? On peut trouver un élément de réponse dans la raison de la disparition, non seulement de ces cabinets de curiosités, mais aussi de celle des dioramas des musées d'Histoire naturelle, héritiers des premiers – on considère effectivement souvent le cabinet de curiosités privé comme le père du musée public, notamment d'art, mais surtout d'Histoire naturelle. En effet, l'entreprise affichée de construction de connaissance des cabinets a été critiquée, dès le XVIII^e siècle, notamment par le grand naturaliste français Buffon, qui les fustigeait en ces termes :

« [...] la plupart de ceux qui, sans aucune étude précédente de l'Histoire Naturelle, veulent avoir des cabinets de ce genre, sont de ces personnes aisées, peu occupées, qui cherchent à s'amuser, & regardent comme un mérite d'être mises au rang des curieux ; ces gens-là commencent par acheter, sans choix, tout ce qui leur frappe les yeux ; ils ont l'air de désirer avec passion les choses qu'on leur dit être rares & extraordinaires. »⁵⁷

⁵⁷ Georges-Louis Leclerc de Buffon, « Théorie de la terre » *L'Histoire Naturelle*, 1749. p. 22



Ci-dessus : Vue du cabinet de travail de Buffon à Montbard
Ci-contre : dessin d'un Coq Céleste d'après une description issue du
Livre des Êtres Imaginaires



Le cabinet de curiosités ne semble ainsi pas digne de l'ambition scientifique de Buffon qui, ayant consacré sa vie à l'étude de la nature, leur reproche leur manque de connaissance de l'Histoire Naturelle. On peut alors émettre l'hypothèse selon laquelle c'est le processus d'artialisation lui-même qui a mis un terme à la prospérité du cabinet de curiosités, entravé par des considérations d'ordre esthétique, plastique, voire décoratif, en faisant un divertissement plutôt qu'un objet d'étude. On peut ici évoquer l'exemple de la taxidermie, très employée dans les cabinets de curiosités, procédé supposé permettre à son spectateur de se confronter à un animal sauvage dans un état aussi proche que possible de son état naturel, pouvant donc afficher un objectif pédagogique, et qui a pourtant progressivement disparu des musées d'Histoire Naturelle dans lesquels les dioramas faisant intervenir des animaux empaillés étaient légion. Ces musées, et notamment leurs dioramas, ont pu faire l'objet des mêmes critiques que les cabinets de curiosités, la communauté scientifique ayant reproché à ces scènes de la nature employant des animaux naturalisés une *dramatisation* peu pertinente dans un cadre supposé scientifique. Le fait que les taxidermies survivent aujourd'hui comme objets de décoration chez les antiquaires ou comme trophées de chasse peut laisser deviner une recherche de spectaculaire, ou un désir de montrer une certaine maîtrise du monde naturel plutôt qu'une ambition de compréhension de la faune sauvage par le biais de la biologie. On peut d'ailleurs trouver un aboutissement de la dimension décorative du diorama et de la taxidermie dans le travail de Walter Potter, montrant des écoles de lapins et des mariages de chats (habillés pour l'occasion) pour saisir la part de créativité permise par la taxidermie, et donc la potentielle tromperie qu'elle peut engendrer même dans le diorama muséal, donc son incapacité à documenter scientifiquement une scène de la nature. Ces réflexions doivent-elles nous amener à penser que plus un objet est artistique, moins il peut être scientifique ?

b. Artialisation *in visu* dans le cabinet de curiosités présenté cette année

Nous avons donc vu que le cabinet de curiosités mêlait historiquement l'art et la science, d'une part, par la présence d'objets pouvant faire l'objet d'une étude scientifique (tels que des minéraux ou des statues antiques) ayant été sélectionnés notamment pour leurs qualités visuelles, et présentés sous un jour favorable (après polissage, sertissage, encadrement...), d'autre part, par la confrontation dans un même lieu d'instruments scientifiques, notamment d'optiques, et d'œuvres d'art. Le cabinet de curiosités comme lieu de retrait et d'étude étant l'œuvre d'un unique collectionneur qui n'y recevait des tiers qu'exceptionnellement, était

ainsi dédié à son érudition, mais accueillait couramment des objets dignes d'être collectionnés, parmi lesquels figuraient des peintures et des sculptures.

Nous avons également considéré l'idée selon laquelle ce métissage était possiblement à l'origine du désamour des disciplines scientifiques pour une médiation de leurs travaux passant par le cabinet de curiosités. Pourtant, cette année universitaire est bel et bien consacrée à la réalisation d'un cabinet de curiosités contemporain, qui va donc devoir tenter d'associer harmonieusement art et science, bien que cette « science » soit avant tout représentée par le truchement de ses codes visuels, et que son utilisation en harmonie avec le *Livre des Êtres Imaginaires* de Borges la coupe du champ scientifique contemporain. Comme cela a été exposé précédemment, le concept d'artialisation, développé par Alain Roger, et ici appliqué à la science, nous permet d'introduire celle-ci dans le champ de l'art et de penser un cabinet de curiosités au XXI^e siècle.

Pour le moment nous avons montré que l'artialisation *in situ* se produisait lorsque des objets extérieurs au champ de l'art, se voyaient appliquer des opérations artistiques mettant en avant des qualités esthétiques – nous avons ainsi mentionné l'exemple de cartes géographiques affichées en « constellations » à la manière de Wolfgang Tillmans –, procédé reposant nécessairement sur l'acceptation par le visiteur que les objets qui lui sont présentés ont valeur de « document » et sont donc potentiellement des objets de science ou des témoignages. L'artialisation *in situ* dans le cabinet de curiosités contemporain revient donc à appliquer des gestes plastiques à des objets potentiellement scientifiques.

L'artialisation *in visu*, de son côté, doit mener à une transformation du regard du visiteur sur des objets de science, sans intervention physique directe sur ceux-ci. Pour parvenir à cet effet, le cabinet de curiosités présenté durant l'année ne tente donc pas d'agir sur l'objet extérieur au champ de l'art comme dans le cas de l'artialisation *in situ*, au contraire, il cherche à évoquer le scientifique au travers de l'artistique. Là où l'artialisation *in situ* introduisait du scientifique dans le champ artistique, l'artialisation *in visu* de la science a lieu lorsque l'artistique se fait passer pour le scientifique, tentant ainsi de mener à une reconsidération de ce dernier champ par le visiteur. Ce sont donc des travaux créés de toutes pièces qui soutiennent ce mode d'artialisation, et non plus des objets récupérés.

L'un des travaux présents dans le cabinet qui fournit une illustration de ce phénomène est la sculpture intitulée *Cabinet III*. Ce travail, présentant une créature quadrupède figée dans un vivarium de verre, et accompagnée d'une légende, cite le diorama muséal, se proposant de montrer des animaux empaillés dans leur environnement naturel reconstitué, et dans des postures qu'ils sont supposés adopter dans la nature. L'ambition didactique de ces procédés mu-

séaux amène logiquement à les associer à un désir de produire de la connaissance, donc éventuellement à un objectif scientifique. Le travail s'attache en effet à questionner les liens et les écarts entre art et science, en posant un cadre mimant le scientifique autour d'une sculpture, soit un objet traditionnellement artistique, faite de couches très épaisses de peintures mélangées, appliquées sur un support plan puis raclées avant d'être collées ensemble, faisant ainsi référence au travail artistique et notamment au travail du peintre dans son expressivité et sa matérialité les plus manifestes. Ce travail vise donc à insister sur l'importance du « cadre » défini par l'artiste dans la constitution de « documents » créés de toutes pièces et non récupérés. En effet, le cœur du travail est une *sculpture de peinture*, qui peut être perçue comme une forme exacerbée de création artistique traditionnelle, et n'invite pas particulièrement à la considérer comme un document scientifique. Pourtant, les éléments intervenant dans la présentation de cette sculpture incitent immédiatement l'esprit du spectateur à la considérer comme telle, par analogie avec le diorama du muséum d'histoire naturelle, destiné à construire la connaissance scientifique de ses visiteurs. Il apparaît ici évident que la science ne fait pas l'objet d'une artialisation *in situ*, puisqu'aucun objet issu du champ scientifique n'est employé. Pourtant, on peut estimer qu'une artialisation *in visu* prend place, dans la mesure où le regard du visiteur, déjà façonné par sa culture et sa connaissance préalable du champ scientifique et de ses codes, est amené à trouver du scientifique dans l'artistique, par la simple considération de son mode de présentation. Le processus est donc inverse à celui de l'artialisation *in situ*, car, alors que dans le premier cas, le document revêtait un caractère artistique par sa soumission à des gestes artistiques, ici, l'objet purement artistique prend un aspect scientifique grâce à la citation de codes du domaine scientifique. On peut ainsi considérer que *Cabinet III*, mais aussi d'autres travaux présentés dans le cabinet, en citant le champ scientifique, esthétisent les codes du domaine scientifique (ici surtout incarnés dans le vivarium de verre), sans intervenir directement sur des objets de science et peut amener le regard du spectateur à apprécier, ou à reconsidérer leur intérêt plastique.

C. Une démarche artistique contemporaine : l'art cherche sa scientificité

Notre exposé s'est jusqu'à présent concentré sur la façon dont la science est intégrée au champ de l'art, notamment par son artialisation qui met en avant les qualités plastiques de ses objets et de ses codes de médiation. Pourtant, la diversification des thèmes de l'art, favorisée

par l'émergence de l'art contemporain dans la seconde moitié du XX^e siècle, a pu permettre au champ artistique, non seulement de faire de la science son objet, mais aussi de se chercher une forme de « scientificité », comme le montre par exemple l'essor de l'art documentaire qui aspire à offrir une certaine connaissance à son visiteur, autant qu'à lui proposer une expérience esthétique. Le cabinet de curiosités qui, on l'a vu, nous permet de discuter les problèmes de la science qui s'artialise, pourrait-il alors questionner l'art qui se « scientifie » ?

1) Exploiter l'esthétique du cabinet de curiosités pour discuter l'art qui se « scientifie »

a. L'esthétique surannée d'un dispositif caduc...

