

MADDALENA NAPOLITANI

L'expertise « mise en scène ». Une expertise d'artiste? Le cas de Mark Dion

Cette contribution se propose de questionner les enjeux contemporains liés au rapport entre la figure du conservateur de musée et celle de l'artiste contemporain, lors de leurs multiples croisements professionnels. Il n'est pas uniquement question de la mise en place d'expositions temporaires auxquelles les artistes participent, mais aussi des interventions qu'ils sont appelés à faire sur l'agencement des collections permanentes d'un musée. Dans ce type d'opération, en effet, l'interaction entre ces deux expertises – celle de l'artiste et celle du conservateur – se charge aussi de nombreux enjeux patrimoniaux s'articulant sur les deux niveaux de l'œuvre d'art contemporaine et de la collection permanente. Dans le but d'analyser ces enjeux, le cas d'étude choisi est celui du plasticien américain Mark Dion.



Le travail des artistes contemporains dans et pour des musées et d'autres institutions, notamment en ce qui concerne les installations permanentes *site specific*, ont déjà été l'objet de nombreuses études, dans lesquelles il est question d'interroger l'interaction spatiale de ces pratiques *in situ* avec les lieux qu'elles sont appelées à habiter : la manière dont l'exposition dans un lieu précis influence le statut de l'œuvre, et vice versa. Il s'agit aussi bien, donc, de la façon dont l'artiste s'approprie les espaces, y compris l'espace social dans lequel il se situe, et au sein duquel sa position et son œuvre sont légitimées (ou non) ¹. De surcroît, le musée est un lieu autour duquel le débat s'avère être très vivant, en raison de son histoire en tant qu'institution, mais aussi de sa mission et de la nature du patrimoine qu'il préserve : « Les musées n'ont jamais été, et je pense qu'ils ne seront jamais, l'environnement absolument juste pour les œuvres d'art. Je ne pense pas que les œuvres d'art sont plus intéressantes lorsqu'elles sont coupées de tout le tissu de la vie. Le musée permet à un plus grand public de les voir, c'est pratique, c'est bon pour l'histoire de l'art – particulièrement parce qu'il préserve les œuvres – mais c'est un compromis² », affirmait en 1974 l'artiste William Rubin, dont les mots résonnent d'une frappante actualité.

Comment donc, dans ce contexte, les savoirs et les savoir-faire de ces deux figures « d'experts » interagissent-ils? Peut-on définir l'artiste (ou se définit-il lui-même) en tant qu'un expert muséal, en allant même jusqu'à parler d'une possible « inversion de rôles »? Ou bien, quelle est la position de l'artiste vis-à-vis de l'expertise, pour ainsi dire, « officielle »? On pourrait commencer à répondre à ces questions à partir du constat de Jean-Marc Poinso, selon lequel « la figure de l'artiste est une construction symbolique qui fixe sous une forme déterminée la manière dont l'artiste exerce ses prérogatives

d'auteur et le champ qu'il leur donne ³ ». Néanmoins, la figure de l'artiste, précise Poinso, doit bien être distinguée de l'autorité de l'artiste, qui « préside à la fois à l'élaboration de la figure de l'artiste [...] et à celle des modalités de la présentation esthétique ⁴ ». La figure de l'artiste, en tant que construction symbolique, est donc la représentation – figurée – de cette autorité qui constitue la réalité, et sur laquelle repose aussi la construction d'une expertise d'artiste, au croisement entre sa figure et son autorité.

Certes, une expertise d'artiste existe, mais est-elle comparable, voire équivalente ou superposée à celle du conservateur ? Si les glissements et les échanges entre les rôles de ces deux figures sont fréquents, il est intéressant, pour toutes ces raisons, d'en analyser les nuances lors de leur interaction et collaboration dans l'espace des musées, tout en considérant les enjeux conséquents présentés par ces lieux. Ce qui intéresse particulièrement dans ce contexte est la manière dont les deux expertises sont rendues visibles et intelligibles pour les visiteurs, d'une façon analogue aux liens qui existent entre les objets d'une collection d'un musée, lorsqu'on choisit de les mettre en valeur avec un agencement expressément choisi. Lors d'une coopération entre conservateur et artiste, est-il possible, et selon quelles modalités, de « mettre en scène » une représentation visuelle de ce rapport ?

Pour essayer de répondre, tout au moins en partie, aux questions soulevées, l'un des exemples qui cristallise au mieux l'« hybridation » entre l'expertise de l'artiste et celle du conservateur est ici analysée. Il s'agit de l'œuvre du plasticien américain Mark Dion (né à New Bedford, Massachusetts, en 1961), dans laquelle le questionnement autour du musée occupe une place centrale. La recherche de Dion hérite des réflexions déjà propres aux artistes surréalistes et dadaïstes, qui voient les objets en eux-mêmes, ainsi que leur interaction avec l'espace d'exposition, devenir les protagonistes de la pratique artistique et du geste créateur. L'un des moments fondateurs de cette réflexion est sans aucun doute l'exposition surréaliste d'objets de 1936 à la Galerie de Charles Ratton à Paris ⁵.

L'écho de ces pratiques s'entend dans le travail de Dion, artiste polyvalent, qui développe une profonde réflexion sur la collection et ses lieux, explorée dans des dispositifs évoquant les anciens cabinets de curiosités et leur relation avec les musées modernes. Après avoir connu cet artiste, un deuxième moment est consacré à ses nombreuses collaborations avec des institutions muséales, – soient-elles temporaires ou destinées à rester en place –, le plasticien ayant mené des interventions sur leurs collections permanentes. Cela permet d'insérer dans un contexte plus large et articulé les recherches de Dion sur la figure du conservateur. Les multiples facettes de cette dernière ont été effectivement explorées par l'artiste à partir des recherches sur le concept de collection et de musée. Enfin, l'expertise du conservateur est interrogée de manière directe, par exemple, dans l'installation *The Curator's Office* (2013), mais surtout lors de l'exposition *The Marvelous Museum*, réalisée en 2010-2011 au Oakland Museum of California ⁶, qui constitue l'exemple principal pour cette analyse.

Le cas de Dion permet également d'interroger l'emploi croissant, au cours de dernières années, du modèle du cabinet de curiosités dans des agencements d'expositions tempo-

raires, de collections permanentes et aussi dans l'œuvre de nombre d'artistes contemporains. Après la redécouverte historiographique de ces collections, largement explorées par la recherche scientifique, la muséographie et la muséologie contemporaines se sont réapproprié ce dispositif flexible et interdisciplinaire ⁷. Sa nature immersive permet d'aborder la question de l'espace d'exposition et de la relation des objets à l'espace, ainsi que la manière dont les visiteurs se situent vis-à-vis de ce genre d'installations. Dion lui-même a été en effet défini en tant que « chef de file du renouveau des cabinets de curiosités » ⁸.

