



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 9, n° 7, Juillet-Août 2008
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.4396>

Le théâtre de la curiosité

Cédric Corgnet

Le Théâtre de la curiosité (XVI-XVIIe siècle). Actes du Colloque international du 8 mars 2007, Centre de Recherche V.-L. Saulnier, Paris, PUPS, coll. "Cahiers Saulnier", 2008, 214 p.



Pour citer cet article

Cédric Corgnet, « Le théâtre de la curiosité », Acta fabula, vol. 9, n° 7, Ouvrages collectifs, Juillet-Août 2008, URL : <https://www.fabula.org/revue/document4396.php>, article mis en ligne le 01 Juillet 2008, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.4396

Le théâtre de la curiosité

Cédric Corgnet

Ce recueil des actes du Colloque international du Centre de Recherche V.-L. Saulnier du 8 mai 2007 aborde l'esthétique du « théâtre de la curiosité », ses enjeux historiques, épistémologiques, sociologiques... Il faut d'emblée comprendre *théâtre* à la fois comme lieu d'où l'on regarde mais aussi dramaturgie, mise en scène de la curiosité, du curieux à travers sa quête du savoir qui le dramatise lui-même dans une vaste épopée du savoir qui se rêve dans son absolu comme empreinte de la nature, présentation et non re-présentation. Ce lien sous-tend les divers articles de ce colloque en interrogeant le lien entre le visuel et le textuel, la notion de marge, de croisement, le monde étant un texte à lire et à donner dans son désordre même. Nous regretterons seulement l'absence d'une bibliographie générale en fin d'ouvrage/de chapitre.

L'article programmatique de Franck Lestringant « Ouverture du théâtre » expose l'anatomie même de ce genre de collections de l'hétéroclite, de l'hétérogène dont la singularité ontique de chaque objet irréductible au premier abord (qu'y a-t-il de commun entre un os de baleine de Judas et le miroir de la reine de Saba ?) trouve son ordonnance et sa subsumption dans l'acte même de monstration d'un exotique sacré sous la forme d'une relique mnémonique. Il pose la question à travers l'étude de trois cabinets de curiosité du XVI^e siècle (ceux des français Palissy, Thevet, celui de l'italien Aldrovandi) de leurs rapports aux livres qui les décrivent et à leurs possibles illustrations.

Il commence par s'attacher à l'objet du cabinet de curiosité comme relique. Celle-ci n'est pas historiquement chrétienne, elle apparaît déjà dans l'antiquité (cf. Pline, *Histoire naturelle*, IX, V où Marcus Saurus rapporte les arêtes du monstre marin auquel fut exposé Andromède) : elle est transhistorique car elle a essentiellement toujours lien avec le sacré. Ce lien est double : synecdochique (inclusion : la partie pour le tout ; le crâne, le bras) et métonymique (contiguïté : le vêtement, le voile), (p.8).

La Réforme va rompre « *le principium unitatis* » du Moyen Age qui accueillait dans ses collections les reliques païennes avec les chrétiennes : Calvin et les protestants désacralisent les objets de culte et les reliques. Mais cette profanation volontaire du sacré renforce implicitement dans « les cabinets de curiosité » de l'époque moderne leur sacralité irréductible, numineuse (cf. Rudolf Otto, *Das Heilige*, 1917, *Le sacré*, et

sa théorie du *numen*, de la présence du sacré dans chaque objet), « une aura désormais diffuse » (p.8), le posant comme *fétiche*.

L'objet exposé, numineux, est de l'ordre ainsi du *médiumnique* : « l'objet exotique est un puissant corps conducteur. » (p. 9) permettant une légitimation de celui qui rentre en son contact, le fétiche devenant preuve d'un ailleurs sacralisé comme dans le cas d'André Thevet dans sa *Cosmographie universelle* (1595) revêtant sa panoplie patagone lors de l'écriture de cet œuvre. S'ouvre alors un espace *cosmographique* : un espace de relations entre un auteur et le monde.