Le cabinet de curiosités, dispositif abandonné depuis plusieurs siècles, fait aujourd'hui l'objet d'une « fascination » qui est assez courante pour tout objet considéré comme « ancien » ou « traditionnel ». On remarque en effet aisément, notamment dans le domaine des arts décoratifs, que le profane est bien plus susceptible d'admirer un fauteuil Louis XVI du XVIII^e siècle ou une chaise Thonet du XIX^e siècle qu'une chaise moderne du Corbusier du XX^e siècle, quelle que soit leur pertinence par rapport aux besoins et aux moyens de son monde contemporain. Ce phénomène est notamment discuté par Jocelyn de Noblet dans son ouvrage *Design, Le geste et le compas*, qui estime que le temps de la culture et le temps de la technologie sont des temps différents, ce qui explique la difficulté des sociétés humaines à reconnaître la beauté dans de nouvelles formes, tout en nourrissant un intérêt de plus en plus fort pour les qualités plastiques d'objets anciens qui ne revendiquaient aucune forme de beauté à l'époque de leur création. On peut remarquer ce phénomène dans le champ des arts plastiques par l'intérêt que suscitent parfois les ready-made de Marcel Duchamp, objets spécifiquement choisis à l'époque pour leur absence totale d'ambition esthétique, rendus œuvres d'art par le geste de l'artiste les signant et les exposant, et qui sont de nos jours parfois considérés comme « beaux », comme cela peut être le cas de son *Porte-bouteilles*, aujourd'hui désuet, qui jouit du « charme de l'ancien ». Le même phénomène peut toucher le domaine scientifique ; on peut ainsi citer l'exemple de cartes géographiques, dont les modèles les plus anciens sont exposés comme décoration, tandis que les éditions les plus récentes (telles que les cartes IGN contemporaines ou les fonds de carte de Google), également les plus précises et les plus pratiques, ne sont envisagées que comme des objets d'usage, sans que leur utilisateur ne se pose seulement la question de leur intérêt plastique. On peut alors supposer que le cabinet de curiosités est au cœur du même phénomène, voire que l'intérêt plastique pour un objet

augmente à mesure que son intérêt pratique diminue. Les taxidermies et les fioles de formol qui ont autrefois servi de base à la biologie sont ainsi aujourd'hui esthétisées et interdites d'entrée dans les laboratoires de science naturelle, tandis que des lamelles couvertes de sang destinées à être observées au microscope ne sont pas considérées pour leur intérêt visuel. Notre cabinet de curiosités contemporain se propose donc de jouer avec le caractère désuet de la science – ou de la « pseudo-science » qu'il expose – afin d'exploiter la dimension esthétique que celle-ci peut revêtir et de se positionner sur la limite, à première vue nette, entre l'artistique et le scientifique pour tenter de brouiller celle-ci et de montrer à la fois l'artistique présent dans le scientifique mais aussi le scientifique qui s'insinue dans l'artistique.

b. ... permet de poser des questions contemporaines

Il convient de noter que notre cabinet de curiosité s'inscrit dans un contexte de création dans lequel cette forme est régulièrement convoquée. Les artistes contemporains sont en effet nombreux à y faire des références plus ou moins explicites, et on remarque que l'on admet de plus en plus volontiers le statut de créateur des commissaires d'exposition et amateurs d'art qui organisent et donnent à voir leurs collections, au point de qualifier ce processus d'accumulation et de présentation comme des entreprises essentiellement artistiques. On peut ainsi évoquer les exemples de Jean-Hubert Martin, déjà cité, dont le nom reste attaché à la célèbre exposition *Magiciens de la Terre*, présentée en 1989 au Centre Pompidou, lui offrant ainsi un statut d'auteur, ou celui de Antoine de Galbert, créateur d'une fondation portant son nom et de la Maison Rouge, son espace d'exposition – dont la dernière exposition, *L'envol ou le rêve de voler*, présentée en 2018, tient d'ailleurs par certains aspects du cabinet de curiosités.

Concevoir un cabinet de curiosités au XXI^e siècle implique ainsi des questionnements d'ordre artistique, concernant notamment la nature du « geste artistique ». Nous avons ainsi exposé plus tôt l'idée selon laquelle l'accumulation, la juxtaposition et l'organisation pouvaient s'apparenter à des actes créatifs. Ce parti pose la question de l'auteur d'une œuvre d'art et de son implication dans le travail finalisé. Car s'il est admis depuis le début du XX^e siècle que l'auteur d'une œuvre n'est pas nécessairement son « producteur » au sens de sujet individuel lui donnant sa forme matérielle – ce qui, dans le contexte de l'art contemporain, n'est plus l'objet de controverse, dans la mesure où les ready-mades de Duchamp et accumulations d'Arman sont constitués d'objets manufacturés, et donc fabriqués en série et dénués d'auteur –, cette question peut poser davantage problème dans le contexte du cabinet de curiosité, et, plus largement, de l'acte de collectionner. Nous avons ainsi cité à plusieurs reprises le travail

de Jean-Hubert Martin, et notamment son exposition *Carambolages*. On peut alors se demander qui est (sont ?) l'auteur (les auteurs ?) de cette dernière. Le commissaire d'exposition, historien et conservateur de musée, ne revendique pas le statut d'artiste, il ne se pose pas en auteur de l'œuvre *Carambolage*, qui reste une exposition. Pourtant, nombreux sont les objets dont l'auteur n'est pas précisé, alors que celui de Jean-Hubert Martin est clairement affiché dans la communication autour de l'exposition. Le commissaire ferait-il alors acte de « ready-made » en projetant l'artisanat sans auteur de cultures étrangères dans le champ de l'art contemporain ?

Sur cette question, notre travail prend une position particulière, en considérant que la totalité du cabinet constitue une œuvre, à la fois exposition et installation. L'auteur est alors non seulement la personne qui a assemblé les objets au sein de l'espace d'exposition, mais aussi celle qui les a produits en presque totalité, les murs étant couverts de dessins créés spécialement pour ce travail. La spécificité de notre démarche réside dans le fait que la personne du collectionneur – contrairement au cas de la Maison Rouge – est fictive, et seulement évoquée au travers des objets exposés dans le cabinet qui permettent au visiteur de lire le récit partiel de sa vie imaginée.

En tant que projet portant une ambition artistique, l'aspect formel de notre cabinet fait l'objet d'un soin particulier. Notre travail doit en effet se montrer remarquable visuellement, tout en évoquant à son visiteur une science désuète, surannée. La confrontation de l'art contemporain et des élans scientifiques du cabinet de curiosités historique, puis du muséum d'Histoire Naturelle, permet ainsi de soulever des questions concernant notamment la médiation de la science.

Par exemple, nos réflexions nous ont amené à remarquer que l'ancien était souvent plus aisément accepté culturellement que le contemporain ; or, si les temps de la culture et de la technologie sont différents, comme le soutient Jocelyn de Noblet, on peut se demander si les individus, confortés par la technique ancienne et parfois méfiants par rapport à la technologie nouvelle, sont prêts à accueillir les progrès de la science. Ceci pose la question de la médiation scientifique, mais aussi du rôle plus général des médias dans la société pour donner à voir et à comprendre la science aux profanes. Le cabinet de curiosités historique, comme le soutenait Buffon, n'est ainsi pas pertinent pour « médier » la science auprès des non-initiés comme tentent aujourd'hui de le faire les musées de science, puisqu'il n'est pas uniquement guidé par un but de recherche ou de pédagogie mais par un désir d'impressionner son visiteur par une abondance de trouvailles dont la cohérence est parfois toute arbitraire. En proposant

d'authentiques instruments techniques juxtaposés à des travaux artistiques montés de toutes pièces, notre travail nous permet ainsi non seulement de poser la question de la pertinence dans notre monde contemporain d'un art qui se scientificise, qui préfère parfois présenter que représenter, et qui entretient des rapports variables avec les notions de « vrai », de « faux », de « feintise » ou de « fiction », mais aussi, par l'introduction d'éléments extérieurs au champ de l'art dans un travail d'art contemporain, celle du « faux » et de la falsification. Le travail présenté provoque ainsi le doute du visiteur, en lui proposant côte à côte des travaux artistiques créés par l'auteur du cabinet, des objets pouvant être considérés comme des documents par un anthropologue (dans le cas des masques africains) ou un biologiste (dans le cas de squelettes d'animaux), ou encore du matériel employé par les scientifiques. Le cabinet de curiosité peut apparaître comme la forme adaptée pour discuter de tels problèmes, puisqu'il s'est souvent chargé, comme le précise Aurélie Michel, de présenter « *des objets appartenant aux trois règnes de la nature – minéraux, végétaux et animaux – appelés Naturalia et des objets fabriqués par la main de l'homme – œuvres d'art, objets exotiques et instruments – les Artificialia.* ». Pourtant, alors que cette distinction paraît promettre une classification aisée des objets entrant dans le cabinet, on remarque que la frontière entre les deux catégories pouvait, à la Renaissance, être poreuse. On peut ainsi citer les célèbres tabourets faits de pieds d'éléphant, dont le caractère artificiel était nettement visible malgré le désir d'impressionner son occupant par les merveilles de la nature, mais aussi des productions plus problématiques au regard de la science contemporaine. Christine Davenne explique par exemple :

« [...] le rhinocéros gravé par Albrecht Dürer sera le support d'une description de l'animal établie par Ulysse Aldrovandi, comme le serpent de mer du *De aquatilibus* de Conrad Gessner est représenté dans les *Icones piscium* de Salviani. Pour prouver l'existence de l'espèce, une seule image suffit. Les sirènes et les licornes circuleront ainsi dans tous les ouvrages de l'époque. »⁵⁸

Les cabinets de curiosités et leurs catalogues ont ainsi été les moteurs de diffusion de nombreuses « erreurs » scientifiques, originaires de découvertes associées à des éléments de folklore et enjolivées par et les voyageurs les ayant rapportées et les artistes les ayant représentées. Aurélie Michel soutient même l'idée selon laquelle le cabinet cherchait avant tout à « *favoriser l'intrusion du merveilleux, généré par la vision des objets exotiques et des espèces fabuleuses, bien souvent fabriquées de toutes pièces.* »⁵⁹. La création délibérée de faux, grâce

⁵⁸ Christine Davenne, op. cit. p. 112.

⁵⁹ Aurélie Michel, op. cit. p. 74.

à l'habileté de taxidermistes, a beaucoup séduit les artistes contemporains comme Joan Fontcuberta ou Thomas Grünefeld, avec sa série des *Misfits*, taxidermies de créatures hybrides, composées des corps d'animaux, dont le statut de faux ne fait aucun doute (les animaux convoqués sont bien trop aisément identifiables pour que leur fusion ait l'air naturel), à l'inverse de Joan Fontcuberta qui se montre aussi persuasif que possible dans la conception de ses objets.

