HAL
open science

Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines

Aurélie Michel

To cite this version:

Aurélie Michel. Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines. Proteus-Cahiers des théories de l'art, 2016, De la menace en art, 11, pp.73-80. hal-03147229

HAL Id: hal-03147229

https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03147229v1

Submitted on 26 Feb 2021

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.

Formes des cabinets de curiosités dans les productions contemporaines

Questionner le temps de la collection

Faire le choix de s'interroger sur la manifestation fréquente de la configuration des cabinets de curiosités dans la mise en scène des œuvres d'art n'est pas anodin. En effet, on voit se développer dans divers lieux et à travers différents projets, des agencements, des espaces pensés et configurés à la manière des cabinets de curiosités ; soit, parce que l'objet est mis en avant de façon à faire ressortir son caractère résolument singulier, soit, selon la manière dont une série d'objets est disposée dans un lieu, c'est-à-dire scénographiée. L'utilisation de la forme particulière du cabinet de curiosité, appartenant à une époque révolue peut sembler paradoxale, voire même hors de propos. Pour quelle(s) raison(s) les acteurs du monde de l'art cherchent à dépoussiérer ce « bric-à-brac », mélange d'objets hétéroclites, s'inscrivant dans un imaginaire contemporain, en proposant une relecture de ces formes dans leurs productions ?

Le désir affirmé de reconstituer l'atmosphère des cabinets de curiosités est-il un moyen de remettre en cause le regard porté sur l'objet, mais également l'usage qui en est fait ? À l'ère du tout consommable ici et maintenant, cette apparente « nostalgie de l'ancien » marque la volonté de singulariser l'objet, d'en faire une pièce d'exception renfermant des symboliques et un imaginaire puissants. Ainsi, la « chasseuse de tendance » Li Edelkoort[1] sélectionne avec perspicacité des œuvres d'art et des objets design – des pièces produites en petites séries, voire en exemplaire unique – destinés à la vente aux enchères publiques orchestrée par Pierre Bergé & associés à Bruxelles, en 2009. Par le biais de sa *Wish List*, Li Edelkoort se place dans la posture d'un intermédiaire capable de faire naître le désir de l'amateur[2], face à des pièces dont la singularité déconcerte.

Avant de considérer le phénomène de réapparition des cabinets de curiosités dans les pratiques artistiques contemporaines, il convient de se pencher sur la forme première de ces espaces afin de donner un aperçu de ce qu'étaient alors ces lieux complexes, foisonnants d'objets extraordinaires. L'espace du cabinet de curiosités apparaît dès la fin du XVe siècle[3]. En Allemagne, les cabinets sont appelés *Kunstkammern* (« chambres d'art »), puis plus tard *Wunderkammern* (« chambres des merveilles »). En France, le développement des cabinets prend sa source dans l'apparition des *estudes*[4] au XIVe siècle, sorte d'ancêtres des cabinets. On trouve dans le cabinet de curiosités, endroit plus ou moins secret, des objets appartenant aux trois règnes de la nature – minéraux, végétaux et animaux[5] – appelés *Naturalia* et des objets fabriqués par la main de l'homme – œuvres d'art, objets exotiques et instruments – les *Artificialia*. Cette fusion de la nature et de l'artifice est primordiale et continue de nourrir les surgissements de ces lieux dans l'espace contemporain. Christine Davenne note d'ailleurs, dans son ouvrage *Modernité du cabinet de curiosités* que « [l]e classement le plus communément adopté sera, au XVIIe siècle, en deux partitions : la nature et l'artifice[6] ». Ce type

1. Lidewij Edelkoort est née en 1950 aux Pays-Bas. Peu de temps après son arrivée à Paris en 1975, elle crée la société Trend Union, un cabinet de tendances spécialisé dans le design, la mode, le textile et l'architecture.

2. Ici « amateur » est pris au premier sens défini par Étienne Souriau, dans son *Vocabulaire d'esthétique*, comme « Celui qui aime les œuvres d'art, les recherches, les apprécie avec compétence », Paris, Quadrige, 2000, p. 92.