Mark Dion, le cabinet de curiosités et le musée

Mark Dion pourrait être défini comme un homme de la Renaissance à l'âge contemporain. Il est non seulement un artiste, mais aussi un entomologiste, un explorateur, un collectionneur acharné, toutes ces figures contribuant à la réalisation de son travail, pour la plupart constitué par des « installations » – bien que cette définition vague ne s'adapte pas parfaitement à toutes ses œuvres – mais aussi par des projets d'expositions, voire de jardins et de zoos⁹. Toute son œuvre est traversée par la réflexion fondatrice sur la relation entre l'homme et la nature, l'artificiel et le naturel, et la représentation visuelle de ce rapport. Cela se décline en des thématiques variées et récurrentes dans son travail, telles l'intérêt pour les animaux – qu'ils soient naturalisés, vivants ou en peluche – celui pour l'histoire naturelle et ses protagonistes, notamment les explorateurs et les naturalistes du XIX^e siècle, ou encore pour les problématiques plus directement liées à l'environnement mis en danger par l'exploitation humaine.

Cette variété d'intérêts se synthétise dans celui pour les cabinets de curiosités :

« Il est juste de dire que le cabinet de curiosités constitue un paradigme de mon travail, dans la mesure où c'est un cadre qui me permet de traiter des systèmes différents de classification, de la distinction ou de la confusion entre nature et culture, entre art et sciences. Le cabinet me permet également d'aborder des sujets tels que le voyage et la collection [...] Le cabinet offre une structure ouverte [...] le cabinet permet de prendre en considération le musée et le monde, le microcosme et le macrocosme ¹⁰. »

On retrouve dans cette déclaration de l'artiste la coexistence entre arts et sciences, naturel et artificiel, familier et exotique qui intéressait les collectionneurs savants du XVI^e siècle aussi bien que l'artiste-collectionneur Dion. Les cabinets s'imposent aussi, et notamment, comme élément emblématique d'un autre des principaux champs d'action et d'étude de Mark Dion, la muséographie, notamment celle des musées d'histoire naturelle.

Dion travaille, depuis le début des années 1990, sur l'écologie et le concept de nature en tant que complexe stratification de constructions sociales et de différentes définitions¹¹. Par conséquent, il commence à s'intéresser aux musées d'histoire naturelle en tant que lieux où la nature est exposée et son concept « officiel » est construit et établi grâce à l'autorité de l'institution muséale. En questionnant l'histoire de ces institutions

il « découvre » les cabinets de curiosités, dans la plupart des cas ancêtres des musées d'histoire naturelle, aussi grâce à des fréquents voyages en Europe. Les cabinets de curiosités représentent pour lui des conceptions muséographiques et muséologiques qui existaient à une autre époque, ainsi qu'un modèle et une méthodologie permettant différents types de narrations, plus libres et moins linéaires et figées, que les musées contemporains pourraient donc se réapproprier, notamment en ce qui concerne les taxonomies classificatoires adoptées par ces institutions et « imposées » en un certain sens aux concepts dynamiques de nature et d'histoire. Ce qui est donc interrogé par l'artiste est aussi la légitimité de l'autorité du musée.

Le cas de Dion s'avère idéal pour chercher une réponse aux interrogations proposées, car, comme on peut le constater, son travail renvoie aussi à des problématiques plus vastes liées au musée moderne. L'artiste donne ainsi sa propre définition de musée : « Museum: 1. The resting place for trophies, souvenirs, loot, and other objects stripped of function. 2. The location where the history of the ruling class is passed off as public. 3. Site of the production of the 'official history' be it about art, history, nature or biography. The place of progress¹². » Le musée, élément central de réflexion, se conjugue à la poétique merveilleuse du cabinet de curiosités, considéré par certains historiens comme l'ancêtre de nos musées, coffres du patrimoine. Ainsi l'œuvre de Dion, c'est-à-dire sa pratique artistique et sa réflexion théorique, s'insère dans une riche historiographie sur ce sujet¹³.

La définition proposée ci-dessus guide l'analyse des projets de l'artiste décrits plus en détail dans la suite de cette contribution.. Dans tous les cas, le musée contemporain et le modèle du cabinet de curiosités tissent des liens étroits et solides. Le cabinet rentre dans le musée pour souligner certains enjeux et problématiques liés au fonctionnement de l'institution, et aussi au travail de l'artiste, notamment lorsqu'il affirme :

« Mon travail est pathétiquement comique. Le monde ne peut pas rentrer dans un cabinet. L'idéal serait d'ouvrir toutes les portes du musée pour revigorer le quotidien, y introduire un sens de merveilleux qui ne repose pas sur la mystification mais sur une prise en compte de la complexité des choses et de leurs relations réciproques. Mon travail est à l'image d'un spécimen d'oiseau dans un musée: c'est un objet remarquable pour sa beauté, qu'on utilise pour raconter l'histoire de la vie et qui est pourtant lui-même sans vie ; c'est le produit d'une décontextualisation et d'une brutalité innommable, et c'est aussi le produit d'un savoir-faire. Bien trop d'histoire pour un si petit corps¹⁴. »

Les relations entre les choses dont Dion parle concernent les objets eux-mêmes, dont la « vie sociale » – expression empruntée à A. Appadurai¹⁵ – et les histoires l'intéressent grandement. Le dispositif du cabinet de curiosités, tel qu'il est utilisé par Dion, constitue le chaînon qui relie sa réflexion aux objets des collections et au musée lui-même en tant qu'organisme.

Ses projets sont tous marqués, d'une part, par la volonté de montrer et « mettre en scène » les techniques muséales de collection, classification et exposition, les musées étant considérés comme des organismes vivants qui ne se réduisent pas à leurs galeries d'exposition ; d'autre part, par celle de mettre littéralement en lumière des objets autre-

ment oubliés dans les caves et les dépôts des musées, ainsi que les liens entre eux, dans un souci de complémentarité des savoirs. Ces savoirs et savoir-faire sont tous naturellement en œuvre au sein des musées, mais demeurent invisibles aux yeux des visiteurs, qui n'aperçoivent que les grandes galeries d'exposition. La réflexion de Dion s'articule, dès lors, non seulement autour de la question des classifications et de la séparation des savoirs, mais aussi autour de celles qui concernent la disposition et la relation entre les différents espaces du musée, aussi bien visibles qu'invisibles. Cela apparaît encore plus clairement lorsqu'il affirme: « so I say freeze the museum's front room as a time capsule, and open up the laboratories and storerooms to show art and science as the dynamic process that they are »¹⁶. Lors d'un entretien sur les *period rooms*, l'artiste a d'ailleurs commenté cette affirmation, emblématique de sa réflexion muséographique, en y ajoutant l'importante question de la stratification sociale et historique qui caractérise chacune de ces institutions:

« The museum itself is the ultimate period room. You sense this when visiting an unchanged historic museum it is the articulation in architecture, display, typography and concept of the vision of a distinct social group in a particular culture at definitive moment. That is my entire argument when suggesting that we preserve the space as a time capsule. These spaces say more about the obsessions, values and assumptions of their creators than they could ever say about nature, art or history¹⁷. »

Les questionnements de l'artiste concernent aussi, donc, les acteurs principaux de la scène du musée: il s'agit, naturellement, des conservateurs, mais aussi des collectionneurs et donateurs qui ont contribué à sa constitution, de l'amateur éclectique du XVI^e siècle, dont le musée en question aurait hérité le cabinet de curiosités, et des naturalistes curieux qui ont parcouru le globe à la recherche de spécimens rares. Dion propose donc d'explorer ce qui se trouve derrière les coulisses ou *back rooms* des musées, ce qui permet de retisser leur parenté avec les cabinets de curiosités. Il met en scène un musée invisible et « non officiel », voire oublié. Si le musée met en scène et expose des savoirs et des classifications incarnés dans les objets de ses collections, Dion semble répondre avec la mise en scène du musée lui-même, des processus permettant son fonctionnement.