A partir de ce point de l'exposé, Franck Lestringant, pose trois possibilités de relation entre le livre du naturaliste (les *verba*) qui décrit les objets du cabinet, le cabinet de curiosité lui-même (les *res*) et l'illustration selon leur relation d'inclusion/exclusion. Soit le cabinet de curiosité est en amont et en aval du livre (relation périphérique) : source et preuve *in fine*, le livre devenant quasiment explétif (c'est le cas de Palissy dans son *Discours admirable de la nature des eaux et fontaines tant naturelles qu'artificielles* de 1580), tuant l'illustration, icône référentielle elle-même explétive devant la réalité essentielle des *res* du cabinet puisque la collection se suffit quasiment à elle-même ; soit le cabinet de curiosité entretient une relation *nucléaire* avec le livre : les *res* en sont le cœur, médiatisés par l'illustration, recouvert par le texte, ce qui en augmente le prix, mais la collection n'est jamais exposée au public, interdite (c'est le cas de Thevet) ; soit, enfin, la relation n'est plus hiérarchisée mais complémentaire : *res*, *verba* et illustrations se complètent parfaitement chez l'italien Aldrovandi (*De animalibus insectis libri septem, cum singulorum iconibus ad vivum expressis*, 1602) puisque la collection du cabinet de curiosité est ouverte à tous les yeux, toutes les mains, renvoyant au traité et aux illustrations, sans différence ontologique entre ces différentes *realia*. C'est justement ce refus de différenciations qui mènera deux siècles plus tard au déclin des cabinets de curiosités : le terrain et le laboratoire ayant remplacé le cabinet de curiosité.

Le deuxième article, de Thomas Hunkeler « Une épopée du Curieux pouvoir *le Microcosme* de Scève entre Virgile, Dante et Reisch », traite des hypotextes de Scève dans son *Microcosme*. « Scève, loin de simplement mettre en vers l'œuvre d'un compilateur (Reisch), soumet au contraire la mise à plat du savoir entrepris par Reisch, à un véritable redéploiement textuel redevable autant à *L'Eneide* qu'à la *Divine Comédie*. En tant qu'épopée de l'homme de savoir, le *Microcosme*, cet ouvrage « mal tracé » de l'avis même du poète, se donne lui-même à lire comme une expérience. Ses erreurs, ses maladresses mêmes sont les marques de l'humain ; la dynamique qui l'anime n'est autre que l'équivalent textuel du « curieux désir » de l'homme » (p. 27).

Le troisième article, de Sylvie Lefèvre « L'invention de l'espace de curiosité. La marge et le cadre dans les livres manuscrits de la fin du Moyen Age et du premier XVII^e siècle », examine l'espace de la marge comme « cabinet de curiosité ». En écho avec l'article de Franck Lestringant, Sylvie Lefèvre interroge la naissance de cet espace périphérique qu'est la marge comme support d'enluminures représentant des objets divers, à la manière des Wunderkammer, « chambre des merveilles » selon l'expression consacrée de Julius von Schlosser (*Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, 1908). « L'espace du livre [...] serait en effet à même de fonctionner comme une chambre, lieu enveloppant, et théâtre où le lecteur-spectateur est confronté à de curieux objets du monde » (p. 32).

Ainsi les livres de dévotions portent « *in pictura* » et non plus « *in realiter* » la présence des objets dévotionnels tels que les badges de pèlerinages personnalisant ainsi chaque manuscrit, jouant d'un jeu entre deux dimensions de la représentation marginale et l'effet de profondeur de l'enluminure soumise à la perspective.

Les images marginales deviennent un vrai écrin pour l'enluminure et le texte qu'elles entourent : le livre devient « musée et trésor » (p.37). « Mais les marges, comme zones de frontières, permettent avant tout au lecteur d'entrer dans le livre » (p. 39) par le symbolisme même de l'objet peint dans la marge et qui la recouvre totalement en un écrin : plumes de paon dont les ocelles hyperréalistes représentent à la fois un souci naturaliste et moraliste (prudence, providence). La mise en scène va jusqu'à la démultiplication des plans qui symbolisent la coexistence de deux mondes *fanum* et *profanum* voire plus exactement dans l'exemple du *Livres d'heures de Marie de Bourgogne*, f14v, la mise en scène d'une lecture de la Bible mondaine qui ouvre par une fenêtre sur la représentation de la Vierge et qui renvoie finalement dans une parfaite circularité à la circularité même du texte, à la lecture silencieuse et aux images mentales de dévotion du lecteur en une belle mise en abîme. « Le décor est [donc] culturel, avant d'être ornemental » (p. 45).