3. En Italie du Nord plus particulièrement, les *studioli*, dissimulés dans les demeures des princes, ménagent une place de choix aux pièces issues de l'Antiquité.

4. Terme mentionné par Patrick Mauriès, dans *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002, p. 50-51.

5. La division en trois règnes a notamment été instiguée par la pensée du philosophe grec Aristote. Cf. Aristote, *De la génération des animaux* (IV, 3, 767a 13), texte établi par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

6. Christine Davenne, *Modernité du Cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 122.

de taxinomie favorise l'intrusion du merveilleux, généré par la vision des objets exotiques et des espèces fabuleuses, bien souvent fabriquées de toutes pièces[1]. L'art de la contrefaçon, du faux est repris par l'artiste allemand Thomas Grünfeld, avec sa série de *Misfits*[2], qui donne naissance à des créatures hybrides faisant tour à tour référence au folklore bavarois, aux manipulations scientifiques ou aux animaux disparus. Le recours aux légendes, aux mythologies, qui forcent les portes de notre quotidien est une manière de s'opposer à la raison ; ce qui explique la volonté d'artistes tels qu'Hubert Duprat ou Wim Delvoye[3] – dont les pièces intègrent la collection du Château d'Oiron – de jouer avec les matières et les savoir-faire, dans la lignée des objets inhérents aux cabinets de curiosités.

Le cabinet de curiosités ne désigne pas seulement le lieu qui contient des objets extraits de la nature et d'autres issus de la main de l'homme ; il qualifie également un meuble, souvent richement décoré, qui sert à conserver les collections. Ce lieu à part est d'abord un théâtre 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 pouvoirs magiques, comme celui d'antidote), *Remora* (genre de poissons possédant un disque lui permettant de s'accrocher à d'autres poissons) et animaux hybrides. Le cabinet de la Renaissance est 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[4] entreprises par de nombreux naturalistes ; ces voyages permettent entre autres de découvrir des espèces nouvelles, aux propriétés inconnues, mais aussi de rectifier le tracé des cartes, alors souvent inexact, et surtout d'élargir les connaissances sur une nature largement inexplorée.

Ainsi, nous parcourrons le temps de la collection, déterminé par une logique de mise en abyme, qui s'exprime dans la configuration du cabinet de curiosités, dans lequel niches, vitrines, boîtes et socles invitent à des rapprochements symboliques. Cet aspect est lié à la volonté de renouer avec le cabinet de curiosités de la Renaissance, qui entend mêler les différentes formes de création et établit des croisements entre l'art et l'histoire naturelle. Ces interférences témoignent des nombreux intervalles se manifestant entre les espèces naturelles que les œuvres accentuent afin de brouiller les frontières entre nature et artifice. Enfin, la collection a également une fonction d'inventaire, permettant de faire apparaître la transdisciplinarité des champs de création requis par la fabrication des œuvres évoquées ici.

Le temps de la collection rythmé par la mise en abyme de l'espace

L'image du cabinet de curiosités se manifeste régulièrement dans les productions contemporaines. Bien plus qu'une volonté de faire revivre l'ancien et de le substituer au présent, cet emprunt au passé semble être un moyen de produire des relations entre différentes disciplines, qui ne s'associent pas habituellement ; comme le souligne Christian Debize dans le catalogue d'exposition *Merveilleux ! D'après nature* :

> l'évocation actuelle des merveilles et des curiosités semble être […] le symptôme d'une mutation des espèces et des catégories de l'art nous faisant glisser vers de nouvelles définitions, par l'annexion de territoires jusque là ignorés, voire méprisés[5].