Quel genre d'expertise – s'il s'agit bien d'expertise – est celle qui concerne les dépôts et les laboratoires de musées? Comment l'artiste intervient-il dans ces espaces, en collaboration avec les conservateurs?

Quelques exemples de projets de Mark Dion permettent de mieux contextualiser sa réflexion sur l'expertise muséale: il s'agit à la fois d'expositions temporaires ou d'installations permanentes, mais il est intéressant de remarquer que, dans chaque cas, le « titre » de ces œuvres (au sens plus large du terme) est accompagné par la mention *A Mark Dion Project*.

Du dépôt à l'exposition : quelques projets muséographiques de Mark Dion

L'intérêt de Dion pour la collection l'a amené à travailler non seulement avec des musées mais aussi avec d'autres institutions possédant de riches collections, comme des universités ou des académies. Néanmoins, la démarche adoptée par l'artiste lors de ces collaborations est fort semblable à celle choisie dans les cas des musées *stricto sensu*, les caractéristiques décrites peu avant étant toujours présentes.

On commence donc avec le *Curiosity Cabinet for the Wexner Center for the Arts* (1997), un véritable « cabinet de cabinets ». Ce centre, né en 1989, fait partie de l'Ohio State University, et il abrite ses collections¹⁸. L'installation de Mark Dion consiste en la proposition d'un aménagement des collections de chaque département de l'université sous la forme de neuf cabinets en bois sans vitrines et de la même hauteur, disposés circulairement, comme s'il s'agissait d'un théâtre – cela n'est certainement pas un hasard, si l'on pense à l'appellation de « théâtre du monde » souvent attribuée aux cabinets.

À chaque armoire correspond une catégorie différente : le monde souterrain, l'eau, l'air, la terre, l'homme, la « connaissance » elle-même (les livres), le temps, la vision, l'histoire. Dion propose ainsi de dépoussiérer des catégories d'organisation du cosmos – et donc du microcosme / cabinet – utilisées jadis. Effacées par la séparation des savoirs liée aux Lumières, ces catégorisations ont été substituées par des stratégies d'exposition répondantes à la rhétorique du progrès, figée dans les musées en vertu de leur autorité.



L'aspiration à la connaissance universelle, telle qu'elle existait dans les anciens cabinets, est ici explicitée, d'autant plus qu'il s'agit des collections d'une université. Néanmoins, cette aspiration d'universalité est accompagnée d'une stricte division des différents objets. Cette « barrière » se reflète aussi dans le choix de l'aménagement : « The display units are designed to sit on a semi-circular platform two feet off the ground with a protective railing. A gulf of five feet separates the exposed and desirable inventory from the viewer, adding a titillating psychological tension to the work¹⁹. » Le visiteur ne reste que spectateur dans le théâtre, il ne se fait pas acteur, avec une critique à l'égard de cette catégorisation trop stricte et rigoureuse.

Ces barrières vont disparaître quelques années après, en 2001, lors de l'exposition *Cabinet of Curiosity. The University*

as Installation. Cette initiative se développe au sein d'un autre musée universitaire, le Weisman Art Museum qui, comme le Wexner Center for the Arts, détient une partie des vastes collections de l'University of Minnesota. Les neuf cabinets réapparaissent ici, rassemblant 701 objets éparpillés sur le campus, dans le but de représenter « the University of Minnesota in miniature, just as the historical cabinets had attempted to represent a microcosm of the whole world »²⁰. Les collections n'ayant été vues presque par personne auparavant, l'opération faite par Dion dans les caves et les dépôts de ces institutions est quasiment archéologique. Il est question de porter à la lumière du jour une quantité d'objets oubliés et invisibles appartenant au patrimoine de l'université. Cette dernière est naturellement un laboratoire de production de savoirs, bâtis aussi grâce à la participation des objets. Il est intéressant de noter que, parallèlement aux recherches de Dion, l'université avait également proposé un cours sur l'histoire des musées et des collections : à la fin « the students in the course would help to research university collections and become curators with Dion of *Cabinet of Curiosities* »²¹. Il est important de souligner l'emploi du mot *curator*, car on s'occupe ici d'expertises muséales. Cette affirmation pourrait amener à penser que, en effet, si les étudiants sont commissaires avec Dion, lui-même est à sa fois le commissaire de sa propre exposition. Cette composante de collaboration – avec les étudiants dans ce cas, mais souvent avec d'autres artistes ou professionnels appartenant à d'autres domaines – est fondamentale et fondatrice de son travail²².

Finalement, dans ces deux expositions, la muséographie et les savoirs – notamment les savoirs académiques – sont interrogés par le biais de la forme choisie pour l'exposition. On parvient à ce résultat « à travers une forme expositive archaïque », qui a permis de réaliser « something that museums today are struggling to reinvent, suggesting (ironically) the possibility of the cabinet of wonder as an important new model for museum exhibitions »²³.

Une démarche semblable, mais pas identique, a été adoptée par Dion pour le projet *ExtraNatural*, réalisé à l'École Nationale Supérieure de Beaux-Arts de Paris (ENSBA) en mai 2016²⁴. Comme dans les cas précédents, Dion fouille de nouveau dans les dépôts de l'école pour en faire émerger le patrimoine caché autour du thème du surnaturel. De nouveau, le choix d'exposition de ces objets fait appel à des catégories considérées obsolètes – dans ce cas les quatre éléments –, le but étant celui de reconsidérer les différentes vies des objets extraits de leur contexte. Cette ancienne catégorisation permet de rendre visibles les objets aux yeux des visiteurs, en les invitant à réfléchir à la question des taxonomies fantastiques ou scientifiques, extranaturelles, ainsi qu'au rapport entre arts et sciences. Le deuxième volet d'*ExtraNatural* était constitué par un parcours nocturne qui ame-



nait les visiteurs à découvrir non pas les objets, mais les lieux eux-mêmes. Après avoir admiré dans la salle d'exposition une partie des riches collections de l'école, il était possible d'explorer des espaces normalement fermés au public, tels que le bureau du directeur, les caves, la bibliothèque et les dépôts des collections : en bref, les *back rooms*. L'exposition était également composée par des œuvres de Dion lui-même, qui peuplaient les bâtiments historiques de l'École en dialoguant avec ses collections²⁵. Ainsi, il était possible de tisser des histoires entre les lieux et les objets, et de bouleverser « l'ordre des choses ». Comme on le verra par la suite, les « choses », les objets, ont une importance capitale dans les agencements de Dion, la collection étant la véritable protagoniste de ces mises en scène, ainsi que le domaine dans lequel opère l'expertise de l'artiste.