La décoration marginale ne l'est donc que spatialement dans les livres d'heures et de dévotions privées : elle rentre en résonance avec les images mentales du lecteur en faisant d'elle plus que des « *parerga* », ornements, phénomènes étudiés par Victor Stoichita dans son *Instauration du tableau*.

Le quatrième article d'Andreas Motsch « La collection des mœurs de Joannes Boemus ou la mise en scène du savoir ethnographique » interroge la formation parallèle au cabinet de curiosité des XVI^e et XVII^e siècles d'une réflexion ethnographique à partir d'un ouvrage célèbre de cosmo(ethno)graphie en son temps de Boemus *Omnium gentium mores, leges & ritus* publié en 1520 et lu dans toute l'Europe. Il classe rigoureusement et systématiquement des informations

ethnographiques éparpillées et diverses, les synthétise mais sans prendre en considération la découverte du continent américain. Cet article vise à la relecture de ce grand ethnographe progressivement oublié mais compilateur de génie qui vise par la lecture de son ouvrage à l'édification morale de son lecteur non sans difficulté puisqu'il expose deux reconstructions du Monde, l'une chrétienne et l'autre païenne : au lecteur de choisir son cadre de pensée interprétatif pour les mœurs sauvages tout cela en une structure essentiellement spatiale et non chronologique des données ethnographiques, présumée fondamentale de l'ethnographie : « En tant que théâtre de la curiosité le discours ethnographique émergeant chez Boemus rejoint le développement du cabinet de curiosité : tous deux sont le fruit d'un zèle collectionneur et constituent une tentative pour documenter et interpréter la variété humaine et la diversité des cultures ». (p.65)

Le cinquième article de Delphine Trébosc « Ordre d'exposition et représentation du savoir dans les collections de raretés de la renaissance française » pose le problème de la disposition spatiale de la collection comme actualisation du savoir du collectionneur à travers trois collections du XVI^e siècle : celle de Laurent Catelan, de Louis Chaduc et d'Antoine Agard qui oscillent entre système topique et analogique, savoir méthodique ou non... Système d'analogie néoplatonicienne chez Catelan pour expliquer « au sens d'exposer, de déployer le lien entre le monde sublunaire et le monde céleste, la chaîne continue des êtres, bref l'ordre immuable de la Création » (p.69) ; organisation mnémotechnique chez Catelan s'inspirant du théâtre mnémotechnique de la nature de Bodin et de sa topique mémorielle (les 1293 casiers de son cabinet comprennent « tout l'univers ») pour montrer la continuité de la création ; classement typologique et disposition spatiale chez Agard selon une esthétique de la *varietas* et une *enumeratio caotica* traduisant la diversité du monde et du faire esthétique, un cabinet avant tout visuel et artistique.

Le sixième article de Veronica Carpita porte sur « L'étude de *La Nature et de l'art* de Francesco Angeloni : fonctions d'un cabinet de curiosités à Rome dans la première moitié du XVII^e siècle ». De l'organisation cette grande collection d'objets antiques connue et appréciée dans toute l'Europe, copiée par les plus grands peintres (Poussin, Perrier, ...) il nous reste un manuscrit de 60 pages, *Le Dialogue* comme introduction à *L'Historia Angusta* (1630) : deux amis décrivent le cabinet de curiosité, « *studio* » (étude et collection) composé de *naturalia* et d'*artificialia*. Cependant ce cabinet ne va pas de soi et il est fortement critiqué par certains contemporains qui se réfèrent à la parole biblique de Salomon (*Sagesse*, 7, 17-21 ; 13-15) contre la séduction de la beauté et de l'apparence des choses ; à celle de Saint Jean contre la concupiscence des yeux (*Première lettre*, 2,16) ; aux *Confessions* (X, 35,54) et à la *Trinité* (XIV, 1, 3) de Saint Augustin condamnant la vanité et la curiosité dangereuse. A ces attaques théologiques, Angeloni répond par la connaissance de la Nature et