Notre cabinet de curiosités contemporain prend une certaine distance avec ces problèmes, dans la mesure où il présente pas de « faux » mais des évocations de créatures fabuleuses, notamment par des dessins à l'encre et gravures au cachet plus ou moins scientifique – certaines représentent des squelettes, d'autres évoquent des herbiers ou des bestiaires, d'autres, enfin, citent la boîte d'entomologie – afin de présenter une démarche de pseudo-recherche scientifique autour de créatures n'existant pas. Malgré tout, les objets et images créés spécialement d'après les écrits de Borges pour appeler ses créatures à l'esprit du visiteur sont entourés de divers objets récupérés et introduits dans le travail plastique. Ces derniers nous permettent de questionner leur propre statut de document et de mettre le problème du faux en lumière, notamment par le choix de ne proposer aucun cartel pour légender les trouvailles présentées dans le cabinet. Ainsi, des masques africains et une marionnette népalaise sont exposés ensemble sur les murs du cabinet sans aucune indication quant à leur origine, alors même que ces objets sont authentiques et pourraient constituer des éléments de compréhension de la culture de laquelle ils sont issus pour le visiteur. Sans leur légende (donc sans « médiation »), ils peuvent être considérés par le visiteur comme des faux, comme des produits de boutiques de souvenir, voire comme des travaux créés de toutes pièces par l'auteure du cabinet de curiosités. Ils peuvent alors seulement être appréhendés pour leurs qualités visuelles, ce qui les fait basculer de disciplines comme l'anthropologie ou l'ethnologie vers le domaine artistique. Ce parti pris met en avant la nécessité de médiation de la science, mais peut aussi nous rendre conscient de la présence d'obstacles épistémologiques, selon le terme de Gaston Bachelard, venant entraver notre capacité à former de la connaissance, notamment scientifique. Bachelard, dans *La formation de l'esprit scientifique*, insiste ainsi sur le fait que l'esprit humain est l'objet d'une culture et d'une éducation, et n'est ainsi pas une page vierge sur laquelle la théorie scientifique peut s'écrire librement. Les obstacles épistémologiques sont donc le plus souvent des opinions (plutôt que des déficits de connaissances qui peuvent toujours être comblés) venant se placer entre un esprit avide de connaissance et son objet de réflexion. Notre cabinet, en détournant le visiteur de sa possible soif de connaissance par une esthétisation du scientifique et une célébration de l'exotique et du curieux, flatte ses obstacles épistémologiques et

entrave un processus cognitif qui aurait pu être encouragé par la présence de cartels. L'aspect ancien des objets présentés renforce encore ce processus d'esthétisation, car même les objets encore utilisés dans le champ scientifique qui sont présents dans le cabinet, comme par exemple des tubes à essai, ont été choisis pour leur « cachet » ancien, afin de séduire le regard du spectateur malgré leurs limites techniques par rapport à des objets plus récents. L'*agréable* a donc été délibérément privilégié par rapport à l'*utile*, ce qui fait écho à un problème contemporain propre au monde des arts décoratifs (le beau peut-il être utile ?) tout en soutenant la thèse de la difficulté de proposer une médiation scientifique efficace alors que les individus sont aisément séduits par l'ancien et rejettent la technologie la plus pertinente de leur époque.

Peut-on alors envisager l'idée selon laquelle l'art contemporain documentaire aurait un rôle à jouer dans la construction de la connaissance de ses spectateurs ? Serait-il pertinent de compter sur l'art pour « plaire & instruire » (*placere et docere*), selon la formule d'Aristote reprise au XVIII^e siècle ? La référence au siècle des Lumières n'est peut-être pas la plus pertinente pour notre travail, dans la mesure où le cabinet de curiosité est un dispositif de la Renaissance, époque qui sera celles des Grandes Découvertes, mais qui commence par une redécouverte de la culture antique, et notamment des textes d'Aristote et de Pline l'Ancien qui, ajouté au fait que les « vérités » qu'ils énoncent n'ont plus guère de pertinence dans l'état actuel des connaissances scientifiques, se basent sur des principes qui n'ont rien de scientifique selon les critères du XXI^e siècle. Christine Davenne, maîtresse de conférence en Arts Plastiques, auteure de l'ouvrage *Modernité du cabinet de curiosités*, précise au sujet de *L'Histoire Naturelle de Pline* que l'ouvrage a été publié sept fois dans les trente premières années du XVI^e siècle, traduisant un succès certain, et ajoute :

« L'ouvrage du grand naturaliste de l'Antiquité regorge de merveilles naturelles dont sont friands les humanistes, pénétrés qu'ils sont d'un respect immense vis-à-vis d'une puissance dont le pouvoir infini et secret peut écraser l'espèce humaine. [...] Pour qui sait voir, la nature est la grande pourvoyeuse de merveilles. La nature est l'instance initiatrice, aussi merveilleuse que secrète, l'art en est le succédané. »

La nature est ainsi investie d'une dimension divine, et le cabinet de curiosité qui l'« étudie » est avant tout à la recherche de ses merveilles considérées comme des manifestations de cette puissance supérieure. Christine Davenne note d'ailleurs que les descriptions de Pline ont souvent été, au gré des traductions, largement déformées et exagérées, au point de ne plus correspondre à quoi que ce soit de la réalité. Il apparaît ici évident qu'un tel mode de pensée ne peut entrer en concordance avec la science telle qu'on la conçoit actuellement. La



Pièces contemporaines exposées au Château d'Oiron :
En haut : Nicolas Darrot, *Dronecast* (2011)
En bas : Thomas Grünfeld, *Misfits* (1992)

puissance divine n'est plus considérée dans un cadre scientifique, ce que l'on peut simplement expliquer par le fait qu'une théorie n'est scientifique que si elle est basée sur des énoncés potentiellement réfutables, comme le soutient notamment le philosophe des sciences Karl Popper. Or tout ce qui est de l'ordre du divin est essentiellement irréfutable, puisque reposant sur des principes absolus auxquels on *croit* sans les questionner.

Les travaux d'art contemporain citant le cabinet de curiosité doivent donc composer avec son histoire spécifique, en particulier lorsque « *cet emprunt au passé semble être un moyen de produire des relations entre différentes disciplines, qui ne s'associent pas habituellement* »⁶⁰ comme le soutient Aurélie Michel, qui ajoutent que les artistes contemporains emploient souvent cette référence pour « ressusciter le lien existant entre arts et sciences, afin de donner naissance à des pièces hybrides, qui marquent une transdisciplinarité »⁶¹. Cette entreprise prend notamment place dans les salles du château d'Oiron consacrées à la collection *Curios et Mirabilia*, évoquée précédemment. Cette dernière a pour ambition de revaloriser un rapport au monde similaire à celui de la Renaissance qui privilégiait la sensibilité comme base la formation de la connaissance, comme tente de le faire notre cabinet. Le château s'emploie ainsi à proposer une expérience immersive à son visiteur, en convoquant son ouïe, son odorat et son toucher en plus de sa vue. Cette démarche, qui nous a semblé pertinente au point que celle qui entre en jeu dans notre travail présente des ambitions très similaires, est pourtant critiquée par Christine Davenne dans *Modernité du cabinet de curiosités*. L'auteure écrit ainsi :

« L'idée de contact « direct » avec l'objet, produit de cette rencontre scientifico-artistique est étrangère aux pratiques des sciences contemporaines. Seul le scientisme est lisible “directement” par ses lieux communs et stéréotypes. »⁶²

Pour elle, les travaux du musée d'Oiron n'ont que peu d'intérêt, puisqu'ils se contentent d'évoquer au visiteur du château le champ scientifique, d'en exploiter les formes stéréotypées dans une entreprise avant tout poétique, qui ne fait en aucun cas avancer la science ou la pensée critique l'entourant. Elle admet l'exception de Hubert Duprat dont les fourreaux d'or produits par des larves de trichoptères font l'objet d'observations scientifiques, en se plaçant à la suite des expériences de l'entomologiste Jean-Henri Fabre, et ont même permis à l'artiste de déposer un brevet d'invention, légitiment son « acte scientifique ».

⁶⁰ Aurélie Michel, op. cit. p. 74.

⁶¹ Ibid. p. 76.

⁶² Christine Davenne, op. cit. p. 175

Mais ni les autres œuvres de *Curios et Mirabilia*, ni notre cabinet ne font une telle démarche, ni ne prétendent faire avancer la science. Notre ambition consiste plutôt en une évocation du monde scientifique couplé à une large part de fantaisie, sur laquelle insiste d'ailleurs particulièrement Aurélie Michel lorsqu'elle mentionne le cabinet de curiosités. Elle explique :

« Le cabinet de la Renaissance est avant tout un espace qui nourrit les croyances liées au merveilleux, écho des bestiaires fantastiques et des légendes enfouies. Progressivement, le cabinet de curiosités s'ouvre à la science, ceci étant dû notamment aux expéditions entreprises par de nombreux naturalistes ; ces voyages permettent entre autres de découvrir des espèces nouvelles, aux propriétés inconnues [...] »⁶³

L'aspect scientifique du cabinet de curiosité ne se serait introduit que graduellement dans un dispositif préexistant, principalement consacrés à des objets d'exception au milieu desquels, précise-t-elle, s'introduisaient « *des espèces fabuleuses, bien souvent fabriquées de toutes pièces* »⁶⁴ grâce notamment à la taxidermie. Ce sont ces espèces-ci que notre travail s'emploie à mettre en avant, par des œuvres en volume créées de toutes pièces pour évoquer des créatures hybrides ou fantastiques au visiteur, par une multitude de dessins et de gravures rappelant les documents scientifiques des siècles passés, auxquels on n'accorde plus foi aujourd'hui, et par divers pièces biologiques, telles que des crânes, des coquilles ou des cornes, dont la confrontation avec des créatures imaginaires peut amener le spectateur à douter de leur authenticité. Malgré le soin apporté au travail de la production d'objets et d'images au cachet scientifiques, notre cabinet ne tente pas de convaincre le spectateur de la réalité des bêtes imaginaires qu'il représente, ce qui ne nous semble pas pertinent, vu le cachet ancien, et désuet que les éléments « scientifiques » de notre travail revêtent. Au contraire, les codes du domaine scientifique que nous convoquons nous permettent, grâce à leur association à des créatures fantastiques, de traduire une forme d'émerveillement. La posture critique de notre dispositif par rapport à la science tient finalement en deux points, qui entrent tout à fait en cohérence avec le cabinet de curiosités historique : produire une expérience immersive mettant en avant les perceptions sensibles, et engager l'imagination du visiteur pour retrouver la curiosité, l'enthousiasme et la créativité qui président à la recherche scientifique. Peut-être est-il possible d'envisager une telle démarche comme le point de ralliement de la science et de l'art à l'heure actuelle, les artistes contemporains étant attirés par fascination pour son horizon de découverte. Les images scientifiques sont un symptôme révélateur de ces liens, depuis les

⁶³ Aurélie Michel, op. cit. p. 74

⁶⁴ Ibid.

gravures animalières de l'artiste Albrecht Dürer du XVI^e siècle, qui jouissaient d'un statut de preuve scientifique, jusqu'à la composition très récente de l'image d'un trou noir par des scientifiques, sans aucune ambition esthétique, mais dont le caractère inaccessible et incomparable peut séduire les artistes, dépasser leur imagination, et toucher au registre du sublime.

