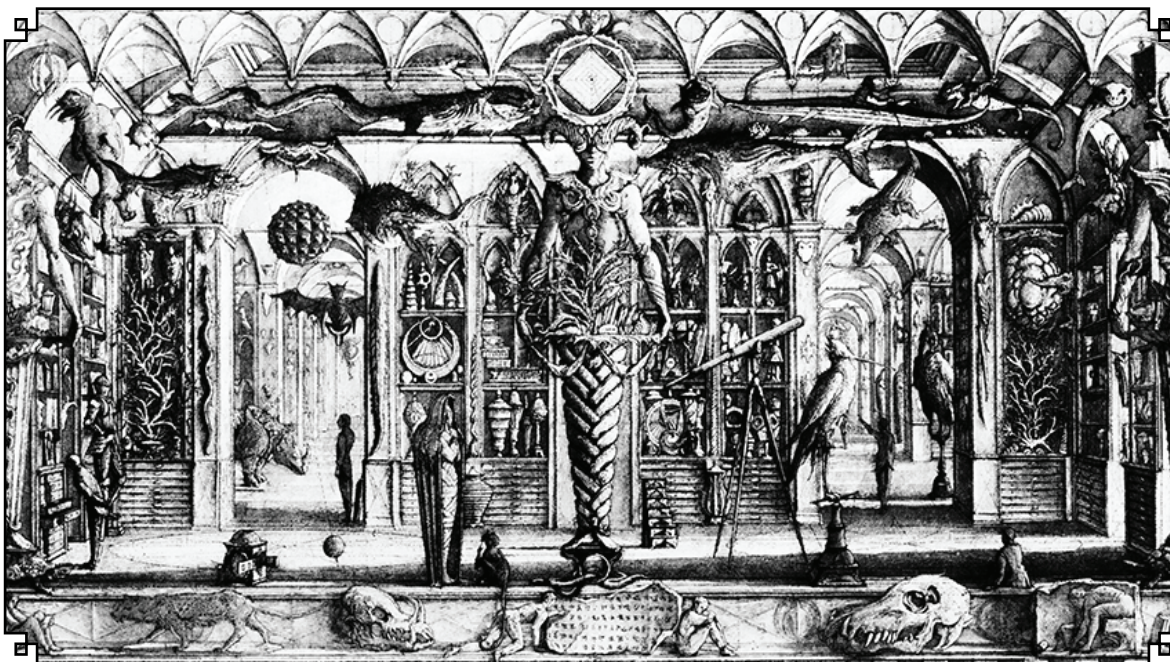
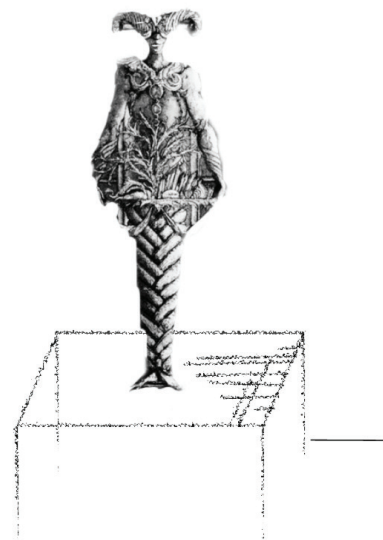


YVES WINKIN

## Un cabinet de curiosités pour le musée des Arts et Métiers

### Rêver d'un cabinet de curiosités au musée des Arts et Métiers

D'où vient cette idée d'un cabinet de curiosités au musée des Arts et Métiers ? Sans doute, de la visite émerveillée du cabinet du musée des Confluences, blanc, gracieux, magique. Mais aussi de la recherche d'une meilleure affectation pour ce « cabinet des merveilles » au sommet de l'escalier dessiné par Andrea Bruno – cabinet vide aujourd'hui en raison de la difficulté à y installer des objets patrimoniaux. L'idée d'un nouveau « cabinet » qui serait « émerveillant » comme celui de Lyon, doit également sourdre de la lecture de livres comme celui de Patrick Mauriès sur les cabinets de curiosités des XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles <sup>1</sup>, bientôt suivie d'autres explorations bibliographiques <sup>2</sup>. *In fine*, la fascination pour ces univers baroques résonne avec mon admiration pour le travail d'un François Schuiten ou d'un François Delarozière et vient sous-tendre mon souci de décroiser les sept domaines qui organisent la collection permanente du musée des Arts et Métiers depuis sa rénovation en 2000.



