

ETC



Des retouches au désordre

Alain Laframboise

Number 86, June–July–August 2009

Cabinets de curiosités

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34854ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laframboise, A. (2009). Des retouches au désordre. *ETC*, (86), 7–13.



Cabinets de curiosités De retouches au désordre

Le cabinet des merveilles impliquait, différemment à la Renaissance puis à l'époque classique, l'inscription des objets qu'on y conservait à l'intérieur de tout un réseau sémantique qui le liait au monde, ainsi que l'a montré Foucault¹.

Tantôt offert au spectacle, à la « montre », comme c'était le cas au XVI^e siècle, tantôt compris dans l'étalement des choses en galeries, en tableaux, en grandes classifications, au XVII^e siècle, l'objet, qu'il fût curiosité, merveille ou spécimen, s'inscrivait dans un contexte spécifique de connaissances et de savoirs, et ultimement, dans un grand ordre cosmique.

Affaire de désir, de convoitise, que le cabinet du collectionneur, qui atteignait parfois des dimensions qu'on qualifierait aujourd'hui de muséales, mais aussi recherche d'exhaustivité, de totalité, d'universalité des cabinets du XVII^e siècle, qui allaient du monstre produit par la nature aux antiques, aux monnaies, aux reliques et jusqu'aux œuvres d'art. Car l'œuvre d'art figurait au nombre des merveilles que l'on thésaurisait, impliquant ainsi le cabinet de l'amateur en tant que genre supérieur de savoir, puisqu'il s'incorporait tous les objets possibles appartenant à toutes les catégories déjà existantes ou imaginables.

L'« auteur » du cabinet acquérait ainsi un statut sans égal. Posséder ce qui était rare, ce qui était beau, des objets qu'étudiaient les chercheurs, des reliques vénérées de l'Antiquité ou celles sacrées des saints ; tout cela lui faisait croire qu'il était aussi singulier que ses pièces, aussi remarquable que ses chefs-d'œuvre, aussi savant que les doctes, aussi estimable, en somme, que ne l'étaient ses collections.

Ainsi, les *naturalia*, les merveilles de la nature et les *artificialia*, les trésors de l'art se trouvaient inscrits dans ces cabinets anciens.

Parmi les objets exposés, certains, souvent trouvés dans la nature, y annonçaient presque les objets trouvés des surréalistes. Point n'est besoin d'être un exégète du ready-made pour reconnaître un caractère consécatoire, analogue au geste de l'amateur érudit de la Renaissance, dans celui de Duchamp. Le premier recueille et interprète sa trouvaille dans un contexte magico-scientifique en l'intégrant dans son cabinet, le second attribue arbitrairement à un objet trivial le statut d'œuvre d'art, et fait de cette sélection et de l'insertion de cet objet dans un contexte d'exposition un geste qui va redéfinir la nature du travail artistique au début du XX^e siècle.

Attardons-nous à l'étrange et paradoxale prédilection de ces fétichistes que sont, encore aujourd'hui, les collectionneurs. La collection, bien qu'elle se nourrisse insatiablement des pièces qu'elle rassemble et célèbre, ne se réduit pourtant pas aux seuls objets mis sous nos yeux. Qu'il s'agisse du collectionneur de cartons d'allumettes, de capsules de bouteilles de bière ou du philatéliste, tous amateurs d'objets manufacturés, ou de celui qui recherche des spécimens naturels rares, d'anciens artefacts ou même des œuvres d'art ayant un trait commun, pour lui l'*unicum exemplum* ne saurait réellement exister que dans une perspective chiasmatisique. Il sera fatalement avalé par un environnement, une série, un classement, une démarche et cela ira jusqu'à l'histoire même de sa collection; et la pièce unique rehaussera la valeur de ladite collection et en soulignera la rareté, ce double circuit exaltant, ultimement, le prestige de leur propriétaire. Retenons aussi que c'est arbitrairement que le collectionneur se donne un objectif ou, devrait-on dire, une intention et que, par définition, sa collection est sans limites.





Avec les surréalistes, vient le moment où certains artistes ne sont plus, pour une part, très différents des collectionneurs². Comment faut-il entendre la reprise, décalée, parodique, par les artistes contemporains de ces formules anciennes ? Les formes que prend aujourd'hui le cabinet de curiosités, ou ce qui a le pouvoir d'en faire surgir l'évocation, ne s'associent plus que rarement avec la constitution d'un savoir, premier objectif des cabinets de la Renaissance, elles s'orientent plutôt vers l'exploration et la révélation des secrets et des curiosités propres à chaque artiste, ces fameuses mythologies personnelles. Si l'effet d'étrangeté est conservé, il tient en partie au foisonnement des objets réunis et aux scénographies de leurs accumulations.