de l'Art comme accès à la contemplation du Créateur, en une rhétorique platonicienne digne du *Banquet* et luttant contre les attaques de Galilée dans ses fameuses *Considérations sur le Tasse* (1589) où il rabaisse la *Jérusalem délivrée* de ce dernier comme n'étant qu'« un cabinet de quelques petits amateurs de curiosités ». Angeloni s'inscrit en faux contre cette accusation en reprenant la prééminence tassienne du *docere* sur le *delectare* ou plutôt la soumission du *delectare* pour aboutir au *docere* : son cabinet n'est pas vain, il ne se résume pas à un intérêt publique mais politique, en déclenchant par la contemplation des objets « un processus exégétique et cognitif de type mnémotechnique et inductif qui visait à déduire des principes généraux à partir de réalités particulières » (p. 87). Refus donc de la contemplation de la belle apparence de l'objet pour lui préférer la contemplation analogique, le pouvoir de fétiche, de lien vers une réalité métaphysique, raisonnant avec *l'Idea del Teatro* de Giulio Camillo et les ouvrages physiognomoniques de Della Porta.

Le septième article, de Marie-Elisabeth Boutroue, pose la question de l'utilité de « faire un herbier de plantes sèches à la Renaissance » en posant des bases bibliographiques nouvelles sur un sujet défloré il y a plus d'un siècle déjà par Jean Baptiste Saint Léger. Le plus ancien herbier est celui d'Ulisse Aldrovandi de 1549. Deux problèmes se posent aux chercheurs : l'absence d'index spécialisé pour ces manuscrits et leur repérage en tant qu'herbier.

L'article ensuite passe en revue les modes de fabrication d'un herbier à la Renaissance selon la dessiccation/compression de l'herbe ou bien l'impression naturelle de la plante sur la page ; sur la différence entre les herbiers secs de la renaissance et les nôtres (manque d'informations sur la date et l'origine de la cueillette, la nature du sol, le nom du collecteur, problème de la classification des plantes et de leur hiérarchie dans l'herbier...). Puis s'engage une justification de l'attribution du plus ancien herbier conservé en France réalisé par Jean Girault au XVIème siècle. Enfin est confrontée comme source complémentaire aux herbiers les récits d'herborisation. L'herbier repose « donc sur la nécessité de l'inventaire et participe donc en effet à la même logique que celle qui entraîne la formation des cabinets de curiosités ou celle des collections d'antiques » (p. 106). Le XVIIème connaît l'émergence des « herbiers de types » qui échantillonnent la nature : « on associe un nom retenu avec un échantillon prélevé au lieu d'associer à un spécimen collecté l'un des noms possibles dans des nomenclatures savantes préexistantes » (p.106). Il y a donc encore échange et innutrition de la nature et du livre sous le regard non d'un naturaliste mais d'un « philologue de la nature ».

L'article suivant, de Grégoire Holtz traite de « L'appropriation des plantes indiennes chez les naturalistes du XVIe » grâce aux littératures viatiques qui les décrivent par les récits des voyageurs (Magellan, Vasco de Gama, Albuquerque, Duarte Barbosa,