Un cabinet de curiosités devrait en effet concrétiser trois propositions que le nouveau programme scientifique et culture du musée est en train de développer. Tout d'abord, reprendre à nouveaux frais l'intitulé même du musée et en déployer toutes les ressources : les « arts » ne doivent pas être seulement mécaniques, ils peuvent aussi être libéraux ; les métiers ne sont pas seulement ceux que présente le cabinet de Mme de Genlis, ce sont aussi des « tours de main », des savoir-faire, des « habiletés » explicites et implicites, bref du patrimoine immatériel. Ensuite, reprendre à nouveaux frais la muséographie du musée, en renforçant les dispositifs entraînant une « suspension volontaire de l'incrédulité », comme disait Coleridge en parlant de l'enchantement, sachant qu'aujourd'hui toute visite de musée est attendue comme une expérience multi-sensorielle intelligente. Enfin, reprendre à nouveaux frais la question du contrat avec le public, ou plutôt avec nos publics : comment les amener à être partenaires, complices, membres du musée ?

Pour prendre à bras le corps ces trois propositions, un appel à projets serait lancé auprès d'artistes pour un cabinet de curiosités. Dans le dossier remis aux candidats, on trouverait notamment une synthèse des travaux sur les cabinets anciens mais aussi sur leur réinvention contemporaine par divers artistes et collectionneurs. La procédure que l'on suggère ici ressemblerait assez à celle des concours d'architecture. Les artistes pourraient travailler seuls ou en équipe rassemblant diverses compétences (mise en espace, sons, lumières, etc.). Plusieurs artistes seraient sélectionnés par un jury et financés pour produire, sous la forme d'une maquette ne dépassant pas trois à quatre mètres cube, leur vision de ce que peut être aujourd'hui un cabinet de curiosités. Devrait-il intégrer des objets du musée, patrimoniaux ou reproduits ? Devrait-il être inspiré des sciences naturelles ? Devrait-il être le reflet de vagabondages sur les mers et les terres du globe ou le reflet de voyages intérieurs ? Devrait-il illustrer le phénomène ancien mais toujours actuel de la collection ? Peu importe. Aux artistes de nous interpeler et de nous éblouir.

Les maquettes seraient déployées en divers lieux du musée, et le public serait invité à choisir celle qu'il préfère. Un jury professionnel serait également invité à se prononcer. Un artiste serait finalement retenu et invité à produire son cabinet à l'échelle 1/1 en étroite collaboration avec les équipes du musée. Il serait pédagogiquement très utile que toutes les étapes de la construction et de l'installation se fassent sous les yeux du public, avec explications par les médiateurs dans le cas des groupes scolaires. Toujours dans le contexte d'une meilleure appropriation du musée par ses visiteurs, il s'agirait de montrer des coulisses et des activités habituellement « off ». On sait combien ces accès privilégiés sont recherchés par les publics. Par ailleurs, tout le processus serait filmé par un cinéaste documentariste : l'artiste et ses collaborateurs seraient interviewés, les gestes des artisans travaillant sous leur direction seraient soigneusement documentés, ainsi que ceux des personnels du musée engagés dans les opérations. La dimension « immatérielle » du cabinet serait considérée comme faisant intégralement partie de l'œuvre et montrée comme telle sous forme numérique, sinon hologrammique.

