



HAL
open science

Dioramas

Axel Hohnsbein

► **To cite this version:**

| Axel Hohnsbein. Dioramas. 2018, <https://serd.hypotheses.org/1325>. hal-02146397

HAL Id: hal-02146397

<https://hal.science/hal-02146397v1>

Submitted on 6 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dioramas

Axel Hohnsbein

Dioramas, Paris, Palais de Tokyo (juin-septembre 2017).

Texte initialement paru sur le site de la SERD : <https://serd.hypotheses.org/1325>

L'exposition *Dioramas* poursuit un programme doublement ambitieux : rendre compte de l'histoire de ce dispositif – qui vise le plus souvent à reconstituer une scène de manière réaliste en faisant appel à des éléments tridimensionnels – et mettre l'accent sur la réinterprétation artistique dont il peut faire l'objet. Dès le cartel introductif, les commissaires Claire Garnier, Laurent Le Bon et Florence Ostende nous invitent à passer de l'autre côté du miroir : le visiteur pourra aussi bien voir des dioramas exposés pour leur valeur historique, que des œuvres interrogeant le positionnement physique, idéologique ou poétique qu'imposent ces objets.

La magie propre au diorama opère dès la première salle : le cheminement de l'exposition est complexe et va ménageant des espaces de plus en plus vastes. L'éclairage minimal que nécessite la préservation des objets est soigneusement mis en scène et la volonté de provoquer la rêverie se vérifie dès la première salle où sont concentrés divers dispositifs ayant principalement recours à des effets lumineux. Le diorama qu'inaugurent Louis Daguerre et Charles Bouton en 1822 y occupe logiquement la place principale, sachant qu'il marque l'acte de naissance officiel d'un dispositif qui n'a pas encore toutes les caractéristiques que nous lui connaissons : à mi-chemin entre le panorama et la fantasmagorie, il est constitué d'une large toile traitée de telle sorte que, par des jeux de lumière complexes, le visiteur ait l'impression d'observer une scène animée.

Le second espace opère un bond en arrière dans le temps. Rassemblant des reconstitutions à caractère religieux créées à partir du XVI^e siècle, il permet de constater que la muséographie du XIX^e siècle n'a pas inventé de toutes pièces un nouveau modèle pédagogique : des décennies auparavant, le catholicisme a largement exploité les qualités édifiantes de ces proto-dioramas représentant par exemple l'intérieur d'une cellule de carmélite ou l'attitude contrite d'une Marie-Madeleine en cire polychrome.

Les deux espaces suivants abordent le diorama en tant qu'espace pédagogique consacré à la mise en scène d'animaux. Les procédés de taxidermie, la scénographie, les travaux préparatoires et photographies documentaires y occupent une bonne place. C'est par exemple l'occasion de s'intéresser au processus de création du naturaliste et explorateur Carl Akeley, mort en 1926 au cours d'une expédition visant à rassembler des données supplémentaires pour son diorama du gorille des montagnes. Parallèlement à cela, les œuvres photographiques de Richard Barnes, Diane Fox ou Hiroshi Sugimoto interrogent le point de vue que ces mises en scène imposent au spectateur, le premier choisissant par exemple de photographier des dioramas en cours de rénovation ou de nettoyage : la vision d'une girafe enveloppée dans une bâche et suspendue dans les airs à l'aide de cordes et poulies crée un effet saisissant où le macabre le dispute à l'humour.

À ces dioramas animaliers succèdent les dioramas humains, lesquels sont répartis en deux grandes catégories, la première illustrant une démarche ethnographique, la seconde la

forte charge idéologique d'installations souvent conçues pour glorifier la puissance des nations. Cet espace fait aussi la part belle aux démarches personnelles d'artistes : le *Theater palace* de Charles Matton est ainsi l'occasion d'observer le modèle réduit d'une salle de cinéma dans laquelle est diffusé un film portant sur l'artiste lui-même.

Le sixième et dernier espace, de loin le plus vaste, est présenté sous le nom de « grand hall des dioramas » : il propose une large sélection d'œuvres illustrant la façon dont l'art contemporain réinvestit les usages du diorama. On y observe par exemple la reproduction d'un diorama originellement imaginé par Duchamp mais reconstitué ici par Richard Baquié, ainsi que *Bête noire*, installation réalisée en 2014 par Kent Monkman et utilisée pour la couverture du catalogue.