Ludovico Varthema ...) ou ceux des naturalistes (Matthiolo dans ses *Commentaires* du *De Materia medica* de Dioscoride). Mais « un fossé épistémologique semble éloigner les voyageurs des naturalistes. Les uns ont la compétence, mais n'ont pas accès direct aux végétaux, alors que les autres n'ont pas la culture scientifique qui leur permettrait d'en donner une description satisfaisante pour un public européen érudit » (p.113). Cette aporie est dépassée par les *Colloques des simples et drogues de l'Inde* du médecin portugais Garcia da Orta (1563) qui retranscrit dans cinquante-sept dialogues ses observations sur les plantes indiennes. Cet ouvrage connaît un grand succès et connaît nombre d'épigones : Christophe da Acosta et son *Traité des drogues des Indes orientales* (1578) qui sera alors toujours édité en postface de l'ouvrage de da Orta. L'ouvrage de da Orta est traduit en latin par Charles de l'Ecluse (1567), traduit en français par Antoine Collin en 1602. Gloses et commentaires approfondissent sans cesse donc cet ouvrage fondateur de da Orta qui se transforme génériquement : de dialogues il devient traité scientifique en rhizome. L'appropriation se fait donc tant culturellement que littérairement.

Michel Jourde, quant à lui, dans son article « Mort ou vif ? Modes de conservation et connaissance des animaux à la Renaissance : le jardin, le cabinet, la volière » revisite *via* les suppliques du XVIII^e siècle de Bernardin de Saint Pierre et les demandes de Buffon et Daubenton la question de la prééminence de l'étude naturaliste sur un motif vivant ou mort à la Renaissance. *Quid* de la ménagerie et du statut de l'animal dans les collections naturalistes ? Si la tension entre la collection vivante et mort est souvent minorée à la Renaissance c'est d'abord par le fait qu'un animal vivant devient à sa mort un animal conservé dans le cabinet de curiosité : la vie au-delà de la mort. En prenant l'exemple de la volière et les traités adjacents Michel Jourde montre que ce lieu pose le problème, par son espace ambivalent, voire ambigu : « entre jardin et cabinet » (p.130), d'un double plaisir complémentaire : sensible (yeux, ouïe) et intellectuel (classification d'un microcosme ailé intelligible). L'animal à la Renaissance déborde donc le simple cabinet de curiosité, le simple *docere* pour aborder le *delectare* pur. Excès du sensible donc que l'animal mort rompt chez l'observateur pour se placer dans le plaisir de l'intellectuation. Mais « les choix théoriques (l'étude d'un groupe) engageant une pratique sociale (l'élevage et la sociabilité) qui n'efface en rien la différence entre l'animal mort et l'animal vivant et qui n'est pas dépourvue de dimension affective. » (p.138).

« Montrer et cacher : scénographie de quelques collections de curiosités » de Myriam Marrache-Gouraud est un article particulièrement intéressant en tant qu'il repense le cabinet de curiosité dans sa spatialité et sa mise en scène, en une rhétorique de la séduction, en un érotisme raffiné : suggérer pour attirer, selon l'exemple fameux repris par Montaigne du voile de Poppée (II, 15) : « montrer sans tout dévoiler [...] de manière à aiguïser l'appétit des curieux. » (p.139). L'auteur

s'intéresse à cette dialectique de l'érotique propre au discours épideictique à travers le *Jardin et cabinet poétique* de Paul Constant et ses rééditions de 1600 à 1628. Les pièces liminaires du poète « mettent en évidence l'importance de l'ostentation et de la dissimulation dans l'amplification propre au discours d'éloge. Lorsque les collections sont vantées et présentées au public, leur aspect théâtral est systématiquement mis en valeur, au point de devenir un *topos*. » « Cette idée de mise en scène de la collection est exploitée [...] grâce à différents procédés. C'est tout d'abord la forme poétique, rarement adoptée en pareil lieu-un inventaire- qui contribue au dispositif particulier du cabinet. Elle dissimule les objets sous un voile métaphorique qui dispense parfois de citer les détails avec précision. C'est ensuite la conception particulière du livre, fondée sur un système de leurres successif [...]. C'est enfin le rôle donné aux objets. » (p.140). En effet, Constant fait de son ouvrage un microcosme littéral structuré par une *copia* mise en scène, théâtralisée par le collectionneur qui sur scène nomme les objets par prosopopée (« toi qui... »). La nomination poétique présente par *détour* l'objet (le mythe de Narcisse pour la plante par exemple) pour en accroître la *singularité* voire un certain *exotisme* qu'il n'a plus : l'écriture montre et cache, redoublé par un index qui est volontairement fallacieux, décalé. L'érotisme d'une langue, en somme, qui attise le désir par la multiplication des obstacles à la monstration ...