Avant que l'artiste ne retienne *Rien de tout cela* comme titre définitif, cette œuvre récente de Serge Murphy a d'abord porté le titre de travail *Le Reposoir*, puis elle fut un temps intitulée *Retouches au désordre*. Observons que ces trois titres nous font passer du registre de l'autel sur lequel le prêtre déposait le Saint-Sacrement lors des processions, lieu sacré et organisé autour de l'hostie, à celui du chaos et de l'indéterminé. Murphy a conçu *Rien de tout cela* comme une seule pièce de très grandes dimensions, sujette à des modulations et à des transformations relatives. Elle se compose d'une structure de bois d'envergure, construite surtout avec des matériaux récupérés. Sa fabrication a constitué la première phase de la réalisation de ce travail. C'est ensuite seulement que les objets qui s'y inscrivent ont été choisis ou réalisés, puis distribués. Dessins, livres, vaisselle, bibelots entiers ou en fragments, sculptures assemblées par l'artiste, vêtements, tissus, papiers, ficelles, on arriverait difficilement à dresser le catalogue des éléments et des matériaux retenus. Mesurant approximativement 10 mètres de largeur sur 4 mètres de hauteur et s'avancant au sol sur environ 2 mètres, *Rien de tout cela*, qui rassemble, aux dires de l'artiste, plus de 1000 éléments divers, se propose comme un répertoire de tout ce qu'on a appris à découvrir au fil des ans dans les œuvres de Murphy, mais aussi comme un inventaire qui vise à prolonger toujours plus les objets, les matières et les modes d'assemblage et de montage susceptibles de figurer dans l'arsenal de l'artiste.

Le magasin monumental (1991) de Serge Murphy, au titre évocateur, bien qu'il tienne de l'installation, se compose de 14 éléments, comme autant de tableaux accrochés au mur. *Des couronnes de joie* (1996), présente un accrochage beaucoup plus touffu, toujours au mur. Si on regarde *Les bois flottés* (2004), on constate qu'on a clairement affaire à 12 sculptures individuelles réparties dans l'espace d'exposition. Mais *Au bord d'un paysage réussi* (2006) correspond davantage à un étalement au sol de pièces nombreuses, qui s'organisent en un seul ensemble relativement homogène. Encore n'est-il pas sans rappeler les désordres provisoires qui surgissent, dans les appartements encore vides, pendant l'improvisation précipitée lors des déménagements. L'installation *Sculpter les jours* (2002) est un assemblage plus architecturé, avec des supports à des niveaux variés, permettant l'exposition et l'étalage (comme en vitrine) des divers objets réunis.

Rien de tout cela, par son abondance, tient aussi du magasin³. N'est-ce pas un lieu où l'on retrouve presque tout ? Le désordre ne serait-il qu'un effet recherché ? L'observateur comprend que ce ne sont pas seulement les objets offerts en spectacle et leur accumulation qui le retiennent ; mais bien leur pouvoir d'association, ce qu'ils révèlent d'une attitude particulière devant le foisonnement du monde, les choix singuliers qu'ils représentent, les opérations spécifiques auxquelles ils ont été soumis, les prédictions de l'artiste-collectionneur, le prix qu'il leur accorde.

La grande Culture, avec son histoire, son étrangeté, ses curiosités, ses zones obscures, mais aussi son savoir compartimenté, ses règles savantes, son intransigeance, cède ici le pas à des lois que l'artiste n'a pas fini d'inventer et de recenser, qu'il n'a pas les moyens conscients d'anticiper dans leur totalité en tant que constitutives d'un système. Car ce que nous fait voir *Rien de tout cela*, c'est justement ce système en voie d'élaboration, ouvrant sur l'infini. Un travail qui étant donné son envergure ne saurait se

penser, pour reprendre les mots de l'artiste, que comme quelques « retouches au désordre »⁵. Ce qui implique, aussi loin que se prolongera l'aventure exploratrice des formes et des formules possibles, que rien de tout ce qui aura été rassemblé, extrait grâce aux expériences de l'artiste, rien de ce qui sera montré ne suffira à suggérer toutes les manifestations à venir. Un cabinet des merveilles ? Non : son amorce, un organisme en déploiement potentiellement infini qui, dans son foisonnement, comme le « travail du rêve », suscite des associations, des condensations qui motivent le regard interprétatif de l'observateur et ses parcours. La valeur sentimentale ou psychologique des éléments cueillis ou des opérations effectuées pourra échapper à l'observateur, comme elle échappe, sans doute, en partie à l'artiste ; il n'en reste pas moins que des indices, des directions lui auront été donnés. C'est là que réside la dimension individuellement significative de la recherche de Murphy, là que se livre une instance singulière à l'œuvre.