Effectivement, en observant les œuvres produites, comme prolongements de l'univers du cabinet de curiosités, on constate une forme de porosité des disciplines, qui viennent s'intriquer les unes dans

1. Ainsi, l'art des taxidermistes voué à donner l'apparence de la vie à des animaux morts contribue à la circulation, dans les collections, d'espèces factices assemblées à partir de fragments de divers animaux.
2. En anglais, « *misfit* » marque le décalage, signifie « inadapté ».
3. Wim Delvoye, *41 scies circulaires de Delft*, 1990, salle à manger ; Hubert Duprat, *Trichoptères*, 1993, Salon des Ondes.
4. Voir Jean-Marc Drouin, *De Linné à Darwin : les voyageurs naturalistes* in Michel Serres (dir.), *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Bordas, 1989, p. 320-335.
5. Christian Debize, *Merveilleux ! D'après nature*, Lyon, Fage Éditions, 2007, p. 44.

les autres. À l'instar des objets contenus dans ces lieux de merveilles, souvent pris dans des états intermédiaires, les œuvres qui naissent de cette tendance semblent provenir de différents savoir-faire, mêlant de façon récurrente les arts plastiques aux arts décoratifs. N'oublions pas que le cabinet est un espace où le collectionneur entend conserver la substance même du monde. Comment faire tenir une telle richesse dans des pièces qui paraissent si petites comparées à l'immensité de la surface terrestre ? La réponse réside dans le principe de la mise en abyme : l'espace du cabinet de curiosités fonctionne selon ce procédé, qui offre un gain de place considérable et ménage une découverte par strates de l'objet et son lieu : « car le cabinet n'est qu'une série de coffrets, contenant d'autres coffrets, cherchant à cerner au plus près l'allusive essence d'un savoir[1] ». Ici, on se situe donc dans un espace qui s'ouvre à l'infini et qui défie le cours du temps. Le cabinet de curiosités est comparable à un lieu gigogne, comportant une multitude d'interstices, qui offrent autant d'ouvertures spatio-temporelles. Non seulement les formes contemporaines du cabinet de curiosités permettent en quelque sorte de remonter le temps, en faisant référence à des moments précis dans l'histoire de la collection, mais en plus, elles jouent sur la notion d'enveloppe intérieure, sensée protéger les objets qu'elle recèle, à travers la présence de vitrines, d'armoires ou de socles. C'est ce qu'on observe, en visitant le bien nommé Cabinet de la Licorne, au Musée de la Chasse et de la Nature[2], situé dans le quartier du Marais à Paris. Espace « hors du temps », consacré à un animal fantastique, la collection mêle des pièces anciennes à des œuvres d'art récentes, contenues dans des globes en verre, des vitrines encadrées de bois ou des fioles. La disposition singulière des objets et l'orientation de la lumière artificielle contribuent à introduire le spectateur au sein d'une parenthèse enchantée, dans laquelle les pièces exposées semblent faire écho à différentes époques sans jamais les figer. L'artiste Joan Fontcuberta, dans la ligne directrice de sa série Fauna y présente des articles intégrés dans des revues et journaux tels que Le Figaro ou France-Soir. À la frontière entre fiction et vraisemblance, il utilise des images auxquelles il donne une valeur pseudo-scientifique – comme une photographie exposant le crâne de l'animal, qui constituerait un témoignage de son existence. La licorne doit sa popularité à la corne qu'elle posséderait sur le front. On attribue à cet appendice des pouvoirs particuliers, comme celui de guérir certains maux. Ainsi, la prétendue corne possédait une place de choix dans les cabinets, elle était extrêmement recherchée par les collectionneurs. C'était fréquemment la défense du narval[3], mammifère marin vivant dans les mers arctiques, qui faisait office de corne. La plupart des objets collectés dans Le Cabinet de la Licorne ont pour but d'apporter « les preuves[4] » de l'existence de la créature. La fameuse corne est également présente au sein de la collection du château d'Oiron : l'artiste américain James Lee Byars propose une lecture contemporaine, épurée de la mise en scène de la corne dans les cabinets de curiosités, en « dressant » la dent de narval sur un socle en marbre de Paros. De même, le sculpteur Saint Clair Cemin, au sein du Cabinet de la Licorne du Musée de la Chasse et de la nature, donne sa propre interprétation de l'objet légendaire en concevant une tête en bronze de la fameuse licorne, bronze dans lequel un véritable rostre vient se ficher.