Pour en venir à un projet pour un musée, on souhaite citer ici la spectaculaire entreprise de *Oceanomania* (2011) pour le Musée Océanographique de Monaco et le Nouveau Musée National de Monaco de Villa Paloma (NMNM)²⁶. Le prince Albert I^{er} de Monaco (1848-1922), lors de l'inauguration du Musée en 1901 définit ainsi sa vocation : « et voici la science de la mer qui entre dans ce palais où l'architecte a mis l'empreinte de ses conceptions géniales quand j'ai voulu réunir dans un même éclat les deux forces directrices de la civilisation : l'Art et la Science »²⁷. On le voit bien, le renouement entre art et sciences est à la base de la mission de ce musée, qui naît avec le but principal de montrer les nouvelles espèces marines encore inconnues dans un cadre architectural monumental. Dès lors, Dion ne pouvait qu'être intéressé par un projet visant à « souligner la continuité de l'implication des artistes dans la compréhension et la description des mers en tant que paysage social et naturel en perpétuelle évolution »²⁸, abordant donc des thématiques qui lui sont chères. En 2009 Marie-Claude Beaud, nommée directrice du du NMNM la même année, propose à Dion la réalisation d'un projet d'exposition portant

sur le thème de la vie aquatique, à la veille du centenaire du Musée océanographique. Le point de départ de Dion est l'émerveillement et la curiosité que la mer a toujours suscitée dans l'imaginaire collectif, notamment à partir du XIX^e siècle, sous l'impulsion des découvertes scientifiques et de la diffusion de récits de voyage.



L'exposition *Oceanomania* s'étendait dans les deux musées et était composée par les œuvres de dix-huit artistes (y compris Dion) explorant des nombreuses thématiques liées à l'océan et à sa perception « en tant qu'espace connu ou inconnu » ou encore comme « environnement social oublié » ou « métaphore de l'inconscient »²⁹. Dion participe à ce projet avec nombre de ses créations, parmi lesquelles la plus intéressante, dans ce contexte, est l'imposant cabinet de curiosités permanent (180 mètres carrés) réalisé pour le musée océanographique à partir des objets appartenant à ses collections. Le musée est considéré encore une fois en tant qu'objet complexe à démonter et reconstituer, en tenant compte, comme d'habitude, de la composante humaine, apport et support fondamental pour la réalisation d'une œuvre pareille. À la tête de cet équipage le capitaine Dion se plonge dans les profondeurs du musée³⁰, en quête de ses trésors d'art et de science, afin de renouer avec l'éthique de l'institution, et avec son objectif premier, par le biais d'un procédé semblable à ceux qui ont été analysés. Dans ce cas, la mission de l'artiste intègre de manière claire celle du musée *via* le dispositif du cabinet de curios-

ités. Son expertise se superpose à celle du commissaire d'exposition lorsqu'il choisit des objets spécifiques dans les dépôts du musée et leur mise en scène dans un cadre architectural déjà très connoté. Cette expertise se rapproche aussi, et davantage, de celle du conservateur lorsqu'il s'agit d'une installation permanente, d'un nouvel agencement des collections historiques.

Il est toutefois légitime de se demander comment, dans cinquante ans ou plus, le cabinet *Oceanomania* sera perçu par la postérité : il intègre le patrimoine du musée tout en opérant une redécouverte et remise en valeur d'une partie de ses collections, il s'approprie littéralement les espaces d'exposition, en essayant d'établir un lien avec l'histoire de cette institution et de ses racines, à la fois artistiques et scientifiques. Du point de vue de la valeur patrimoniale d'une telle opération, on peut rencontrer ici une ultérieure stratification par rapport à celles décrites jusqu'à présent. Car le patrimoine matériel, artistique et scientifique – ces termes sont à considérer au sens large, et spécialement par rapport au patrimoine muséal dont il est ici question – rencontre le patrimoine environnemental et paysager représenté par les milieux océaniques et marins.



On voit donc bien comment le travail de Dion s'adapte aux collections et à leurs lieux d'appartenance, qu'il s'agisse d'un musée ou d'une institution d'enseignement. Lorsqu'il construit un dispositif spécifique pour l'institution dans laquelle il est appelé à

travailler, le souci est toujours celui de monter ce qui est caché, de dévoiler les « processus dynamiques » qui sont l'art et la science.

The Marvelous Museum. Orphans curiosities and Treasures

Nous avons exploré, à travers quelques exemples, les projets d'exposition de Dion pour des collections permanentes. Il est temps d'insérer dans ce contexte le cas le plus significatif pour essayer de répondre aux questionnements ici proposés. Il s'agit de l'exposition *The Marvelous Museum. Orphans Curiosities and Treasures* (2010-2011) au Oakland Museum of California (OMCA). Ce cas d'étude permet d'aborder la question centrale de la valeur des objets eux-mêmes dans le travail de cet artiste, et de réfléchir à son rapport avec la figure du conservateur de musée. Dans tous les projets analysés jusqu'ici, on a pu remarquer que l'artiste se met en relation avec ce dernier, en empruntant ses méthodes et en accomplissant sa tâche principale (mais pas unique) qui est, au sens large, celle de travailler avec les objets des collections en les mettant en valeur. C'est avec *The Marvelous Museum* que, pour la première fois, Dion interroge de manière explicite et directe cette relation. L'une des deux parties de l'exposition était en effet consacrée au conservateur de musée, et portait le titre parlant *The Department of Curators*.

Le OMCA est un lieu qui présente une histoire muséale très riche. Il se constitue, tel qu'il est aujourd'hui, en 1969, avec un mandat régional visant à réunir les collections de trois musées déjà existants à Oakland : The Oakland Public Museum, The Oakland Art Gallery et The Snow Museum of Natural History. Ainsi, l'héritage culturel, artistique et naturel de la ville se sont retrouvés réunis sous le même toit³¹. Il est organisé sur trois niveaux très distincts : The Gallery of California Art, of California History and of California Natural Sciences, les collections comptant un total de presque deux millions de pièces. Cette division très nette, on le verra, est complètement bouleversée par le travail de Dion au sein de ce musée ou, mieux, de ces trois musées.

Comme on peut le déduire des intitulés des galeries d'exposition, il s'agit d'un musée étroitement lié au territoire et à la communauté, « the museum of us », comme l'affirme la *museum's mission* explicitée sur le site internet : « the mission of the Oakland Museum of California is to inspire all Californians to create a more vibrant future for themselves and their communities [...] We welcome schools, scholars, local audiences, and all visitors to participate in our events and activities and to discover their place in California's past, present, and future ». Le patrimoine questionné par cette institution n'est donc pas seulement le patrimoine matériel qu'il préserve et met en valeur, mais aussi le patrimoine immatériel, historique et culturel, d'une communauté et de son territoire avec ses spécificités géographiques.

Le projet de Mark Dion se met en place dans un moment particulier, à savoir un nouvel agencement du musée entier et de ses collections, directement interrogées par l'exposition : comment faut-il les aménager pour montrer au mieux le lien entre les trois

disciplines qu'elles représentent, et comment peuvent-elles raconter l'histoire de la Californie et de la ville de Oakland? Le musée venait en effet de rouvrir en 2010, après une fermeture de neuf mois, et il est à l'opération de réaménagement que Dion s'inspire pour son projet. Dans un entretien vidéo du 16 novembre 2010, Dion déclare en effet :

« *This exhibition is really to tell the back-story of the museum. The Oakland Museum has gone through this change, I think that the reorganization of the galleries is surprising, and successful, and they succeeded in making an extremely engaging museum that doesn't just tell the same story every other museum has to tell, and I think that that's been a real achievement, so I wanted to take the museum back a step and look at the moment when they were in the process of rehangng a lot of the pictures, so a lot of the objects feel like they're in a moment of transition, so you see things in their travel frames, you see things still wrapped up, you see things taking advantage of the vernacular of how we keep things in a collection*³². »