Le cabinet contemporain pose donc la question de la fiction, laquelle est d'autant plus épineuse qu'elle est ici associée à d'authentiques objets, qui, s'ils étaient exposés au musée du Quai Branly et convenablement légendés, participeraient à la formation de la connaissance d'un esprit intéressé par l'anthropologie, et au monde scientifique, lequel est inévitablement associé à une recherche de la *vérité*.

2) Jouer avec les codes visuels du domaine scientifique

Le cabinet de curiosités présenté cette année ne se contente pas de l'introduction d'objets extérieurs au champ de l'art pour évoquer le champ scientifique : il ajoute à ces trouvailles que le visiteur peut, dans une entreprise fictionnelle, choisir de considérer comme des « documents », des travaux créés de toutes pièces qui citent explicitement les codes d'une science surannée par différents procédés, comme une nouvelle tentative de « scientifier » l'art.

a. Par le texte imprimé

Différents travaux font ainsi intervenir le texte imprimé, exploitant ainsi à la fois son intérêt plastique et son caractère sémantique, donc sa capacité à s'adresser directement à l'intellect de son visiteur qui, lorsqu'il lit le texte, ajoute à son expérience esthétique un exercice mental de lecture, hors de l'expérience sensorielle physique, complété par la démarche consistant à associer, par réflexe, le texte à l'image ou l'objet qui lui est associé. Le texte imprimé – et non manuscrit – est également exploité pour sa forte dimension symbolique. En effet, celui-ci, en échappant à la matérialité, se place dans le monde de l'intellect, de l'exercice purement mental, que la tradition de la philosophie classique invite à considérer comme le plus élevé, car dénué des imprécisions des perceptions sensorielles. Cet état de fait est d'autant plus frappant que le texte ne se veut mimétique de rien du réel : en effet, là où la gravure est comprise comme une référence à un sujet par simple analogie formelle (l'œil voit des traits qui, assemblés, *rappellent* la forme d'un squelette de dinosaure, permettant au cer-



TALOS

Les êtres vivants faits de métal ou de pierre constituent une espèce inquiétante de la zoologie fantastique. Rappelons les fiers taureaux de bronze qui respiraient du feu et que Jason, au moyen des arts magiques de Médée, put atteler à la charrue ; la statue psychologique de Condillac, en marbre sensible ; le batelier en cuivre, avec une planche de plomb sur la poitrine, où on lisait des noms et des talismans, qui racheta et abandonna, dans les *Mille et Une Nuits*, le troisième mendiant fils de roi, quand celui-ci eut renversé le cadavre de l'Iman « d'argent suave qu'une déesse de la mythologie de William Blake captura dans des filets en métal qui furent les nourrices d'Arès, et Talos, le gardien de l'île de Crète. Certains le déclarent œuvre de Vulcain ou de Dédale ; Apollonios de Rhodes, dans son *Argonautique*, rapporte qu'il était le dernier survivant d'une race de bronze. Trois fois par jour il contournait l'île de Crète et il précipitait des rochers sur ceux qui prétendaient débarquer. Chauffé au rouge vif, il embrassait les hommes et les tuait. Il n'était vulnérable qu'au talon ; guidés par la sorcière Médée, Castor et Pollux, les Dioscures lui donnèrent la mort.

En haut et à gauche : détails de *Cabinet III* ; à droite : texte intervenant dans *Cabinet IV*

veau d'associer le dessin à la réalité physique d'un squelette de dinosaure), le texte est un code construit par les sociétés humaines qui requiert un apprentissage et un exercice mental pour être compris. En cela, un texte est un contenu intellectuel, vivant uniquement dans les esprits aptes à le déchiffrer, et dont la matérialité est finalement anecdotique (bien que le manuscrit original des *Misérables* de Victor Hugo ait une plus grande valeur financière, en tant qu'objet, qu'un exemplaire de sa vingt-troisième réédition par Gallimard, l'œuvre qui y est consignée est exactement identique, n'étant pas limitée à sa matérialité). Le texte est donc traditionnellement associé, non seulement au monde intelligible, mais aussi à tout un imaginaire de la connaissance, de l'apprentissage.

Les travaux qui exploitent ce matériau jouent donc avec ce contenu symbolique, et reposent sur la propension du visiteur, lorsqu'il est face à un objet difficilement identifiable, particulièrement dans le contexte muséal, à rechercher des informations écrites. On peut ici citer la série de travaux intitulée *Cabinet IV*, dont la première pièce, *Talos*, est constituée d'une inclusion dans de la résine d'un squelette de poisson, de morceaux de verre brisé et de feuilles d'or, évoquant les animaux parfois conservés dans de l'ambre, accompagné d'un texte décrivant une créature au squelette de métal, issu du *Livre des Êtres Imaginaires*. Par un réflexe tautologique, probablement insufflé par l'expérience du musée du spectateur, auquel le travail fait référence, le texte, écrit dans une police didone, correctement rédigé et cohérent, est envisagé par le spectateur comme une légende de la pièce centrale du travail, l'inclusion de résine, qui peut être identifiée à un document de musée d'Histoire Naturelle. A la manière de *La trahison des images* de Magritte, le texte est démonstratif, il sous-entend un « ceci »⁶⁵ (bien présent dans la formule « *Ceci n'est pas une pipe* »), et amène le spectateur à opérer un dialogue entre le texte et la sculpture, encouragé par la nature descriptive du texte. Le texte peut donc être pris comme la description d'une bête (« Talos ») dont les fragments sont emprisonnés dans la résine transparente, et revêt en cela une dimension scientifique et pédagogique. Pourtant, malgré la cohérence interne du dispositif, le visiteur prend rapidement conscience de son caractère tout à fait fictionnel, et, bien qu'il perçoive la référence au champ scientifique, reste conscient du fait qu'il est face à une fiction, dans la mesure où le texte décrit une créature mythologique – ce que le visiteur comprend, qu'il soit familier du mythe de Talos ou non. Le texte est donc ici employé comme un écho à la vocation pédagogique du musée de science, sans pour autant renoncer à son caractère fictionnel, induit par le choix du texte de Borges, et sans chercher à tromper le visiteur.

⁶⁵ Michel Foucault et René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, Saint-Clément-de Rivière, Éd. Fata Morgana, 1986.