L'espace qui accueille la collection fonctionne ainsi sur la création d'un « entre-deux ». En effet, le collectionneur fait le lien entre les objets récoltés et l'image qu'ils donnent du monde. Grâce à lui, les pièces hétéroclites sont combinées, unifiées dans un seul et même lieu. Face à cet espace qui joue à profusion des intervalles, la collection possède sa propre temporalité,

> car le projet de toute collection est, on le sait, d'opposer au temps progressif, vectorisé, inéluctable de

1. Patrick Mauriès, *Cabinets de curiosités*, *Op. cit*, p. 35.

2. Le musée a été fondé par François et Jacqueline Sommer, ouvert au public en 1967. À l'époque, c'est l'hôtel de Guénégaud, qui accueille la collection constitué par les fondateurs du musée. En 2002, l'immeuble mitoyen, l'hôtel de Mongelas prolonge l'espace dévolu au musée.

3. Le mâle est doté d'une longue dent pouvant atteindre jusqu'à 3 mètres : il est appelé « licorne de mer ».

4. Voir, Claude D'anthenaise (dir.), *Le Cabinet de Diane au Musée de la Chasse et de la Nature*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2007.

> la « vie » ou de l'histoire, celui, fragmenté, maîtrisable, circulaire d'une série d'objets que l'on se propose de compléter, qui se soustrait à l'ordre des choses[1].

La collection semble effectivement prendre le temps à « rebrousse-poil », plus encore et Jean Baudrillard l'affirme dans *Le Système des objets* lorsqu'il note « que l'organisation de la collection elle-même se substitue au temps[2] ». Le temps est une dimension qui ne fonctionne que dans un seul sens. En inversant son cours, on bascule dans un espace soumis à un ordre autonome. Le caractère intempestif des formes contemporaines du cabinet de curiosités réside donc, dans la propension des artistes à manipuler le temps, en jouant notamment de la mise en abyme, des ouvertures, de la mise en perspective de diverses formes de création dans un seul et même espace.

Une parenthèse dévolue à la fusion des arts et de l'histoire naturelle

Si ces artistes s'évertuent à vouloir retrouver l'imaginaire présent dans les cabinets de curiosités, faisant basculer le temps dans une logique propre, ils cherchent aussi à ressusciter le lien existant entre arts et science, afin de donner naissance à des pièces hybrides, qui marquent une transdisciplinarité, c'est-à-dire qui établissent des « ponts » entre des disciplines habituellement séparées. Le merveilleux pénètre une fois de plus dans ce creuset de formes, apportant un sens à l'objet, en tentant de rompre avec les formes virtuelles de l'art.

Le désir de retrouver les racines d'une union parfaite entre l'art et la science se profile à travers l'utilisation de la forme des cabinets de curiosités. Pourtant, ce lien paraît s'être définitivement rompu, la science se tenant souvent à distance des milieux de l'art. Comme le souligne Christine Davenne dans *Modernité du cabinet de curiosités* :

> L'art et la science ont partagé un fond commun, au temps lointain de la première Renaissance, mais leurs visibilités respectives obéissent aujourd'hui à des principes divergents[3].

Certes, les desseins du scientifique diffèrent de ceux de l'artiste, mais ce dernier entend mettre en lumière le désir qui les unit : l'expérimentation, menant à des découvertes et à une meilleure connaissance du monde qui nous entoure.

Les apparitions soudaines du spectre des cabinets de curiosités dans le champ de l'art contemporain et du design procèdent d'une volonté de renouer les liens entre art et histoire naturelle, restituant cet état de latence propre aux découvertes d'espèces inconnues et par lequel le champ des possibles demeure ouvert et baigné d'une aura de mystère. À travers l'utilisation de l'image du cabinet de curiosités, les artistes souhaitent opérer un glissement de leur pratique vers la science, avant tout parce qu'elle est un symbole d'expérience. Ainsi, en 1990, Jean-Hubert Martin, alors directeur du Centre d'Art Georges Pompidou décide de concevoir un cabinet de curiosités composé d'œuvres d'art contemporain au château d'Oiron, dont la construction date de la Renaissance. La collection *Curios & Mirabilia* est ouverte au public à partir de 1993. À ce moment-là, l'entreprise menée par Jean-Hubert Martin est porteuse de promesses et relance un certain intérêt pour la forme du cabinet de curiosités. La nouvelle rencontre de l'art et de la science donne lieu à des compositions particulières, des assemblages, qui pourraient naître d'expérimentations scientifiques poussées à leur extrême.