Pendant un entretien récent avec Dion³³, il a affirmé qu'il bénéficiait d'une liberté presque totale dans son projet artistique, notamment la liberté de s'éloigner de la mission du musée, l'unique obligation n'étant que vis-à-vis de sa propre mission : à savoir celle de donner aux visiteurs un aperçu du « derrière les coulisses » du musée. En un mot, de retourner le musée sur lui-même, *to turn the museum inside out*. Dans ce but l'exposition était constituée de deux parties principales portant les titres parlants *The Storage Room* et *The Department of Curators* : deux lieux invisibles et normalement non accessibles au public du musée. Le but primaire de cette opération est donc de montrer les « processus muséaux », le musée dans ses procès dynamiques de fonctionnement, tout ce qui se trouve derrière les salles d'exposition : « I want to give the viewer a broader picture of the museum than what they actually see, the museum's not just an exhibition site, it's a battleground for ideas³⁴. »



En ce qui concerne *The Storage Room*, Dion s'inspire directement des dépôts du musée, riches en objets dont le statut ne permet pas un classement clair et rigoureux. Il s'agit, par exemple, de tous ces objets pas particulièrement liés à la Californie, ou qui n'appartiennent pas clairement à l'une des trois sections du musée (art, histoire, histoire naturelle). Des orphelins donc, des hybrides qui le plus souvent finissent par rester oubliés dans les dépôts. Ces idées prennent corps, encore une fois, avec des agencements qui rappellent à la fois les cabinets de curiosités et les laboratoires et dépôts, qui font irruption dans les galeries d'exposition, pour remonter le temps et l'histoire à travers les objets, montrés dans leurs caisses et dans leurs emballages.



Quant aux objets, la catégorie qui semble le plus intéresser Dion est celle des « orphelins ». Pour Dion, un objet orphelin est un objet qui bouleverse la taxonomie établie par le musée (il porte l'exemple des faux et des contrefaçons), mais aussi tous ces objets hybrides, tels des coquillages ou noix de coco, montés en argent. Les hybrides, abondants dans les cabinets de curiosités de jadis, deviennent aujourd'hui orphelins car, lorsqu'on « partage » un musée, il n'est pas évident d'attribuer au coquillage monté une place parmi les objets d'argenterie ou bien parmi ceux d'histoire naturelle³⁵.

Néanmoins, il faut assumer le fait que ces objets font partie d'une histoire révolue, ils ont représenté et représentent pour la postérité un moment historique déterminé : de ce fait, il faudrait apprendre à les considérer comme « sémiophores », pour utiliser la définition de Krzysztof Pomian, et non pas comme des simples items à insérer dans des classifications figées et pré-ordonnées.

Ainsi, on peut comprendre la curiosité de l'artiste pour les multiples significations

symboliques et allégoriques de ces témoignages de la culture matérielle, quand il affirme : « Un lion est un lion, mais il renvoie aussi à tous les lions, c'est-à-dire à l'espèce qui a sa place dans l'histoire de l'évolution, dans la classification, et possède de manière sous-jacente tous ces sens métaphoriques ³⁶. »

De manière davantage démonstrative de cette conception, la publication issue de cette exposition n'est ni vraiment un catalogue d'exposition ni une monographie d'artiste. Le livre se présente à sa fois dans une caisse d'emballage en carton ou en bois (pour les éditions les plus luxueuses), ce qui le qualifie d'emblée d'objet au sens large du terme. À l'intérieur, des pochettes au milieu des pages contiennent des photographies des objets des collections par David Maisel : non seulement le lecteur peut échanger leur place, mais aussi écrire sur les pochettes. La lecture, ainsi que l'objet-livre, se compose au gré du lecteur / acteur. Dion lui-même affirme que « le livre est un objet et c'est bien plus que cela ; c'est un condensé, une sorte de monde en soi » ³⁷, dans une conception qui reflète littéralement celle de l'exposition.

La question des objets ou, pour mieux dire, de l'amour pour les objets dans le travail de Dion acquiert dans *The Marvelous Museum* une maturation et un résultat important pour ses projets à venir :



« As an artist, early on I realized that my interest in art-making wasn't in the making part, I'm not one of these people who just gets an enormous amount of pleasure out of drawing, or painting, or sculpting, it's more the wrestling with ideas, and even though I'm deeply in love with the physical, material world, I love things, I love stuff, the stories that we tell through material culture, I feel there's so much of that in the world, I don't really need to make new things, in a sense,

but rather I work a lot with recombining things that exist, things that I find in hidden corners of storage and archives like here at the Oakland Museum, or even things I find in the world. Because you know, the Oakland Museum has this unique and strange history of how these three museums became one museum. There are a lot of things in that history that no longer fit the bright strong new criterion that the museum has of being the Oakland Museum of California [...] Those things have become orphans, you know, they are parts of the collection, they are objects within the collection that no longer fulfil the mandate of the museum. They no longer have individual curators to take care of them, and so what do you do with those things? Do you reassign them to other museums, do you deaccession them? I think no, I think there always are ways to tell the story of California through those objects³⁸. »

De surcroît, les enjeux liés à l'exposition d'objets « orphelins » croisent ici ceux du métier du conservateur de musée, et en particulier du conservateur qui est « absent » vis-à-vis de ces objets. L'artiste constitue donc sa propre mission : son expertise concerne les parties des collections qui ne semblent pas être touchées par l'expertise muséale, car elles ne s'insèrent pas clairement dans la mission du musée. C'est une expertise qui comble un vide, et qui semble opérer en parallèle à celle du musée.

The Department of Curators

Le titre de cette section problématise déjà dans une certaine mesure le rôle du conservateur. Avec l'ironie et l'humour qui sont propres à Dion, les conservateurs deviennent à leur fois presque des objets, exposés dans leur département spécifique. En même temps, on pourrait lire ce titre dans le sens inverse, selon lequel le département appartiendrait aux conservateurs. Cependant, cette section étant constituée par la reconstitution de trois bureaux de conservateurs, on aurait tendance à privilégier la première interprétation.

Cette reconstitution est, encore une fois, en lien étroit avec les trois missions du musée et son histoire, car les bureaux sont respectivement celui d'un conservateur de musée d'histoire naturelle au XIX^e siècle, celui d'un conservateur d'un musée d'histoire en 1976, et enfin celui d'un conservateur d'art contemporain. Il s'agit d'une fiction qui est tout d'abord narrative, comme Dion l'explique clairement :

« I've taken three historical figures and fictionalized them, there's a nineteenth-century natural history curator, a say 1976 history curator and a contemporary curator of fine art. I think I'm taking the three missions of the museum, which are natural history, art, and history, and trying to tease out some of the behind-the-scenes things that the public doesn't really encounter, the public rarely encounters the curator's office³⁹. »

Dans cette histoire fictionnelle, une critique des catégories établies et de leur rigidité n'est pas absente : c'est pourquoi les trois bureaux répondent à des caractères assez stéréotypés avec lesquels l'artiste joue, mettant en scène les lieux invisibles où l'expertise des conservateurs se construit et est produite. Pour le premier bureau, entouré par une petite balustrade en bois, les meubles sont des vitrines en bois caractéristiques de

la muséographie d'histoire naturelle du XIX^e siècle, remplis de spécimens divers: des têtes d'animaux naturalisées sont accrochées aux murs et le sol est couvert par un tapis. Dans le deuxième, présenté dans une cage en fer, on peut observer un bureau dans le style classique du mobilier des années 1970, avec des simples étagères qui abritent une quantité de différents objets.