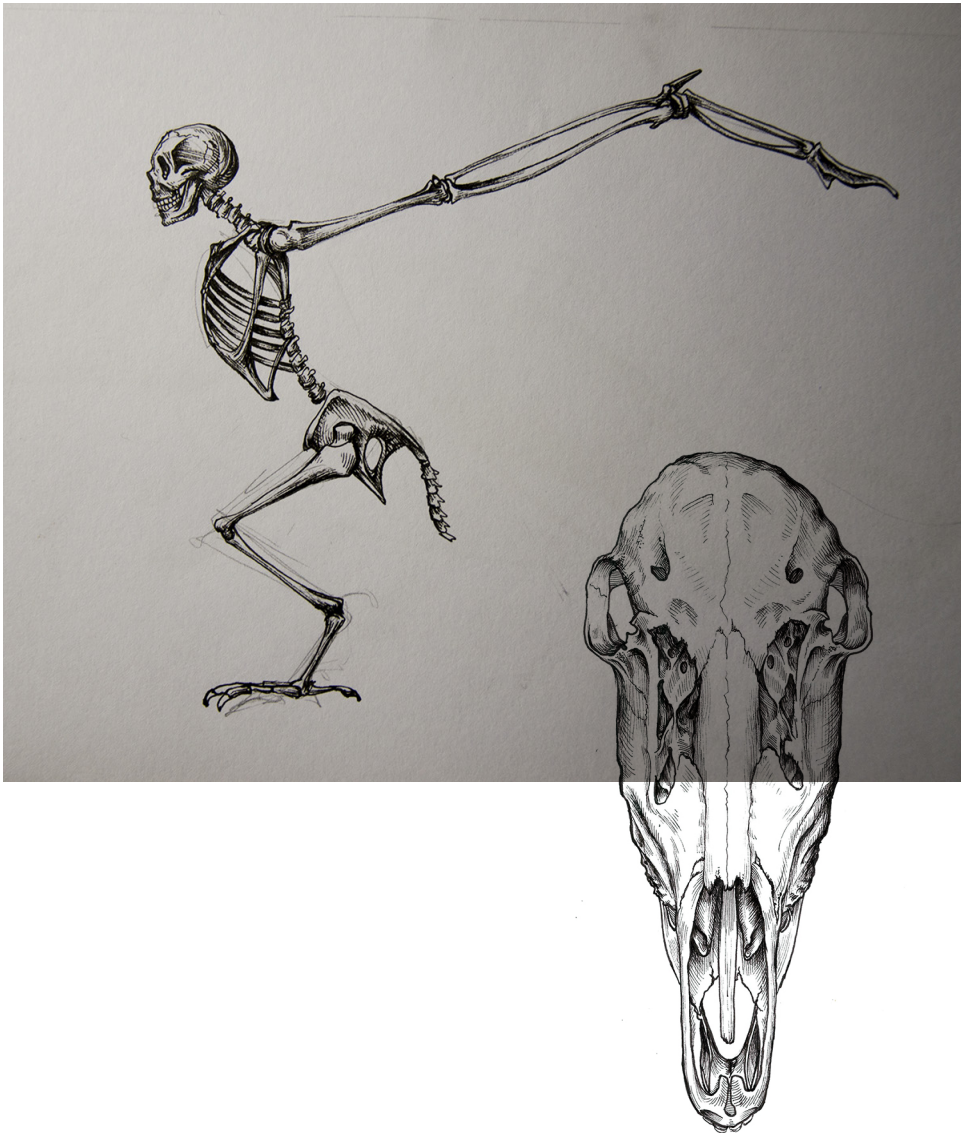
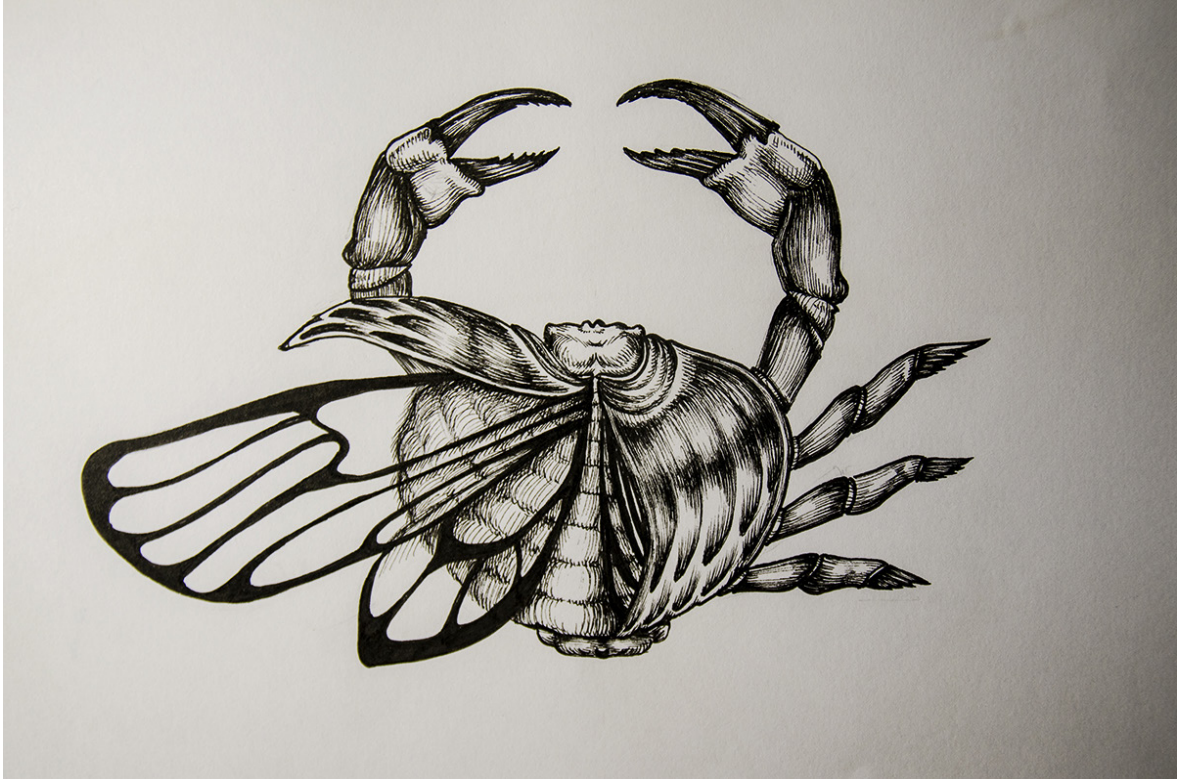
Pourtant, tous les travaux faisant intervenir le texte imprimé n'en font pas un usage si limpide. On peut à nouveau citer le travail intitulé *Cabinet III*, présentant une créature de peinture dans un vivarium dont une paroi est recouverte d'un texte. Ce travail aussi compte sur la propension du visiteur à associer le texte et l'objet et à chercher la congruence entre les deux éléments. Ce texte est construit à partir de phrases extraites du *Livre des êtres imaginaires*, décrivant chacune une créature différente, et ici associées, sans ponctuation spécifique qui permettrait au spectateur de juger qu'elles ne sont pas issues d'un texte reproduit dans son intégrité. Les premières phrases sont ainsi liées, à mesure qu'elles sont lues, à la « créature » sculptée, amenant le spectateur à tenter de construire dans son esprit l'image d'une bête avec les signes que semblent constituer la sculpture et sa « légende », avant qu'il ne réalise qu'il est impossible d'imaginer une créature répondant aux indices incohérents du texte et de la sculpture. Cette impossible adéquation entre la sculpture et le texte peut alors rendre manifeste à l'esprit du spectateur la confrontation du monde des idées, incarné par le texte, et du monde « matériel » de la sculpture.

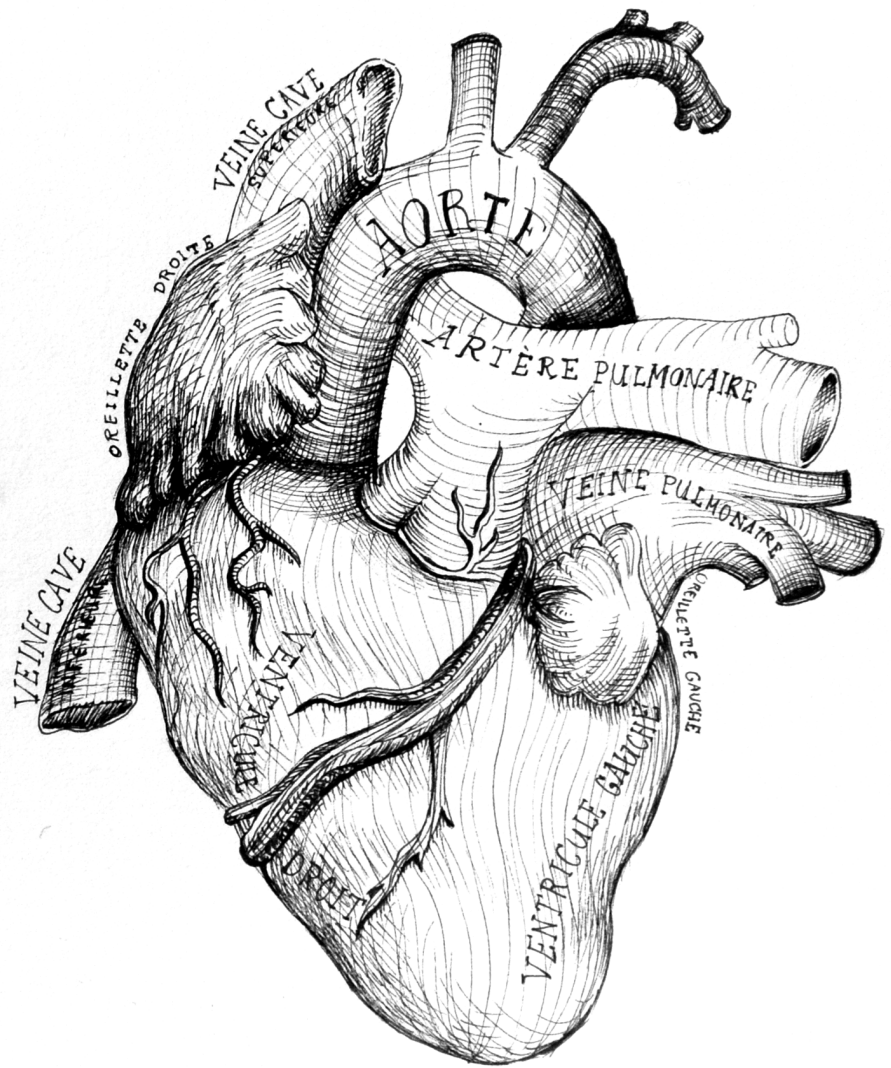
Le matériau texte fait alors l'objet d'un paradoxe, puisqu'il est employé pour référer au champ scientifique et évoquer le monde de l'enseignement et de l'apprentissage tout en n'étant ici que porteur de fiction : le texte se situe alors à mi chemin entre science et imagination, puisqu'il peut autant évoquer le champ de l'étude et de la recherche que le champ de la fiction et de l'imagination.

b. Par la gravure scientifique

Certains travaux emploient un autre matériau plastique emprunté au champ scientifique, par ailleurs souvent associés au texte : il s'agit de la gravure, dont la présence entre tout à fait en cohérence avec le goût du cabinet de curiosités construit cette année puisqu'elle est traditionnellement produite par le champ scientifique (*L'Histoire Naturelle* de Buffon en est ainsi remplie) tout en évoquant une époque révolue et séduisant ainsi le visiteur en comptant sur sa nostalgie. De plus, elle est largement admise dans le domaine artistique comme une discipline à part entière, et, même lorsqu'elle est employée dans le domaine scientifique, elle est du côté de la représentation, et soulève donc des questions de l'ordre de la mimésis, qui sont également pertinentes dans une réflexion autour de la médiation de la science, étant donné que l'on peut se demander si la représentation détaillée d'un animal ou d'une plante est un outil fiable pour construire la connaissance scientifique du lecteur d'un livre de sciences naturelles.

Le travail intitulé *Cabinet II*, évoqué précédemment, consistant en un assemblage de feuilles noires imprimées en noir, fait ainsi usage de la gravure. Ces gravures, parfois récupé-





rées dans des livres de science naturelles, parfois dessinées spécifiquement pour le travail, en étant associées à des textes et à des croquis, renforcent encore la confrontation entre les deux symboliques de l'écrit (connaissance contre fiction) dont le visiteur prend connaissance lorsqu'il lit le cartel sur lequel sont indiqués les deux textes cités : *L'Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien, un projet scientifique qui n'est aujourd'hui plus porteur d'aucune vérité scientifique et *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, de Mary Shelley, un roman qui fait appel à des principes scientifiques pour appuyer son récit fictionnel. La gravure se trouve elle aussi entre l'art, l'imaginaire et la science : elle se propose, lorsqu'elle est employée par les sciences naturelles, de ne pas représenter un sujet particulier, comme peut le faire la photographie, et tente au contraire de viser à la généralité de son objet, de ne pas représenter un merle spécifique ou une fougère particulière, mais de traduire l'espèce entière, « idéalisée ». La gravure semble en cela se placer du côté de l'intellect : pour se faire objet de médiation scientifique, elle doit être le fruit d'une pensée visant la généralité – car il ne peut y avoir de science du particulier – plutôt que la représentation d'un objet particulier. Pourtant, elle n'a plus aujourd'hui le statut de « preuve » qu'on avait autrefois pu lui attribuer (un dessin d'animal fabuleux rapporté d'Afrique ne suffit plus à accréditer l'existence des licornes), comme le souligne *Cabinet II* en mêlant aux reproductions de gravures authentiques des dessins fantaisistes imitant le style de la gravure et représentant des corps d'hommes modifiés totalement fictifs et produits exclusivement dans l'optique de ce travail.