L'un des exemples les plus frappants d'œuvres qui redonnent une place de choix à l'imaginaire débridé des cabinets de curiosités est celui des *Misfits* de l'artiste allemand Thomas Grünfeld, qui se situent dans les Appartements de Madame de Montespan, rebaptisés « Cabinet des Monstres ». L'artiste ironise l'apparition de contrefaçons, fréquemment présentes dans les cabinets de curiosités. L'engouement pour le légendaire que développaient ces lieux a encouragé la naissance d'un vaste commerce de faux, menés par les plus

1. Patrick Mauriès, *Cabinets de curiosités*, *Op. cit.*, p. 126.
2. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1978, p. 135.
3. Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, *Op.cit.*, p. 177.

habiles taxidermistes, mais aussi par des amateurs, afin de donner foi à l'existence de créatures merveilleuses. Pourtant, l'assemblage, l'hybridation, qui semble au départ dépourvu de toute cohérence génère au final une unité déconcertante. Ici, l'artiste produit d'étranges mélanges, comme un buste de putois doté d'ailes de perruche, d'un collier de faisan et d'une queue d'anguille. Cette notion d'assemblage est bien l'apanage de la collection, tel que l'a étudiée l'historienne de l'art Adalgisa Lugli[1]. Elle fait même de ce principe artistique, un élément essentiel de la *poïesis* :

> Cette capacité combinatoire, ce désir d'utiliser le grand réservoir d'images et d'objets […] qu'est la réalité pour une construction libre, qui n'aurait que des rapports lointain avec ce qui existe, sont des constantes essentielles du processus de création[2].

La combinaison d'objets, peu importe leur nature génère un « dépaysement » du spectateur, par ses différents contenus. C'est bien l'effet produit par une œuvre dont le caractère est purement intempestif, puisqu'elle se manifeste de façon incongrue, sous le regard du public. Dans le sillage de ce processus, se profile un sentiment d'inquiétante étrangeté que Sigmund Freud a défini de la façon suivante : « l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières[3] ». C'est bien ce type de sensation que souhaitent déclencher des artistes, tels que Thomas Grünfeld, à travers l'association de fragments qui proviennent d'univers différents. Le principe même de la collection, qui est le moteur de la constitution des cabinets de curiosités cherche à donner une cohérence inédite et donc une nouvelle réalité à ces objets hybridés. Encore une fois, la pensée d'Adalgisa Lugli éclaire sur ce processus :

> Dans cette juxtaposition de formes et d'éléments qui finit par trouver son homogénéité avec le temps, on reconnaît une manière de faire très proche de celle qui préside à la collection. C'est un arsenal déposé, conservé avec soin, cultivé dans la durée, composé et recomposé pour le plaisir de résonances toujours neuves[4].

Bien sûr, l'objet constitue l'âme de la collection et influe sur l'atmosphère et la temporalité du lieu qu'il habite.

L'œuvre curieuse : entre nature et artifice

Le château d'Oiron illustre à merveille la puissance d'évocation que possède l'objet face à l'espace qui le contient. Dans le cas particulier de la collection d'art contemporain *Curios & Mirabilia*, l'objet permet de faire le lien entre l'histoire du château et l'interprétation qui en est faite par le biais des œuvres d'art. Cet espace n'a cessé d'être modifié, remanié au fil du temps et les strates de ces changements sont visibles, grâce aux liens qui ont été établis entre fresques, boiseries et œuvres d'art contemporain. Le travail d'assemblage de Thomas Grünfeld en est représentatif, puisqu'un hybride taxidermisé se réfère à la figure d'un écureuil à queue de poisson présente dans un emblème peint de la Chambre du Roi. L'objet exposé apparaît alors comme un micro-monde, qui distille son atmosphère et surgit en différents endroits du parcours. On retrouve le lien entre nature et artifice cher aux cabinets de curiosités des XVIe et XVIIe siècles, car comme le souligne Yves le Fur dans le catalogue d'exposition *La Beauté* :

> Les œuvres de la nature ont le charme et l'inquiétante étrangeté des objets trouvés. Elles gardent toujours quelque chose d'avoir été arrachées au mouvement permanent de la vie qui les féconde et les gaspille avec une intelligence et une indifférence hors de notre portée[5].