Si pour ces deux premiers bureaux on peut parler de *period room*, le troisième était habité, pendant l'exposition, par le conservateur du département des beaux-arts, le *senior curator of art* René de Guzman, qu'y travaillait de temps en temps, sous les yeux des visiteurs. L'ironie revient ici avec nouvelle force *via* la phrase de l'artiste John Baldessari (1931-2020): « I will not make any more boring art », imprimée sur la base d'une sorte d'estrade. On a l'impression d'un memento pour le conservateur, et sans doute pour l'artiste aussi. Le conservateur est donc à la fois objet et sujet de l'exposition, car il est « actif ». L'expertise de l'artiste est dans ce cas celle de mettre en scène l'expertise officielle, en juxtaposition avec la mission du musée, non pas de manière conflictuelle mais certainement dialectique. Car si l'ouverture des dépôts au public n'est pas une opération classique dans un musée, celle de l'ouverture des bureaux est encore plus rare. Ce que Dion veut montrer est donc non seulement la constitution de l'expertise muséale, mais aussi le fonctionnement de ce « champ de bataille des idées » ; il nous offre les lieux où ces idées s'agitent, qui sont invisibles et secrets, et dont l'apparition suscite l'émerveillement et la stupeur du visiteur.



L'opération menée par Dion pour *The Marvelous Museum* est, dans un certain sens, « doublement dialectique ». La mise en scène des collections, opérée par le musée lui-même dans ses galeries d'exposition, se transforme dans la mise en scène des dépôts par l'artiste. Ceux dont la tâche est de s'occuper, entre autres, de ces lieux, les conservateurs, sont également mis en scène dans leurs lieux de travail, et le lien entre ces deux espaces invisibles, les bureaux et les dépôts, peut être rapidement saisi par les visiteurs. Si les conservateurs appartiennent à leur propre département, il ne faut toutefois pas les considérer en tant qu'« objets exposés » car, on l'a vu, un des trois bureaux était occupé par une personne réelle. La question des objets, thématique chère à l'artiste, rejoint celle de

l'humain et de son œuvre sur et avec les artefacts, se revêtant en même temps des enjeux qui sont propres à un lieu tel un musée.

Après *The Marvelous Museum*, Dion n'a pas cessé de travailler sur la figure du conservateur. On souhaite citer ici deux cas récents de véritables *period rooms* réalisés par l'artiste. Le premier, *The Curator's Office* (2013), lors de l'exposition *More Real? Art in the Age of Truthiness* au Minneapolis Institute of Arts ; l'autre lors de sa participation au projet *The Lost Museum* à la Brown University en 2015. Dans ce cas, Dion a reconstitué le bureau de John Whipple Potter Jenks, fondateur du Jenks Museum en 1871⁴⁰. Dans ces deux cas, on remarque des caractéristiques du style de Dion que l'on oserait définir comme « classiques ». Il s'agit de son amour pour les détails dans ses reconstitutions, de la précision historique des objets présents, qui contribuent à la réalisation d'une formidable mise en scène qui peut raconter, à travers chacun de ses détails, des milliers d'histoires. Dans le *Curator's Office*, le protagoniste est un personnage complètement fictionnel : le conservateur du musée Barton Kestle, mystérieusement disparu au cours des années 1950, lors de la panique anti-communiste qui s'était emparée des États Unis. Le musée redécouvre ce bureau, assimilé à une « scène du crime », auparavant caché par un mur, et le transforme en *period room*. Les bouteilles, les cigarettes dans le cendrier dont la marque a été soigneusement choisie, les livres et les vêtements livrent au spectateur un personnage dont les traits principaux ont été esquissés, mais auxquels on peut toujours ajouter d'innombrables détails.

Pour la création du bureau de Jenks la démarche n'est pas la même, car il s'agit ici d'un personnage ayant réellement vécu. Cette *period room* vise à resituer aux visiteurs une image de la personnalité de Jenks qui se traduit, encore une fois, par le choix méticuleux des objets intégrant la pièce⁴¹.

Ces œuvres témoignent davantage de l'intérêt de Dion pour la figure du conservateur, explorée non seulement lors de projets d'exposition pour des collections permanentes, mais aussi dans des œuvres « singulières » telles que ces *periods rooms*.

Le lien entre l'expertise du conservateur et celle de l'artiste s'avère donc très fort, même lorsque l'artiste choisit de ne pas expliciter cette relation, comme on l'a vu. Il met en valeur une forte analogie entre son travail et celui du conservateur, qui se met en place à travers le lien aux objets et la manière dont la perspective et le point de vue de celui qui les met en scène influence leur disposition. Ce point de vue ne dépend pas de l'expertise qui « appartient » à chacun, mais de son individualité et de ses choix en tant qu'individu, plongé dans un moment historique et social précis. On peut voir cela très clairement dans les *period rooms* analysées : si le protagoniste invisible est un conservateur de musée, la caractérisation du personnage (fictif ou réel) ne passe pas par les spécificités liées sa tâche, mais plutôt par ses goûts personnels (les cigarettes, les livres, etc.), en forte relation avec une époque clairement identifiable. Ainsi, lorsqu'on apprend que le personnage invisible devant nous est un conservateur de musée, c'est à un deuxième niveau que la relation entre sa profession et ses objets se met en place.

Ce qui apparente le travail de l'artiste et celui du conservateur avec les objets est aussi bien le constat qu'aucun choix n'est jamais neutre, et qu'aucune perspective objective

peut, de fait, exister. D'où aussi le choix de proposer, dans le *Department of curators*, un bureau « vivant », ce qui permet de rendre compte de la singularité des choix des individus qui contribuent au fonctionnement du musée :

« I am interested in exploring an analogy between the curator and the artist. The curator is a selector and organizer of things, and so am I. The curator develops a thesis and presents an argument with a careful arrangement of material culture, and so do I. We are both tellers of stories and scholars. So why is the curator not an artist? One aspect I am interested in when I construct a curatorial character is how their particular subjectivity shapes the “objective” historical perspective they are assigned to represent. This perspective is also entirely dependent on the particularities of the collection they have to work with. The collection may have been formed with an agenda entirely distinct from their own interests, but it is the material they must work with. One must present a world view from the materials selected by another.

I always want the audience to be aware that the displays before them are not natural or neutral. They result from practical labor and intellectual choices⁴². »

Pour *The Marvelous Museum*, on ne peut donc pas parler d'une véritable inversion de rôles entre l'artiste et le conservateur. L'artiste propose son expertise de façon dialectique, il propose de montrer ce que le musée ne montre pas, mais il ne prend pas la place du conservateur de manière explicite :

« Je ne joue jamais, je suis Mark Dion, l'artiste, qui emprunte les méthodes, les tactiques et les attributs d'une autre discipline. J'espère que le spectateur voit à la fois l'artiste et l'ombre d'une autre figure [...]. Il est important que le spectateur comprenne qu'il n'est ni vraiment face à un acteur ni vraiment face à une illusion. Je suis toujours là en tant qu'artiste [...] L'un des aspects majeurs de ma démarche a consisté à considérer la division supposée entre la connaissance et le dilettantisme, pour lequel j'ai un véritable intérêt⁴³. »

Son expertise joue dans cette zone d'ombre entre une figure et l'autre, l'artiste et le conservateur, et il est clair que l'opération de Dion vise à proposer une expertise d'artiste « dilettante » à côté de celle « officielle » du conservateur, car la division entre les deux est seulement supposée, comme l'est celle entre les salles d'exposition d'un musée et ses dépôts.