D'autre part, comme on l'a noté, la gravure est depuis longtemps acceptée comme une discipline artistique et a largement été utilisée pour illustrer des livres de contes par exemple. Ainsi, si notre cabinet de curiosités se sert de sa symbolique pour évoquer le champ scientifique, il ne néglige pas son implication dans le domaine de l'imaginaire, et exploite cette double symbolique pour développer sa *fiction scientifique*.

c. Par le verre

Un dernier procédé par lequel notre cabinet cite le champ scientifique est l'usage d'un matériau couramment employé dans les laboratoires scientifiques : le verre. Ce matériau a des propriétés concrètes (transparent, dur, isolant électrique...) qui le rendent très utile dans le cadre de la recherche scientifique, qu'elle soit contemporaine ou date d'il y a plusieurs siècles. Les erlenmeyers, lentilles, lames de microscopes ou éprouvettes utilisées par Pasteur ont encore aujourd'hui leur place dans les laboratoires pharmaceutiques et les salles de cours de chimie. De plus, le verre jouit de qualités symboliques qui le rendent pertinent dans la réflexion menée par notre cabinet de curiosités. En effet, celles-ci l'associent à la transparence,

donc à une forme d'honnêteté dans ce qu'il présente : le verre lisse ne cherche pas à cacher, il laisse presque entièrement pénétrer la lumière qui révélera ce qu'il est supposé garder. Il est ainsi employé dans le musée d'Histoire Naturelle pour séparer physiquement les dioramas des visiteurs, ou sous forme de fiole pour conserver des animaux dans du formol. On lui associe donc aussi spontanément une fonction de protection et de conservation. Mettre quelque chose sous verre, c'est le couper du monde extérieur, tout en le laissant accessible par le seul sens de la vue. Le verre peut donc dire la fragilité mais aussi la préciosité, d'autant plus qu'il est aussi utilisé dans le domaine de la bijouterie, sous forme de strass par exemple, ou comme vitrine pour des objets plus précieux. *Cabinet III* fait notablement usage du verre pour citer le vivarium et le diorama de musée d'Histoire Naturelle, mais on peut aussi évoquer à nouveau un travail sans titre, composé d'une cloche de verre recouvrant une forme organique faite de métal et de coton souillé. La cloche de verre manifeste son honnêteté par sa rotundité, donc la possibilité d'en faire le tour et de regarder sous tous les angles le travail présenté. Pourtant, cette cloche établit une certaine distance entre ce qu'elle recouvre et le spectateur et lui en dénie l'accès par ses autres sens, l'empêchant notamment d'appréhender le matériau tactilement pour vérifier qu'il ne s'agit « que » de coton et comprendre de quelle nature est son infrastructure. On peut supposer que le travail présenté sans sa cloche serait simplement compris comme une sculpture par le regardeur, qui ne s'interrogerait peut-être même pas sur l'origine du coton, témoignage d'une histoire antérieure ou fruit d'un geste artistique. Le verre est en effet la citation du domaine scientifique, du moins du moins d'une science désuète et stéréotypée, et, associé à la forme organique de la sculpture qu'il recouvre, il amène le spectateur à penser l'œuvre comme relevant du biologique, et donc à envisager que les traces sur le coton soient, par exemple, du sang. De plus, comme on l'a souligné précédemment, l'aspect dégradé de la sculpture, associé à sa forme organique, peut amener le visiteur à imaginer que celle-ci est périssable, donc ayant des caractéristiques biologiques, et à penser que la cloche de verre est supposée aider à la conservation d'une forme de vie destinée à périr. Ce travail, on l'a dit, peut évoquer le travail de Damien Hirst, et plus particulièrement ses œuvres consistant à conserver des corps d'animaux dans des récipients remplis de formol, qui seront inéluctablement amenés à se déliter au cours du temps. Les vivariums de verre, le réalisme des carcasses d'animaux et la présence de formol peuvent ainsi évoquer la science à leur visiteur jusqu'à ce que celui-ci découvre la pièce déjà citée intitulée *The Dream*, présentant une licorne qui semble introduire une part de fiction dans l'œuvre de Damien Hirst, et remet brusquement en cause le caractère d'authenticité qu'indiquaient les autres œuvres de l'artiste. Notre travail recourt à un procédé un peu différent dans la mesure où il ne cherche ni

à tromper ni à informer son spectateur, laissant ce dernier dans une situation de doute qui n'est jamais totalement confirmé ou infirmé. Pourtant, comme chez Damien Hirst, on peut estimer que c'est la référence au champ scientifique, via le verre, qui mène le spectateur à envisager la possible « authenticité » de ce qui lui est présenté.

Le cabinet de curiosités contemporain présenté cette année recourt ainsi à différents procédés pour citer les codes du domaine scientifique et du musée, tout en exploitant les ambiguïtés symboliques de ses matériaux pour installer le doute et le paradoxe dans l'esprit de son visiteur, qui oscille, lors de sa visite, entre art, science et fiction.

3) Ecrire sur sa pratique artistique dans un cadre de recherche universitaire ne constitue-t-il pas une manière de la « scientifier » ?

Enfin, on peut noter que l'art est devenu un champ d'étude en lui-même, avec sa littérature et sa théorie propres. Il fait donc l'objet d'une conceptualisation de la part du monde de l'art et des artistes eux-mêmes, qui n'hésitent plus à écrire sur leur propre pratique. Ce mémoire d'art plastique peut ainsi lui-même être considéré comme une tentative de faire accéder l'art à un statut de science, en l'encadrant et le théorisant, comme dans une tentative de légitimation de la discipline artistique dans un milieu universitaire rigide et codifié.

CONCLUSION

Notre travail, en tant que dispositif scénographique employant les codes du domaine scientifique, nous permet de discuter un large éventail de notions de par la multiplicité de ses implications et de ses potentialités. Nous avons d'abord noté la manière dont un *espace* peut être transformé en un *lieu* par une intervention artistique qui engage son visiteur et s'attache à lui proposer une expérience immersive lui permettant d'*habiter* le lieu. Le mode de l'*immersion* est particulièrement mis à contribution dans une optique de conscientisation de l'expérience *esthétique* par le visiteur, expression dont nous exploitons volontairement la polysémie, en considérant d'abord que le visiteur est confronté à un travail artistique (ce qui correspond au sens actuel du terme « esthétique »), lequel est destiné à mobiliser ses perceptions sensorielles, le rapprochant ainsi du premier sens (historique) du mot, appliqué à ce qui concerne l'étude de la perception, comme le soutenait Baumgarten. En requérant les déplacements et les actions du visiteur pour se livrer entièrement, notre travail tente de mettre en question la dimension purement intelligible de l'expérience artistique et sa qualification de « contemplation », pour replacer l'art et ses objets dans le monde physique sensible.

Cette ambition est prolongée par la dimension partiellement scientifique de notre travail. Celui-ci, revendiquant l'héritage du cabinet de curiosités de la Renaissance, réunit des objets et des images reproduisant les codes d'une science surannée, à grand renfort de gravures, de verrerie de laboratoire de chimie et de squelettes d'animaux. Le caractère scientifique – ou « pseudo-scientifique » – du travail, couplé à la réflexion menée autour de la perception, permet de soulever des questions d'ordre épistémologique, en interrogeant notamment la possibilité de la construction d'une connaissance à partir des perceptions sensorielles, ou encore des problèmes de médiation des données de la science, laquelle est balancée, comme le souligne Maurice Merleau-Ponty, entre une ambition de généralisation, voire de « transcendantalité », et un nécessaire ancrage dans la réalité physique du monde tel qu'il est vécu par des corps sensibles. Notre travail artistique, n'étant pas un essai philosophique, s'abstient de prendre parti sur ces questions mais s'attache néanmoins à *présenter* et à *représenter* sous différents modes les données de la science – par la gravure, le texte, la photographie ou par de véritables objets en volume – pour mener le visiteur à interroger la pertinence de chaque medium dans un contexte de médiation scientifique.

Mais notre travail ne se contente pas d'importer dans un travail artistique les codes d'une science dépassée. Car il lie à cette idée de science une idée de *fiction*, s'appuyant sur des mythes et des légendes rapportés par Jorge Luis Borges dans *Le Livre des Êtres Imaginaires*, lesquels fournissent un riche matériau à partir duquel imaginer des *curiosités* pour remplir notre cabinet. Notre démarche artistique cherche ainsi à tirer sa poésie de la production de « documents scientifiques » attestant de l'existence d'*être imaginaires*. Loin de s'ingénier à tromper son spectateur, notre travail s'emploie, plus simplement, à offrir une réalité dans notre monde à des créatures duquel elles sont exclues, et à permettre à des spectateurs, à partir d'éléments épars et rarement légendés, de combler les vides de la fiction qui leur est présentée pour former, en esprit, les formes et les vies de ces bêtes et de leur collectionneur.

Notre cabinet s'efforce donc de solliciter les différentes facultés de ses visiteurs, leurs perceptions sensorielles leur permettant de prendre compte de la dimension physique du travail ; leur entendement les autorisant à prendre en compte les informations qui leur sont données, à lire les différents textes, à tisser des réseaux de références dans leur esprit et, éventuellement, à construire une connaissance ; leur imagination, enfin, s'insérant dans les interstices laissés par les sens et l'entendement pour construire, librement, une fiction toute personnelle. Finalement, c'est bien cette faculté d'imagination qui parviendra à lier harmonieusement et poétiquement les disciplines aujourd'hui souvent distantes de la science et de l'art.

Ainsi, nous avons étudié les moyens par lesquels un dispositif scénographique peut s'employer à proposer à son visiteur une immersion corporelle et sensorielle tout en mobilisant ses facultés mentales afin de l'engager dans une réflexion autour des notions de connaissance et de fiction.

Le modèle du cabinet de curiosité nous semble adapté à un tel projet, de par la multiplicité des apparences qu'il a pu revêtir au cours du temps, depuis le cabinet de travail privé et intime jusqu'au lieu d'ostentation seigneuriale, avant sa réhabilitation au XX^e siècle par les artistes, notamment Surréalistes, désireux d'approcher les cultures extra-européennes et d'y trouver l'inspiration.

L'art et la science se sont effectivement côtoyés au sein de ces cabinets, cette dernière se montrant tantôt extrêmement rigoureuse et ambitieuse, tantôt comme un prétexte à l'exposition d'objets spectaculaires. Une définition précise du cabinet de curiosité est finalement difficile à établir, et notre travail, en se positionnant davantage comme un cabinet de travail, se focalisant sur la personne hypothétique du collectionneur, pourrait être accusé de ne pas être mériter ce titre.