Il y a donc, dans ces objets extraits de la nature, l'idée d'une rupture, d'un arrêt de la croissance et des transformations propres aux cycles naturels. La main de l'homme agit, à travers le geste de la

1. Adalgisa Lugli, *Assemblage*, Paris, Adam Biro, 2000.
2. *Ibid*, p. 33.
3. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *L'Inquiétante étrangeté et autres textes. Das Unheimliche and andere Texte*, F. Gambon (trad.), Paris, Gallimard (folio bilingue), 2001, p. 31.
4. Adalgisa Lugli, *Assemblage*, *op. cit.*, p. 49.
5. Yves Le Fur, *L'Invention de la Beauté*, dans Jean De Loisy (dir.), *La Beauté*, Paris, Flammarion, 2000, p. 145.

collecte pour briser ce processus. Les éléments ramassés par Paul-Armand Gette pour composer son propre cabinet d'histoire naturelle relèvent de ce processus. L'artiste utilise le prélèvement, ramassant des roches volcaniques de Thouars, ainsi qu'une série de plantes cueillies dans la région. Ces éléments en prise directe avec le site dialoguent avec des « objets étrangers au terroir[1] », enfermés dans une vitrine. L'artiste ôte l'objet de son milieu naturel, afin de le placer dans un lieu où il aura fonction de relique, de témoin. L'objet se fige. En ce sens, l'instant propice qui caractérise ce procédé est proche de la notion de *kairos*[2]. Dans la mythologie grecque, ce dernier est personnifié par un jeune éphèbe dont l'avant de la tête est recouvert de cheveux, tandis que l'arrière en est dépourvu. Dans le contexte médical, il symbolise le moment critique où l'action détermine le devenir d'une situation, le fait d'administrer un médicament, par exemple pour enrayer une maladie. Transféré à l'univers de la création, le *kairos* symbolise le moment idéal où l'artiste doit agir afin de donner forme à son œuvre. Le fait d'arracher à la nature ses produits procède d'une manière similaire. L'homme choisit de mettre un terme au processus naturel. Cette idée de quelque chose qui se fige à jamais dans sa forme est aussi une des composantes du cabinet de curiosités. Dans ce lieu, le temps se dilate, à travers la présence de pièces qui demeurent immobiles. L'œuvre d'art garde donc en elle les traces laissées par celui qui l'a conçue : « En apparaissant, l'objet produit toujours sur le regard un certain dépaysement et c'est presque automatiquement que l'œil replace derrière lui un décor[3]. » Effectivement, l'objet d'art, par la singularité qu'il développe est porteur d'un monde, qui se révèle lorsqu'on a su pénétrer son mystère.

La particularité du cabinet de curiosités n'est pas seulement d'être un lieu qui contient une série d'objets, il peut être également un meuble, assez complexe parfois, qui sert d'écrin aux objets les plus précieux. L'art contemporain et la production d'objets design s'emparent de la forme prise par ce type de mobilier, bien souvent constitué d'une multitude de niches, de tiroirs ou de caches. Dans les œuvres sélectionnées pour la collection *Curios & Mirabilia*, on trouve cette catégorie d'objets, qui mêlent habilement style ancien et regard actuel : *41 Scies circulaires de Delft* (1990) de l'artiste belge Wim Delvoye exemplifie particulièrement cette catégorie. Ces scies, qui pourraient apparaître de façon tout-à-fait ordinaire sont sublimées par les motifs qui les recouvrent et qui rappellent ceux des faïences de la célèbre Delft. Les objets sont exposés dans un vaisselier en bois sculpté de dessins ornementaux, archétype du meuble ancien. La *Pharmacie Bretonne* (1976-1977) de Daniel Spoerri, qui contient cent-dix-sept flacons d'eau provenant de sources bretonnes, suggère également la forme du meuble destiné à conserver des objets précieux – ici, de façon inédite l'eau de sources, qui n'est pas sans rappeler le geste de Marcel Duchamp lorsqu'il emprisonne un peu d'air de Paris pour les collectionneurs américains Louise et Walter Arnsberg, en 1919. L'objet assure la conservation de ce qui demeure immatériel, qu'il soit question de s'octroyer un peu des bienfaits d'une eau soi-disant sacrée ou l'air de la capitale. L'écrin est ce qui protège. Il transforme l'invisible en matériel, augmente sa préciosité et le préserve de l'emprise du temps.