L'expertise de l'invisible

Le point de départ de Dion, qui émerge notamment dans la création de *The Marvelous Museum*, est donc d'interroger les collections et leur matérialité, afin de les aménager pour qu'elles puissent mettre en valeur les liens entre les différentes disciplines et raconter en même temps l'histoire du musée. Sa « curieuse » solution trouve un parallèle avec une description du Snow Museum of Natural History de 1958 : « Lions in the living room, kangaroos in the kitchen, leopards in the library, deer in the den. Hippos in the

hall, cougars in the closet, buffalos in the bathrooms. Antelopes in the attic, butterflies in the basement⁴⁴. »

Le choix du modèle du cabinet de curiosités permet à l'artiste de s'apparenter à la figure du collectionneur amateur, et de prendre plus de recul par rapport à la mission du musée pour construire sa narration « non officielle » de manière autonome, de déconstruire les taxonomies (re)connues dans et par les musées : « museums reflect our social tendencies. We are now in a time of incredible specialization and refinement. In the past, the artist, the engineer, the doctor and the collector could be the same person. Now it would be extremely difficult to find a situation where these people can even talk with each other »⁴⁵. Dion a été défini ici en tant qu'homme de la Renaissance, qui se déplace donc entre les différentes disciplines pour construire sa propre méthode, ce qui lui permet d'adopter des points de vue différents sous lesquels considérer les objets des collections, et de rentrer dans la peau à la fois du médecin, de l'artiste, de l'ingénieur, du collectionneur et, on ajoute, du conservateur, pour essayer d'établir un dialogue entre ces différentes figures.

L'opération à la fois théorique et pratique de Dion s'articule autour de l'émergence des différents savoirs et savoir-faire, tout en soulignant leur discontinuité historique, dans une démarche que on pourrait qualifier, en un certain sens, de foucauldienne. Ses reconstitutions de bureaux présentent à la fois les caractéristiques de l'hétérotopie et l'utopie : la première dérange le système du langage et bouleverse la relation entre les mots et les choses. Chez Dion, ce bouleversement concerne l'autorité du musée et sa légitimité, qui se met en place grâce à l'humour et à l'ironie qu'on a bien pu constater dans son travail. De l'autre côté, l'utopie est l'espace imaginaire du merveilleux que l'artiste propose et oppose à la vérité présumée produite par le musée, qui exclut souvent la merveille, la curiosité et les orphelins de son système.

La valeur patrimoniale de cette opération s'articule donc sur deux niveaux : il est d'abord question des collections permanentes du musée, de redécouvrir une partie de ce patrimoine matériel. De surcroît, pour ce faire, Dion se sert d'un modèle historique qui ramène à l'attention l'histoire du musée avec lequel il travaille. Il est donc possible de parler à la fois d'« œuvre-expertise » et d'« expertise mise en œuvre » ou mieux, de mise en scène, l'artiste proposant ses propres compétences pour dévoiler le fonctionnement de la machine-musée. L'on pourrait donc affirmer que l'expertise de l'artiste est chez Dion une expertise de l'invisible, appliquée au dépôt, au laboratoire, au bureau, aux processus de fonctionnement d'un musée dont l'expertise est plutôt celle du visible, que le public peut rencontrer dans les salles d'exposition. Pour Dion le « merveilleux musée » est le musée retourné sur soi-même, le musée qui rend visible l'invisible, qui rend possible la narration de son histoire, c'est-à-dire de sa propre expertise. L'invisible devient soudainement extrêmement visible et tangible à travers le travail avec des objets réels. Cela pourrait paraître un paradoxe, qui est toutefois immédiatement dissous à travers la démarche humoristique de Dion, qui le transforme en des multiples narrations à découvrir, en un microcosme qui nous permet d'être curieux et de nous émerveiller.

1. Cf. notamment Bawin, Julie, 2014, *L'artiste commissaire*, Paris, Editions des archives contemporaines ; Poinot, Jean-Marc, 2008, *Quand l'œuvre a lieu. Nouvelle édition revue et augmentée*, Genève, Presses du réel, et Kwon, Miwon, 2002, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Londres et Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.
2. Poinot, 2008, p. 17.
3. Poinot, 2008, p. 144.
4. Poinot, 2008, p. 148, note 2.
5. Ottinger, Didier (dir.), 2013, *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Paris, Gallimard et Centre Pompidou, catalogue de l'exposition *Le surréalisme et l'objet*, Paris, Centre Georges Pompidou, 30 octobre 2013 - 3 mars 2014.
6. De Guzman, René (dir.), 2010, *The Marvelous Museum. Orphans Curiosities and Treasures. A Mark Dion Project*, catalogue de l'exposition, Oakland, The Oakland Museum of California, 11 septembre-6 mars, 2010-2011, San Francisco, Chronicle Books.
7. Cf. En ce qui concerne l'historiographie sur les cabinets de curiosités, on renvoie ici aux textes les plus importants : Schlosser, Julius, 2013 [1908] *Les chambres d'art et de merveilles de la Renaissance tardive*, Paris, Macula ; Impey, Oliver et Mac Gregor, Arthur, 1983, *The origins of Museums: the Cabinets of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press ; Lugli, Adalgisa, 1983, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milan, Mazzotta ; Pomian, Krzysztof, 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-venise XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard ; Schnapper, Antoine, 2012 [1988] *Le géant la licorne et la tulipe*, Paris, Flammarion ; Bredekamp, Horst, 1996 [1993], *Machines et cabinets de curiosités*, Paris, Diderot ; Falguières, Patricia, 2003, *Les chambres de merveilles*, Paris, Bayard.
8. Cf. Duquerroy, Marion, 2012, « Le triomphe de l'animal sur la scène contemporaine », dans Héran, Emmanuelle (dir.), *Beauté animale*, catalogue de l'exposition, Paris, Grand Palais, 21 mars-16 juillet 2012, Paris, Réunion des Musées Nationaux, p. 217.
9. Dion vit et travaille à New York. Ses œuvres sont présentes dans des musées tels le Metropolitan Museum of Art, le Museum of Modern Art de New York, le Centre Georges Pompidou et la Tate Modern Gallery parmi d'autres. Pour un aperçu plus complet de l'œuvre de l'artiste on renvoie au site de la galerie newyorkaise Tania Bonakdar Gallery : <http://www.tanyabonakdar-gallery.com/> (dernier accès 13 janvier 2017).
10. Pugnet, Natacha, 2003, « À propos des cabinets de curiosités. Entretien de Mark Dion avec Natacha Pugnet, février-avril 2003 », dans Mazin, Jean-Michel et Pugnet, Natacha (dir.), *L'ichtyosaure, la pie et d'autres merveilles du monde naturel*, Marseille, Images en manœuvres, p. 33.
11. À propos du début de son travail sur ce sujet, l'artiste affirme : « It wasn't until I began reading a lot of nature writing and scientific journalism that I stumbled onto Stephen Jay Gould, who opened a huge window for me. Here was someone applying the same critical criterion implicit in the art I aspired to make [...] to problems in the reception of evolutionary biology. It became very clear to me that nature is one of the most sophisticated arenas for the production of ideology. Once I realized that, the wall between my two worlds dissolved », Kwon, Miwon, 1997, « Interview. Miwon Kwon in conversation with Mark Dion », dans Berger, John et Bryson, Norman, 1997, *Mark Dion*, Londres, Phaidon, p. 9.
12. Dion, Mark, 1997, « The Lexicon of Relevant Terms. Compiled on the occasion of the exhibition: Natural History and Other Fictions », dans Leslie, John, (dir.), *Natural History and Other Fictions : an Exhibition by Mark Dion*, catalogue de l'exposition, Ikon Gallery, Birmingham, 25

janvier-31 mars 1997 ; Kunstverein, Hamburg, 19 juin-10 août 1997 ; De Appel Foundation, Amsterdam, 29 août-19 octobre 1997, p. 52-77.