Pourtant, c'est bien la présence de *curiosités*, incarnées par les travaux artistiques inspirés par les œuvres de Borges qui justifie l'appartenance de notre travail à cette catégorie, et permet d'engager le visiteur dans un dispositif fictionnel. Notre cabinet trouve en effet son intérêt dans l'équilibre fragile qu'il tente de trouver entre son désir de faire accéder au monde physique, donc à la « réalité », et à l'expérience du visiteur, des créatures issues de légendes et de croyances, et sa retenue quant à la totale réalisation de cette ambition, dans la mesure où les objets supposés attester l'existence de ces créatures ne sont que de subtiles « traces », souvent impossibles à interpréter en l'absence des textes de Borges.

Les manques de notre cabinet pour convaincre totalement son visiteur de son authenticité sont ainsi autant d'interstices dans lesquels l'imagination de ce dernier peut se glisser pour entrer dans une entreprise de production de fiction toute personnelle – quoique largement influencée par les nombreux indices composant le cabinet de curiosité.

A partir de ces premières recherches et expérimentations, on peut envisager de mener plus loin notre démarche artistique en nous focalisant davantage sur l'aspect scientifique de notre cabinet, afin, par exemple, de construire une fiction scientifique plus contemporaine. Il pourrait alors être nécessaire de mener de plus amples recherches dans le champ scientifique, et peut-être de se focaliser sur un domaine spécifique de la science pour l'approfondir et en extraire et travailler les potentialités artistiques.

Si nous avons cette année choisi de nous focaliser sur le caractère de « *miroir du sujet* »⁶⁶ du cabinet de curiosité comme lieu d'intimité de son collectionneur, nous avons pu avoir tendance à moins travailler son ambition de « *vision panoramique des savoirs du temps* »⁶⁷. Un futur développement pour nos travaux pourrait alors tourner autour de cette ambition, et revenir à actualiser le modèle désuet du cabinet de curiosités pour lui offrir une nouvelle pertinence dans le monde contemporain.

⁶⁶ Christine Davenne et Christine Fleurent, *Cabinets de curiosités: la passion de la collection*, Paris, La Martinière, 2011, p. 9.

⁶⁷ Ibid.

GLOSSAIRE :

Artialisation : Notion introduite par Montaigne et développée par Alain Roger dans son Court traité du paysage. Intervention de l'art dans la transformation de la nature. L'artialisation peut être in situ ou in visu. L'artialisation in situ implique une intervention directe et concrète de l'art dans le site, tandis que l'artialisation in visu transforme le regard de l'individu par des œuvres d'art qui ne s'introduisent pas directement sur le site.

Artificiel : Dans cet exposé, « artificiel » est entendu au sens de « fait de main d'homme ».

Curiosité : Objet mémorable supposé témoigner du caractère remarquable d'un phénomène naturel ou culturel, présenté dans un cabinet de curiosités.

Epistémologie : Le terme est ici entendu au sens « post-kantien », c'est-à-dire comme une discipline étudiant la possibilité de la formation de la connaissance scientifique considérant que l'objet de la science est « un prolongement direct de l'objet perçu ». Cette façon d'envisager l'épistémologie implique de s'intéresser au phénomène de la perception, pour tenter de saisir la façon dont celle-ci fournit le matériau de base nécessaire à la connaissance scientifique.

Espace : Terme entendu au sens d'une étendue limitée, jouissant d'une certaine neutralité, par opposition au lieu qui est l'espace vécu ou habité. L'espace d'exposition est une zone limitée destinée à accueillir des œuvres d'art qui peut acquérir le statut de « lieu » par l'intervention artistique.

Esthétique (nom) et Expérience esthétique : Ces expressions sont généralement entendues au sens actuel du terme, comme se rapportant à l'expérience d'une œuvre d'art. Lorsque « esthétique » doit être compris dans son sens original, c'est-à-dire comme se rapportant à la perception et à son étude, cela est explicite.

Esthétique (adjectif) : jouissant de qualités (notamment formelles ou référentielles) qui traduisent le caractère artistique de l'objet en question.

Fiction : entreprise de « feintise ludique partagée », d'après Jean-Marie Schaeffer, réalité alternative à la réalité « consensuelle » à destination d'un public. La fiction est souvent liée à la notion de narration sans que cela soit nécessaire.

Imagination : Faculté de former en esprit des images prolongeant les données de la perception. Nous considérons l'imagination comme une faculté active et potentiellement créatrice.

In situ : Prise en compte par un travail artistique du lieu où il est installé. Cette notion n'est pas exploitée dans notre travail, mais elle mérite une clarification afin de la distinguer du concept d'artialisation in situ, défini précédemment. Une œuvre recourant à l'artialisation in situ n'implique pas que celle-ci soit elle-même in situ.

Lieu : Espace vécu, habité, par un individu conscient.

Réalité : Dans cet exposé, « réalité » est entendu au sens de réalité physique du monde et de l'univers. Il est donc possible que des phénomènes dont il est impossible de faire l'expérience appartiennent à la réalité. La réalité n'est pas tributaire de sa connaissance par des individus, elle est indépendamment des consciences qui pourraient en avoir connaissance.

Sublime : Sentiment ressenti face à l'incommensurable, qui transcende le beau. Dans cet exposé, la notion de sublime est employée dans le cadre d'une réflexion autour de ce qui lie art et science. La recherche scientifique et la création artistiques seraient peut-être toutes deux attirées par ce qui dépasse la faculté d'entendement.

Trouvaille : Notion de Benoît Berthou servant à qualifier les objets introduits dans le cabinet de curiosités choisis pour leurs qualités propres, et non pour une référence à un phénomène qu'ils pourraient contribuer à expliquer.

Vérité : Dans cet exposé, « vérité » (à l'inverse de « réalité ») est entendu au sens de l'ensemble des énoncés considérés comme vrais par consensus. La vérité dépend donc en partie des consciences qui la considèrent. Elle vise à établir une correspondance entre un énoncé et la réalité à laquelle cet énoncé réfère, mais reste tributaire des individus qui établissent collectivement ce qu'ils considèrent comme la vérité.

BIBLIOGRAPHIE :

Ouvrages & articles :

- Agamben, Giorgio, Qu'est-ce qu'un dispositif ? (2006), trad. Martin Rueff, Paris, Rivages et Payot, « Rivage poche. Petite bibliothèque », 2007.
- Bachelard, Gaston, La formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance. Nouv. éd. Bibliothèque des textes philosophiques. Paris: J. Vrin, 2004.
- Bachelard, Gaston, La psychanalyse du feu, Folio, Essais, Gallimard, 2008.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb et Pranchère, Jean-Yves, Esthétique: Précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème, et de la Métaphysique, Bibliothèque de philosophie et d'esthétique, Paris, « l' »Herne, 1988.
- Berthou Benoît. Montrer la « trouvaille » : modernité du cabinet de curiosité en art, Foix, France, 2004.
<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00196523/document>
- Bleton Claude, Gerday Jacqueline, Fontcuberta Joan, Le baiser de Judas: photographie et vérité, Arles, Actes Sud, 2005.
- Bonn, Sally, Les paupières coupées: essai sur les dispositifs artistiques et la perception esthétique, Essais, Bruxelles, La Lettre volée, 2009.
- Borges, Jorge Luis, Le livre des êtres imaginaires, Paris, Gallimard, 2005.
- Borges, Jorge Luis, et Hirsch, François. Entretiens sur la poésie et la littérature. NRF essais. Gallimard, 1990.
- Buffon, Georges-Louis Leclerc (de), « Théorie de la terre » L'Histoire Naturelle, 1749.
- Burnet, Éliane, « Dépouilles et reliques, les Réserve de Christian Boltanski », Les Cahiers du Musée national d'art moderne, no 62, hiver 1997-1998.
- Caïra, Olivier, Définir la fiction: du roman au jeu d'échecs. En Temps & lieux 27. Paris: Ed. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011.
- Charbonneaux, Anne-Marie, Les vanités dans l'art contemporain. Paris Flammarion, Histoire de l'art, 2005.
- Davenne, Christine, Modernité du cabinet de curiosités, Histoires et idées des arts, Paris, France, Harmattan, 2004.
- Davenne, Christine et Fleurent, Christine, Cabinets de curiosités: la passion de la collection, Paris, La Martinière, 2011.

- Dion, Mark et Sheehy, Colleen J., *Cabinet of curiosities: Mark Dion and the university as installation*, Minneapolis: University of Minnesota Press : published in cooperation with the Weisman Art Museum, 2006.
- Dion, Mark, *Natural history and other fictions: an exhibition by Mark Dion*, Birmingham : Hamburg : Amsterdam: Ikon Gallery ; Kunstverein ; De Appel, 1997.
- Falguières, Patricia, *Les chambres des merveilles, Le Rayon des curiosités*, Bayard, 2003.
- Ferrer, Mathilde. *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1954*. Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001.
- Foucault, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Saint-Clément de Rivière, Editions Fata Morgana, 1986.
- Garnier, Claire, Ostende Florence, Le Bon Laurent. *Dioramas : exposition*, Paris, Palais de Tokyo, du 14 juin au 10 septembre 2017. Paris, 2017.
- Granger, Gilles Gaston , « ÉPISTÉMOLOGIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 avril 2019.
<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/epistemologie/>
- Guelton, Bernard, « « Fiction des modèles » : Quelques différences entre fictions scientifiques et artistiques », [Plastik] : Être ici et là : La relativité générale et la physique quantique #01 [en ligne], 2009
<https://plastik.univ-paris1.fr/fiction-des-modeles/> ISSN 2101-0323
- Hagelstein, Maud. « Mémoire et Denkraum. Réflexions épistémologiques sur la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg », *Conserveries mémorielles [En ligne]*, #5 | 2008, mis en ligne le 01 octobre 2008, consulté le 27 février 2019.
<http://journals.openedition.org/cm/104>
- Heidegger, Martin « La doctrine de Platon sur la vérité » (1942) in *Questions I et II*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, « Tel », 2003.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Paris, Flammarion, 2008.
- Kant, Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* (1764), trad. Fr. Roger Kemp, Paris, Vrin, 1980.
- Laks, Deborah, *Des déchets pour mémoire : l'utilisation de matériaux de récupération par les nouveaux réalistes (1955-1975)*, Paris, Les Presses du réel, 2017.
- Lamarche-Vadel, Gaëtane. « Documents versus œuvres d'art », *Multitudes*, vol. 53, no. 2, 2013, pp. 22-24.
- La Souchère, Marie-Christine (de), *Les sciences et l'art: peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction*, Paris, Ellipses, 2016.