Dans les cabinets de curiosités anciens, l'espace est entièrement conçu autour des pièces de la collection. Les meubles qui la contiennent, sa place particulière, tout concourt à la mettre en lumière, à souligner son caractère exceptionnel. L'intérêt de faire renaître le cabinet de curiosités de ses cendres, en le confrontant au monde contemporain est aussi de transformer le regard porté sur l'objet, qui offre la possibilité d'un voyage, d'un retour aux croyances primitives et au merveilleux. Au château d'Oiron, la mise en scène de l'objet est d'autant plus intéressante que l'architecture contribue à faire ressortir son caractère le plus fantastique. L'installation des différentes œuvres est pensée *in situ*, avec une harmonisation des salles qui les contiennent. Elles font d'ailleurs références à des spécificités du lieu, comme nous l'avons observé dans le travail de Thomas Grünfeld. La disposition *in situ* renforce le dialogue entre l'objet,

1. Jean Hubert Martin (dir.), *Le Château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris, Éd. du Patrimoine, 2000, p. 198.
2. Voir Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, t.2, Paris, Maspero, 1965, p. 59.
3. *Ibid*, p. 57.

le lieu et son histoire. Dans le « Salon des Ondes », conçu sur le thème de l'eau, les phryganes d'Hubert Duprat trouvent une place de choix. Cette œuvre constitue un reflet intéressant des *Naturalia*, objets directement collectés dans la nature. L'artiste s'inspire des travaux de l'entomologiste Jean-Henri Fabre sur les larves de trichoptères. Ces animaux, qui vivent en eau douce construisent un étui protecteur à partir de brindilles et de gravier. Hubert Duprat remplace les matériaux ordinaires, par des paillettes d'or et des pierres précieuses. Ici, l'élément végétal laisse place au minéral et l'animal devient l'artisan de leur transformation. En procédant de cette manière, l'artiste parvient à diriger la conception de bijoux-fourreaux, issus d'un processus entièrement naturel. Le culte rendu à la nature demeure ainsi intact dans la construction contemporaine du cabinet de curiosités.

La collection : inventorier l'objet d'art

Le collectionneur est animé d'une passion dévorante pour l'objet. Il cherche toujours la pièce manquante à sa collection ; c'est cette recherche permanente, qui demeure le moteur de son désir. Les objets extraits de la nature sont d'autant plus précieux que leurs formes naissent du hasard. Adalgisa Lugli théorise le lien existant entre l'artiste et le collectionneur, à travers leurs démarches semblables, qui est de collecter, d'assembler. Chaque objet ou fragment apporte sa singularité et sa charge émotionnelle à l'ensemble produit. L'objet génère une atmosphère qui s'insère dans un réseau d'éléments, à la fois différents et semblables. Li Edelkoort, "chasseuse de tendances" joue le rôle d'intermédiaire entre le collectionneur et l'objet qu'il convoite. Avec beaucoup de subtilité, elle transforme et modèle le regard dirigé vers l'objet. Ce phénomène est celui d'une translation de la consommation effrénée à l'amateurisme. Li Edelkoort dresse une cartographie de l'objet design marquant le XXIe siècle, plus proche de l'œuvre d'art que du simple élément utilitaire, au moyen de sa *Wish List* (2009), établie pour la maison de ventes Pierre Bergé et Associés (PBA). Cette liste répertorie une série d'objets d'art et de design extrêmement singuliers. La *Wish List* parvient à modifier la vision de l'objet, à évincer la somme d'éléments utilitaires, qui sont aussitôt jetés après leur usage et dont la durée de vie est extrêmement courte. Elle s'oppose totalement aux préceptes de la consommation de masse. Même si les objets présentés sont pour la plupart des œuvres d'art et des pièces design en petites séries ou en pièces uniques, vendus à des prix très élevés, ils génèrent une reformulation des structures même de l'objet, un renouvellement des formes standards. On retrouve en quelque sorte le prestige des objets contenus dans les cabinets de curiosités princiers, qui étaient visibles par un nombre de personnes limitées, seulement sur recommandation.