Il va de soi que l'inauguration du cabinet serait construite comme un événement majeur de la vie du musée. Une cérémonie de dévoilement progressif pourrait être scénarisée. Autre possibilité : une parade musicale démarrant dans le quartier (à la manière de Francis Alÿs dans *A Story of Deception*) au cours de laquelle des objets, portés comme des

châsses par tous ceux qui y ont œuvré, seraient lentement intégrées dans le cabinet...

Bref, on peut toujours rêver. Mais si on ne peut plus rêver au musée, autant faire un autre métier.

### De l'objet singulier à l'objet collectif

L'objet est là, tout seul dans sa cage de verre. Des spots l'éclairent sous tous les angles, et le visiteur tourne autour du socle, en quête d'un détail que le cartel n'aurait pas mentionné, comme s'il cherchait à s'approprier l'objet un tant soit peu. Ce rapport entre deux solitudes est devenu classique dans les musées récemment ouverts ou rénovés.

Pourtant, il y a des exceptions. Trois me viennent à l'esprit. La première est la vitrine des marteaux proposée par la Maison de l'Outil et de la Pensée Ouvrière (MOPO) de Troyes. Suspendus dans les airs par des fils que n'aurait pas renié Georges-Henri Rivière, ils semblent mus par des mains invisibles. Un ballet de marteaux d'une grâce étonnante. La seconde est le cabinet de curiosités du musée des Confluences de Lyon, scénographié par Eve-Marie Basuyaux et Florence Reibelli, qui ont notamment osé prendre pour critère de sélection la couleur blanche, qu'il s'agisse de pierres, de plumes ou de poils. La troisième est l'immense « grenier » que François Schuiten a organisé dans le Train World de Schaerbeek : des centaines d'objets ferroviaires rassemblés du plancher au plafond dans une grande pièce sans fenêtres : signaux, panneaux, horloges... Ce n'est pas un bric-à-brac, ce ne sont pas des séries généalogiques à la manière du Pitt-Rivers Museum, ce sont juste des objets qui parlent du monde des chemins de fer belges.

Ce que partagent ces trois ensembles, c'est évidemment une prise de position sur le statut de l'objet, qui ne fonctionne qu'au sein de collectifs. Mais c'est aussi, sans peut-être l'avoir problématisée, une invitation faite au visiteur à regarder les objets autrement et partant, à les appréhender autrement. Je m'explique.

Dès le moment où un objet n'est plus seul dans sa vitrine, il prend sens par rapport à tous ceux avec lesquels il partage l'espace. Que ces objets constituent une famille (dans le cas de marteaux ou d'objets ferroviaires) ou qu'ils soient juste rassemblés parce qu'ils sont de la même couleur, peu importe : ils sont tous, comme disait l'anthropologue Gregory Bateson, interpelés par la question : « quelle est la structure qui relie ? » (the pattern that connects). Et il n'y a pas de collectifs d'objets qui ne soient structurables en en sous-ensembles cohérents, que ces cohérences soient formelles (tous les objets de la même matière), fonctionnelles (tous les objets qui servent à donner une information) ou subjectives (tous les objets sympas que j'aime bien). On voit ainsi que l'appropriation symbolique des objets collectifs peut se faire plus aisément que celle des objets singuliers parce qu'ils offrent plus de portes d'entrée. Et devant ces ensembles, les visiteurs semblent souvent fascinés, sinon médusés. Ce qui m'amène à évoquer la question du regard.



Le regard du visiteur sur un objet singulier est, pourrait-on dire, d'ordre analytique : invité par le cartel ou l'audioguide à observer tel ou tel détail de l'objet, le regard décompose, analyse et recompose. Lorsque le regard du spectateur se pose sur une multitude d'objets, il passe d'un à l'autre, revient, repart et travaille de manière synthétique. Le visiteur cherche des structures (patterns) et finit par les trouver, peu importe qu'elles soient arbitraires, logiques ou fantaisistes. Il agrège et s'approprie. On pourrait même proposer que si les objets collectifs osaient respirer (exhaler une odeur) ou produire des sons, à défaut de se laisser toucher, le regard des spectateurs deviendrait synesthésique, ce qui ajouterait encore à leur fascination devant ces cabinets ou ces greniers.