La fascination que peut susciter le diorama est parfaitement mise en scène, à tel point peut-être que l'ambitieux programme laisse parfois transparaître quelques hésitations : d'un côté, on propose au visiteur de s'instruire sur l'histoire et les procédés de fabrication des dioramas ; de l'autre, il est invité dès le premier cartel à envisager les diverses œuvres présentées en s'appuyant sur la notion d'« inquiétante étrangeté ». On comprend dès lors que le cheminement chronologique ne soit pas systématiquement valorisé car il faudrait appliquer immédiatement cette notion aux dioramas religieux, ce qui s'avèrerait aussi malséant que diaboliquement efficace. Il ne s'agit pas de contester l'intérêt de cette notion, clairement exploitée ici par certains artistes tels que Duchamp, mais plutôt d'insister sur l'aspect directif d'une démarche invitant trop rapidement le public à abandonner la lecture littérale des œuvres les plus anciennes pour donner libre cours à ce qu'il ressent. Les quelques espaces consacrés à la recherche documentaire menée par les auteurs permettent cependant de rétablir un peu l'équilibre.

Une seconde difficulté pour le visiteur tient à la répartition hétérogène du contenu : l'explication des méthodes de fabrication d'un diorama animalier peut par exemple cohabiter avec des photographies d'artistes contemporains réinterprétant ce type d'installation. Le choc résultant de cette confrontation est stimulant, mais la différence existant entre un diorama envisagé pour sa valeur pédagogique et un diorama envisagé du point de vue de l'artiste photographe n'est pas clairement mise en valeur, d'autant plus que la question se complique ensuite dans les salles suivantes d'un troisième type d'œuvres : le diorama relevant de l'art contemporain. Ce dialogue entre musée scientifique et musée d'art est passionnant, mais la volonté de confronter des démarches variées complique la compréhension des divers espaces proposés. Ces quelques difficultés tombent cependant à la lecture de l'excellent catalogue, lequel identifie clairement les divers thèmes et opère une répartition chronologique.

Il serait dommage enfin de ne pas insister sur la composante cinématographique très réussie de l'exposition. Ce n'est pas tant la notion d'inquiétante étrangeté qui marque le visiteur à l'entrée de *Dioramas* que l'extrait de la comédie familiale *La Nuit au musée* : Ben Stiller y tient le rôle d'un gardien de nuit confronté à des sujets de dioramas soudainement doués de vie. La multiplicité même des points de vue que l'on peut porter sur le diorama y est merveilleusement bien rendue : le gardien de nuit adulte éprouve peut-être un sentiment d'inquiétante étrangeté qui se légitime dans l'incarnation des personnages, mais le jeune public à qui s'adresse le film est invité quant à lui à s'émerveiller de voir s'animer des sujets plus vrais que nature. Plus tard, un extrait de *La Planète des singes* permet au visiteur de s'interroger sur la nature même du décor cinématographique, qui se transforme par la grâce de cette exposition en diorama dans lequel circulent les créatures du film. Enfin, à l'issue de l'exposition, un extrait de *The Truman Show* montre le personnage qu'incarne Jim Carrey au

moment où il atteint les limites d'un monde – véritable diorama géant – dont il ignorait la facticité, sa vie n'étant en fait qu'une mise en scène conçue pour être diffusée à la télévision. Cette pirouette finale encourage le visiteur à se demander s'il ne fait pas partie d'un diorama du même genre, ce qui est une amusante variation sur le thème du *theatrum mundi*.

Insistons enfin sur les horaires d'ouverture tout à fait particuliers du Palais de Tokyo : visiter *Dioramas* à 23h ajoute un petit surcroît de magie à cette exposition où l'étrange, le merveilleux, le pédagogique, le religieux, le scientifique et le politique se percutent de manière tout à fait intéressante. Ce n'est pas peu dire que, sur le chemin du retour, ces autres dioramas que sont les vitrines des magasins nous paraissaient étrangement vivants...

Catalogue : Claire Garnier, Florence Ostende, Laurent Le Bon et Katharina Dohm (dir.), *Dioramas*, Paris, Flammarion, 2017.

À lire :

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages, 2007.

André Berten, « Dispositif, médiation, créativité : petite généalogie », *Hermès*, n°25, 1999, p. 33-48.

Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015.

Bernard Comment, *Le XIXe siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993.

Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Paris, Dehors, 2016.

Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, Dijon, Les presses du réel, 2012.

Delphine Gleizes et Denis Reynaud, *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumentée (XVIIIe-XIXe siècles)*, Lyon, PUL, 2017.

Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 2000.

Donata Pesenti Campagnoni et Paolo Tortonese, *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities*, Berkeley, University of California Press, 1998.

Monique Sicard, *La Fabrique du regard. Images de sciences et appareils de vision (XVe-XXe)*, Paris, Odile Jacob, 1998.