Li Edelkoort reste fidèle à son image de visionnaire, anticipant la réunion d'éléments qui laisseront leur empreinte sur le XXIe siècle. On trouve, dans cette liste, des objets caractéristiques rappelant les merveilles des cabinets de curiosités ; comme cette sculpture du groupe IDIOTS[1], *Industrial Evolution III : skull bird* (2009), pièce unique associant un oiseau naturalisé à des éléments de broderie et de textile. L'œuvre évoque non seulement les animaux naturalisés que l'on trouvait en grand nombre dans les cabinets de curiosités, mais plus encore, elle sublime le savoir-faire du taxidermiste, dépoussière sa production qui, associée à un artisanat tel que la broderie, prend un tout autre sens. La *Wish List* de Li Edelkoort contient également deux versions très actuelles du cabinet de curiosités, en tant que meuble : le *Soft Cabinet 39 drawers* de Kiki van Eijk[2], un cabinet à trente-neuf tiroirs en céramique et bouleau et le *Glam-More* du designer Willem de Ridder, une armoire en pin sculpté à décor de vêtements et accessoires en ronde-bosse. Ce choix d'éléments se réfère donc au double sens du cabinet de curiosité, à la fois meuble et espace qui l'accueille. La *Wish List* répertorie, selon les règles de l'art, c'est-à-dire sans aucune restriction, les objets d'art renfermant un caractère intemporel, tout en s'inscrivant résolument au cœur des préoccupations contemporaines, dont ré-enchanter le quotidien fait partie.

1. Composé des artistes Afke Golsteijn et Floris Bakker. Ces derniers utilisent la taxidermie comme langage artistique.
2. Née en 1978, Kiki van Eijk est une designer néerlandaise, diplômée de la Design Academy d'Eindhoven (Pays- Bas).

Ainsi, les résurgences des cabinets de curiosités sont nombreuses et se présentent sous diverses formes, mais les raisons de cette survivance sont bien souvent identiques : le cabinet de curiosités est un lieu qui sert à mettre en scène l'objet, à le sublimer par une série d'artifices subtils. C'est cette capacité unique que les installations contemporaines cherchent à retrouver ; soit en présentant les objets dans des lieux qui les confrontent à un passé, soit en mettant l'accent sur l'objet lui-même comme propre mise en scène, capable de faire d'un espace commun, un cabinet privé extraordinaire. La forme contemporaine du cabinet de curiosités fait appel à des thématiques qui redessinent une organisation, une classification particulière. Il s'agit de transformer le regard porté sur l'objet. Ce dernier, fruit de la rencontre de différents savoir-faire, exprime le résultat d'une transition ménagée entre les arts plastiques et les arts décoratifs. À travers cette configuration, c'est aussi la maîtrise de l'existence qui est recherchée ou, du moins, le désir de créer un espace où le temps suspend son cours, pris entre passé et présent. Le but du collectionneur n'était-il pas de remplacer le temps réel par un autre temps malléable, extensible, celui de la collection, qui le préservait en quelque sorte d'une attente fébrile de l'inexorable fin caractérisant chaque mortel ? 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. Adaptées au monde contemporain, les légendes et mythologies trouvent une nouvelle raison d'être : leur symbolique est transcendée par une lecture au prisme des questionnements actuels.

Aurélie Michel