De là, il n'y a qu'un pas à faire pour insérer ces objets collectifs dans l'économie de l'attention, telle que les chercheurs en économie, en science cognitive, en médias en débattent aujourd'hui<sup>3</sup>. Une denrée rare aujourd'hui, pour les médias comme pour les musées, c'est l'attention que les spectateurs ou les visiteurs veulent bien accorder aux myriades d'offres et de propositions qui leur sont faites en permanence. On pourrait ainsi reprendre les termes de l'analyse de Dominique Boullier et les appliquer à la déambulation du visiteur dans un musée : son attention est-elle soutenue par fidélisation, par alerte ou par immersion<sup>4</sup> ? Les trois régimes sont sans doute successivement à l'œuvre. Mais on voit bien que les objets collectifs peuvent tout particulièrement susciter la mise en place du régime de l'immersion, garantie d'une attention prolongée, contrairement aux objets individuels, sur lesquels le visiteur glisse souvent sans presque s'arrêter. On se souvient tous de notre effroi à la lecture des chiffres de Daniel Jacobi sur la question...

Finalement, la question est simple : qu'attend le musée de ses visiteurs ? Veut-il qu'ils appréhendent les objets exposés sur le mode de l'explication ou de la compréhension ? Il est clair que les objets singuliers sont mis en scène comme des objets à expliquer, l'un

après l'autre, tandis que les objets collectifs relèvent plutôt d'une approche compréhensive. Il est clair aussi que les cartels semblent inappropriés dans la mise en scène des objets collectifs. Il serait préférable de les insérer dans un paysage poétique, qu'il soit fait de mots, de sons ou de parfums. En d'autres termes, un cabinet de curiosités ou un grenier dans un musée d'hier ou d'aujourd'hui, c'est toujours une invitation à la suspension volontaire de l'incrédulité – on y revient encore. L'enchantement, clé de voûte des musées qui osent dépasser le pédagogisme.

- 
1. Mauriès, P. *Cabinets de curiosités*. Paris : Gallimard, 2011.
  2. Davenne, C. et Fleurent, C. *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*. Paris : La Martinière, 2011 ; Pierrat, E. *Les nouveaux cabinets de curiosités*. Paris : Éditions Les Beaux Jours, 2011 ; Coll., *Le Théâtre de la curiosité*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Cahiers V.L. Saulnier n° 25, 2008. Sans oublier le très impressionnant Oliver Impey, O. et MacGregor, A. (eds) *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth-and Seventeenth-Century Europe*. London : House of Stratus, 1985, repr. 2001.
  3. Une synthèse particulièrement réussie est proposée par Citton, Y. *L'économie de l'attention*, *Revue des Livres*, n° 11, mai-juin 2013, pp. 72-79. Voir aussi l'ouvrage Citton, Y. (dir.) *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?* Paris : La Découverte, 2014.
  4. Boullier, D. Les industries de l'attention : fidélisation, alerte ou immersion ? *Réseaux*, n° 154, 2009, pp. 233-246. Dans un travail plus approfondi que celui-ci, il faudrait revenir sur la notion d'immersion, déjà bien explorée en muséologie (cf. Belaën, F. *L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ?* *Culture et Musées*, n°5, 2005, pp. 91-110). Il faudrait aussi montrer comment le musée est susceptible d'être analysé comme un média, afin que les études sur l'économie de l'attention dans les médias lui soient transférables (cf. Davallon, J. *Le musée est-il vraiment un média ?* *Publics et Musées*, vol. 2, n° 1, 1992, pp. 99-123 ; Davallon, J. et Flon, É. *Le média exposition*, *Culture et Musées*, Hors-Série, 2013, pp. 19-45).