Les pièces qui trouvent à se loger dans ce cabinet, avec ses niches, ses cases et ses subdivisions irrégulières, comme les sculptures ou les éléments inclus dans les installations déjà réalisées auparavant par Murphy, vont de l'objet trouvé à l'objet pauvrement bricolé. La valeur marchande pour le moins réduite des matériaux, la pauvreté et le caractère sommaire de la fabrication de *Rien de tout cela* invitent également à établir une autre association, celle entre le cabinet des merveilles et ces merveilles que s'inventent les enfants qui se composent des trésors en attribuant des valeurs inestimables à leurs trouvailles ou à des objets de pacotille. Comment ne pas voir le caractère subversif des trésors rassemblés par Murphy, confrontés aux trésors cotés que privilégient les grands spéculateurs en même temps que la ruse de l'artiste qui accomplit ainsi, dans tout son œuvre, le rêve des alchimistes de la Renaissance en réalisant ce qu'ils appelaient l'« œuvre au noir », soit transformer le plomb en or.

Si le cabinet de curiosités rencontre la faveur des artistes depuis plus d'un siècle, cela n'est pas dû à une redécouverte et à une célébration des anciennes vertus qu'on lui reconnaissait, mais bien parce qu'en tant que forme (procès, procédé) il permet l'accès ou la saisie de « vérités » actuelles, c'est qu'il y a là un langage qui permet par sa nature singulière à une pensée (d'art) de se constituer, d'exister ; c'est parce qu'il trouve et offre une pertinence à un propos contemporain.

ALAIN LAFRAMBOISE

Alain Laframboise est un artiste qui expose au Canada et en Europe. Ses œuvres font partie de nombreuses collections publiques. Il est représenté par la Galerie Graff (Montréal). Spécialiste de la Renaissance et du maniérisme, il a enseigné l'histoire et la théorie de l'art à l'Université de Montréal. Il s'intéresse également à l'art contemporain à titre de critique d'art et a collaboré à de nombreuses revues et divers catalogues.

NOTES

¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

² Depuis la simple accumulation jusqu'au cabinet organisé, en passant par l'invention d'archives, de Marcel Duchamp à Marcel Broodthaers, à Christian Boltanski, de Joseph Cornell à Joseph Beuys, à Paul McCarthy, de Claes Oldenburg à Arman, à Karsten Bött, d'André Breton à Andy Warhol, à Mark Dion, pour ne citer des noms que parmi les plus célèbres, la liste est longue.

³ Le magasin, qu'il soit dépôt, réserve ou boutique, commerce et mieux encore le grand magasin, n'obéit pas à la même logique classificatoire que le cabinet des merveilles ou l'archive ? Chez Murphy, l'aspect recyclé des « articles » qui ont été regroupés produit davantage un effet de bazar, de brocante ou de vide-grenier.

⁴ Aurait-on plus d'espace, on pourrait souligner la dimension beckettienne de ce désordre et pousser plus loin les rapprochements.

⁵ On se rappellera que le terme « œuvre au noir » désigne en alchimie la première des trois phases dont l'accomplissement est nécessaire pour achever le *magnum opus*. L'alchimiste doit, suivant la tradition, successivement mener à bien l'œuvre au noir, au blanc, et enfin au rouge, afin de pouvoir accomplir la transmutation du plomb en or, obtenir la pierre philosophale ou produire la panacée. Et rappelons que l'alchimie a compté au nombre des intérêts de Marcel Duchamp.



Serge Murphy, *Rien de tout cela*, 2009. Installation, matériaux divers, environ 4 m de hauteur x 10 m de largeur x 2 m.
Collection de l'artiste. Photo : Pascal Grandmaison.





Serge Murphy, *Rien de tout cela*, 2009. Installation, matériaux divers, environ 4 m de hauteur x 10 m de largeur x 2 m.
Collection de l'artiste. Photo : Pascal Grandmaison.