13. Cf. *supra* note 6.

14. Pugnet, 2003, p. 39.

15. Appadurai, Arjun, 1986, *The Social Life of Things*, Cambridge et New York, Cambridge University Press.

16. Kwon, 1997, p. 19.

17. Napolitani, Maddalena 2017, « Period Rooms. An Invisible History. Conversation with Mark Dion », dans Costa, Sandra, Poulot, Dominique, et Volait, Mercedes (dir.), 2017, *The period rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, actes du colloque, Université de Bologne, 18-19 avril 2016, Bologne, Bononia University Press, pp. 247-254, p. 253. Sur l'intérêt de l'artiste pour les period rooms et le rôle de ces dernières au sein des musées contemporains cf., dans le même volume, Pinto, Roberto, 2017, « La period room come strumento di espressione artistica e di critica al museo », pp. 239-246.

18. Pour plus d'informations sur l'histoire de ce centre et sur ses initiatives voir son site : <http://wexarts.org> (dernier accès 13 janvier 2017).

19. Graziose Corrin, Lisa, 1997, « Survey. Mark Dion's Project: a Natural History of Wonder and a Wonderful History of 'Nature' », dans Berger, p. 80.

20. Sheehy, Colleen, 2006 « A Walrus Head in the Art Museum. Mark Dion digs into the University of Minnesota », dans Dion, Mark et Sheehy, Colleen, 2001, *Cabinet of Curiosity: Mark Dion and the University as Installation*, catalogue de l'exposition, Minneapolis, Weisman Art Museum, 24 février-27 mai 2001, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 4.

21. Sheehy, 2006, p. 5.

22. « Travailler avec d'autres [...] c'est pouvoir prendre les distances avec son propre travail. C'est refuser de penser que seules mon approche et ma méthode sont justes », Pugnet, 2003, p. 38.

23. Sheehy, 2006, pp. 25-26.

24. Le catalogue de cette exposition (Paris, ENSBA, 17 mai-14 juillet 2016) est à paraître au moment de la rédaction de cet article. J'ai eu le plaisir de collaborer directement à la réalisation de ce projet. Un cas semblable est celui de l'exposition *The Academy of Things*, ayant eu lieu à Dresde dans le Oktogon de la Hochschule für Bildende Künste, la Galerie Neue Meister de l'Albertinum et la Grünes Gewölbe. Cf. Lange-Berndt, Petra et Rübél, Dietmar (dir.), 2015, *The Academy of Things*, catalogue de l'exposition, Dresde, 24 octobre 2014-25 janvier 2015, Cologne, Walther König.

25. Il s'agit, par exemple, de *The Library for the Birds of Paris (2007-2016)*, *The Old Crow (2016)*, *The Dark Museum (2011)* et *Dragon de Komodo (2011)*, ces deux dernières œuvres ayant été laissées en dépôt à l'ENSBA par la galerie parisienne In Situ-Fabienne Leclerc.

26. Pour plus d'informations sur l'histoire de ces deux musées et de leurs collections, voir les sites respectifs : <http://www.oceano.mc> et <http://www.nmnm.mc> (dernier accès 13 janvier 2017).

27. Albert I^{er} prince de Monaco, discours inaugural du Musée océanographique prononcé le 29 mars 1910, dans Basta, Sarina et Raimondi, Cristiano (dir.), 2011, *Oceanomania. Souvenirs des mers mystérieuses. De l'expédition à l'aquarium*, catalogue de l'exposition, Monaco, Villa Paloma, Nouveau Musée national de Monaco et Musée océanographique de Monaco, 12 avril-30 septembre,

Londres, Mack, p. 19.

28. Dion, 2011, « Remerciements », dans Basta, p. 16.

29. Basta, et McAllister, 2011 « Exposition et expédition, le Musée comme objet et les manœuvres sous-marines de Mark Dion », dans Basta, p. 150. Plus précisément, les artistes exposant au NMNM étaient : Matthew Barney, Ashley Bickerton, David Brooks, David Casini, Peter Coffin, Marcel Dzama, Katharina Fritsch, Klara Hobza, Isola & Norzi, Pam Longobardi, James Prosek, Alexis Rockman, Allan Sekula, Xaviera Simmons, Laurent Tixador & Abraham Poincheval, Rosmarie Trockel.

30. Et aussi dans les eaux territoriales de Monaco pour participer à une séance de plongée sous-marine organisée par le directeur du musée.

31. Pour plus d'information sur l'histoire de ce musée voir son site internet : <http://www.museumca.org/> (dernier accès 13 janvier 2017).

32. L'entretien vidéo est visible sur <https://vimeo.com/16912922> (dernier accès 13 janvier 2017). Tous ses extraits cités dans ce texte sont issus de ma transcription de ce document.

33. L'entretien que j'ai eu avec Dion date du 17 mai 2016.

34. Cf. l'entretien vidéo de 2010.

35. Weschler, Lawrence, 2010, « The Irritated Cloud. Mark Dion in conversation with Lawrence Weschler », dans De Guzman, pp. 24-26.

36. Pugnet, 2003, p. 35.

37. Pugnet, 2003, p. 36.

38. Cf. l'entretien vidéo de 2010.

39. Extrait de l'entretien vidéo de 2010.

40. Voir le site du musée pour plus de détails : <https://jenksmuseum.org/> (dernier accès: 13 janvier 2017).

41. Pour les oeuvres de Dion en relation avec les *period rooms*, on renvoie à Pinto et à Napolitani, 2017.

42. Napolitani, 2017, p. 249.

43. Pugnet, Natacha, 2007, « Camouflages. Entretien de Mark Dion avec Natacha Pugnet », dans Cohen, Françoise, Meier, Andreas et Pugnet Natacha (dir.), 2007, *Mark Dion, The Natural History of the Museum*, catalogue de l'exposition, Nîmes, Carré d'art-Musée d'art contemporain, 7 février-22 avril 2007, Helsingborg, Dunkers Kulturhaus, 25 mai-26 août 2007, Pfäffikon, Seedamm Kulturzentrum, 15 septembre-11 novembre 2007, Paris, Archibooks, pp. 85-86.

44. Description du Snow Museum of Natural History, publiée dans le *Oakland Tribune* le 16 mars 1958 ; cité par Schwarzer, Marjorie, 2010, « Excavated Histories of the Oakland Museum », dans De Guzman, p. 53.

45. Weschler, 2010, p. 23.