- Lugli, Adalgisa, Recht, Roland, et Lentengre, Marie-Louise, *Naturalia et Mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*, A. Biro, 1998.
- Marcadé, Bernard et Gette, Paul-Armand, Paul-Armand Gette, Paris, Fall, 1999.
- Martin, Jean-Hubert, *Le château d'Oiron et son cabinet de curiosités*. Paris, Editions du patrimoine, 2000.
- Martin, Jean-Hubert, *Carambolages : exposition*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, du 2 mars au 4 juillet 2016, Paris, RMN-Grand Palais, 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Folio, Essais. Gallimard, 1985.
- Michel, Aurélie, « Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines ». *Proteus, De la menace en art*, n°11, Septembre 2016.
- Morat, Florence et Morisset, Vanessa, *Art Conceptuel, Un mouvement, une période – Dossier de la Direction de l'action éducative et des publics*, Centre Pompidou, 2010, consulté le 28 novembre 2018
http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtConcept/ENS-ArtConcept.htm#textes_references
- Naessens, Ophélie, « Pour de faux ? Histoire de fiction dans l'art contemporain », *Groupe-ment d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art ; Critique d'art*, 2013
- Noblet, Jocelyn (de), *Design: le geste et le compas*. Paris Somogy, 1988.
- Passeron, René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992, Paris, p 177.
- Pujade Robert, *Du réel à la fiction: la vision fantastique de Joan Fontcuberta*, Bastia Paris, Isthme Editions, 2005.
- Rivallain, Josette. « Cabinets de curiosité, aux origines des musées ». In: *Ostre-mers*, tome 88, n°332-333, 2e semestre 2001. *Collectes et collections ethnologiques : une histoire d'hommes et d'institutions*. pp. 17-35.
www.persee.fr/doc/oustre_1631-0438_2001_num_88_332_3878
- RmnGP, *Dossier pédagogique de l'exposition Carambolage*, présentée du 2 mars au 4 juillet 2016 au Grand Palais, 2016.
<https://www.grandpalais.fr/fr/article/carambolages-le-dossier-pedagogique>
- Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Bibliothèque des sciences humaines. Gallimard, 1998.
- Ruffel, Lionel. « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, vol. 166, no. 2, 2012, pp. 13-25.
<http://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-13.htm>
- Samoyault, Tiphaine, « Du goût de l'archive au souci du document », *Littérature* vol. 166, no.

2, 2012, p. 3-6.

<http://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-3.htm>

- Schaeffer, Jean-Marie. Pourquoi la fiction ? Poétique. Paris: Éd. du Seuil, 1999.

- Schaeffer, Jean-Marie « Quelles vérités pour quelles fictions? », L'Homme, p.175-176, juillet-septembre 2005.

<http://lhomme.revues.org/29493>

- Schnapper, Antoine, Le géant, la licorne et la tulipe : histoire et histoire naturelle, Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle. Flammarion, 1988.

- Ucciani, Louis. « Le faux comme moment du vrai dans l'art d'aujourd'hui », Sociétés & Représentations, vol. 33, no. 1, 2012, pp. 95-103.

<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2012-1-page-95.htm>

- Zenetti, Marie-Jeanne, « Prélèvement/déplacement : le document au lieu de l'œuvre », Littérature vol. 166, no. 2, 2012, p. 26-39.

<http://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-26.htm>

Webographie :

- <http://www.claire-morgan.co.uk/home>
Site de l'artiste Claire Morgan.

- <https://curiositas.org/contact>
Site internet consacré au cabinet de curiosité conçu par des enseignants-chercheurs de l'université de Poitiers et par l'Espace Mendès France, Poitiers, centre de culture scientifique en Nouvelle-Aquitaine.

- <http://damienhirst.com>
Site de l'artiste Damien Hirst.

- <https://www.fontcuberta.com>
Site de l'artiste Joan Fontcuberta.

- <http://www.galerieartconcept.com/fr/artiste/michel-blazy/>
Page de l'artiste Michel Blazy sur le site de la galerie qui l'expose.

- <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>
Site de l'artiste Gerhard Richter.

- <http://www.paularmandgette.com>
Site de l'artiste Paul Armand-Gette.

- <https://studiotomassaraceno.org>
Site de l'artiste Tomás Saraceno.

Autres ressources :

- Klein, Etienne, La conversation scientifique, « Les cabinets de curiosité et l'imaginaire », réal. Thomas Jost. Diffusé le 27 octobre 2018. France Culture.

<https://www.franceculture.fr/emissions/la-conversation-scientifique/les-cabinets-de-curiosite-et-limaginaire>

- Klein, Etienne, La conversation scientifique, « Science et art : qui modèle qui ? », réal. François Caunac. Diffusé le 6 janvier 2018. France Culture.

https://www.franceculture.fr/emissions/la-conversation-scientifique/science-et-art-qui-modele-qui?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Facebook

- Prochiantz Alain, Imaginations, « Claudine Tiercelin, l'imagination comme barrière entre science et art ? », réal Christine Robert. Diffusé le 26 août 2018. France Culture.

https://www.franceculture.fr/emissions/imaginations/claudine-tiercelin-limagination-comme-barriere-entre-science-et-art?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Facebook#Echobox=1534096153

TABLE DES MATIÈRES

Résumé & mots-clefs	p. 2
Remerciements	p. 3
Page de titre	p. 4
Sommaire	p. 5
Introduction	p. 8
I/- Le cabinet de curiosités : Une œuvre hétéroclite : un dispositif à l'échelle de la pièce	p. 11
A. Investir l'espace d'exposition et ses spécificités	p. 11
1) Une installation modulable, prête à accueillir de nouvelles additions...	p. 13
2) ... Qui ne renonce pas à exploiter les spécificités du lieu	p. 19
B. Un dispositif immersif	p. 21
1) Un cabinet organisé autour de la personne du collectionneur	p. 21
2) Inviter le visiteur à évoluer dans un dispositif immersif	p. 25
3) La juxtaposition des objets et des images	p. 27
a. Un rapport tantôt frontal, tantôt tridimensionnel avec les travaux	p. 27
b. La question de la présentation contre la représentation	p. 30
4) Encourager une interaction avec les travaux	p. 32
a) Rendre le spectateur conscient de son expérience esthétique	p. 32
b) Rendre le spectateur maître de sa découverte du dispositif	p. 37

C. Un dispositif scénographique

	p. 38
1) Mettre en scène une œuvre littéraire : <i>Le Livre des Êtres Imaginaires</i> de Jorges Luis Borges	
	p. 38
2) La scénographie d'un cabinet de curiosités contemporain	
	p. 43
3) Impulser l'imagination du spectateur qui peut créer sa propre narration	
	p. 48
4) Une double temporalité	
	p. 51
a) L'avancée progressive du visiteur dans l'œuvre	
	p. 51
b) Le temps de la narration du récit imaginé	
	p. 52
5) La scénographie est-elle un facteur de fiction ?	
	p. 54

D. L'accumulation des *trouvailles* dans la pièce

	p. 55
1) Le statut de l'objet dans un cabinet de curiosités contemporain	
	p. 55
2) Saturer l'espace d'informations...	
	p. 60
a) ... visuelles et plastiques	
	p. 60
b) ... intellectuelles	
	p. 63

II/- Interroger la possibilité de la connaissance par le prisme de la fiction

	p. 65
A. Par la citation du domaine scientifique	
	p. 65
1) Dans la forme de notre travail, construite d'après celle du cabinet de curiosités	
	p. 66
2) Dans l'œuvre originale de Jorge Luis Borges sur laquelle est basé le travail	
	p. 70
B. Par le paradoxe de l'idée de <i>fiction scientifique</i>	
	p. 72
1) La science-fiction comme moteur de la pensée éthique et scientifique	
	p. 72

2) Traiter la fiction comme le réel fait intervenir le doute dans l'appréhension du travail

p. 74

C. Par une réflexion autour de la perception humaine

p. 79

1) Le domaine du « voir »

p. 80

a) La symbolique de la lumière et de l'ombre

p. 80

b) Les limites de la vision humaine

p. 82

2) Le domaine du « mouvoir »

p. 83

a) Le besoin d'explorer le cabinet de curiosité, une installation à l'échelle de la pièce

p. 83

b) Certains travaux demandent à être activés par le visiteur

p. 84

III/- Le cabinet de curiosités: artialisation de la science & scientificisation de l'art

p. 87

A. Le cabinet de curiosités est au croisement de l'art et de la science

p. 87

1) Images de l'art et images de la science : les représentations de l'art s'opposent-elle à l'ambition scientifique de présenter la réalité ?

p. 87

a) L'imagination à l'œuvre dans le cabinet de curiosités

p. 87

b) Que dit l'art de la réalité et de ses images ?

p. 89

2) La question des modèles

p. 92

B. L'esthétique du cabinet de curiosités : la science artialisée ?

p. 98

1) Quand parler d'artialisation ?

p. 98

a) L'artialisation in situ

p. 99

b) L'artialisation in visu	p. 99
2) L'artialisation <i>in situ</i> dans le cabinet de curiosité	p. 100
a) L'accumulation comme geste plastique	p. 100
b) Juxtaposer les documents	p. 102
c) Organisation et typologies	p. 103
3) L'artialisation <i>in visu</i> dans le travail	p. 106
a) Artialisation dans le cabinet de curiosités historique	p. 106
b) Artialisation <i>in visu</i> dans le cabinet de curiosités présenté cette année	p. 109
C. Une démarche artistique contemporaine : l'art cherche sa scientificité	p. 111
1) Exploiter l'esthétique du cabinet de curiosités pour discuter l'art qui se « scientifise »	p. 112
a) L'esthétique surannée d'un dispositif caduc...	p. 112
b) ... permet de poser des questions contemporaines	p. 113
2) Jouer avec les codes visuels du domaine scientifique	p. 121
a) Par le texte imprimé	p. 121
b) Par la gravure scientifique	p. 124
c) Par le verre	p. 127
3) Ecrire sur sa pratique artistique dans un cadre de recherche universitaire ne constitue-t-il pas une manière de la « scientifier » ?	p. 129
Conclusion	p. 130

Glossaire	p. 134
Bibliographie	p. 136
Table des matières	p. 141