« La didascalie des merveilles. Récits et instructions des savants confrontés aux raretés de la nature à la fin de la Renaissance » de Laurent-Henri Vignaud « étude les procédés discursifs employés pour représenter les merveilles observés dans la nature et tente d'analyser la valeur heuristique reconnue à de telles descriptions [...] : pourquoi ces anecdotes sont de plus en plus fréquentes, développées et circonstanciées à la Renaissance tardive dans les écrits des savants naturalistes » (p. 149). La première condition est la passivité du savant, *époque* nécessaire à l'admiration de la scène merveilleuse (pluie de sang, générations de grenouilles spontanées ...). La merveille est ensuite comparable à l'image optique tant par son impression sur la rétine que par son éphémère existence, son *surgissement* furtif. Ces textes sont issus dans leur force de la philologie humaniste qui actualisait les traités antiques d'Aristote, de Pline en les exemplifiant à nouveau par ces anecdotes des *mirabilia*, listes valant de preuves qui par leur accumulation ajoutent à la vraisemblance. Or, pour cela, une dramaturgie est nécessaire : l'événement est subit, inattendu, spectaculaire, subjectif, autopsié quand cela est possible, observé microscopiquement. L'écriture des *mirabilia* peut donc être subsumée sous la triple notion d'*histoire* : étude des choses telles qu'elles sont (le surgissement) ; propédeutique à la connaissance philosophique ; connaissance par les sens pour fonder la *légende* scientifique de la merveille.

L'article suivant de Jean Guillemain traite de la reconstitution à partir des ouvrages de Guillaume du Choul (lyonnais du XVI^e siècle) de sa « mise en scène de la curiosité » de ses collections d'antiques et de *naturalia* (gemmes, numismatique, coquillages...) organisées autour « d'un considérable musée de papiers » (p.170).

Le dernier article de Jean-Marc Chatelain « L'œil absolu. Objets de curiosité et secrets de la nature » interroge la métaphore optique comme structuration du discours de la curiosité et de son théâtre « ce que voit le curieux et ce qui le regarde » selon la formule de Georges Didi-Huberman. Cette métaphorisation de la réflexivité est exemplifiée à partir ce *l'Accademia dei Lincei* (du Lynx) du prince Federico Cesi et de ses compagnons qui a su théoriser l'acte de collection au XVII^e siècle à travers le fameux *Lynceographum*, pour définir la *lyncealité*, l'usage de l'œil « à la fois comme organe d'observation du réel et capacité intellectuelle de discernement. » (p. 184). Fonction perspective et fonction critique de la vue donc par l'œil du lynx « dont le regard ne voit pas seulement ce qui est à l'extérieur mais aussi ce qui se cache au-dedans »¹.

Regard doublement perçant : d'une forte acuité et transperçant au-delà les illusions, selon la devise latine de Della Porta « *aspicit et inscipit* », l'œil du lynx tient du microscope et du télescope. Le cabinet de curiosité dans son dispositif d'exposition et de classification du visible informe donc l'œil du savant « selon le rêve du monde physique conçue sur le mode de la *révélation* » (p. 186). Révélation d'une nature à l'homme *via* la théâtralisation du cabinet, de ce processus qui passe du regard de l'observateur à la vue surnaturelle du voyant. En effet, cette dramatisation est sous tendue idéologiquement par la croyance à un retour pré adamique où la nomination de l'objet était l'objet lui-même en un cratylisme divin, en une restauration de l'équivalence intérieure/extérieure en un mimétisme essentiel. On touche ici à l'hypotypose pure, où la re-présentation s'efface devant la présence, Véronique (*vera icon*) de la nature, l'œil devenant « pur organe d'une vision absolue », « œil d'ange » (p. 192).

¹ F. Stelluti, *Persio tradotto in verso sciolto...*, Rome, 1630, p. 37 cité par l'auteur, p. 184.

PLAN

AUTEUR

Cédric Corgnet

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : corgnetcedric@yahoo.fr