



**HAL**  
open science

## “ Echiquiers et Ronciers ”

Vincent Normand

► **To cite this version:**

Vincent Normand. “ Echiquiers et Ronciers ”. Centre Pompidou. Pierre Huyghe, 2013, 9782844266217. ⟨hal-04856807⟩

**HAL Id: hal-04856807**

**<https://hal.science/hal-04856807v1>**

Submitted on 7 Jan 2025

**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.



HAL Authorization

# Échiquiers et ronciers

Vincent Normand

*In one moment I've seen what has  
hitherto been  
Enveloped in absolute mystery,  
And without extra charge I will give you  
at large  
A lesson in Natural History.*

Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark* (1876)

À la manière d'une salle obscure échouée dans la jungle et parcourue d'œillets donnant sur la végétation et la vie animale alentours, l'Akeley Hall of African Mammals de l'American Museum of Natural History de New York est cerné de 28 dioramas réalistes, éclairés de l'intérieur, et habités par des groupes d'animaux naturalisés formant des «histoires naturelles» séparées des visiteurs par de larges parois de verre. Dans son essai de 1984 intitulé *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936*<sup>1</sup>, Donna Haraway a décrit l'Akeley Hall comme une interface technologique organisant, à travers la pratique de la taxidermie, la rencontre d'une espèce avec sa propre origine, l'alignement de «l'Âge de l'Homme» avec «l'Âge des Mammifères». Le texte se concentre sur les événements qui parcourent les récits biographiques de la vie de Carl Akeley, chasseur, naturaliste et taxidermiste à l'origine de la capture, de la naturalisation et de l'exposition des animaux des dioramas. En décrivant l'Akeley Hall comme un sanctuaire de la nature combinant la chasse pour la vérité, la connaissance de la nature et un art de la vision, Haraway a mis à nu l'infrastructure idéologique des

missions scientifiques de l'institution muséale, les interventions hygiéniques soutenant son entreprise prophylactique de conservation d'un corps politique en voie de décomposition.

L'Akeley Hall, sur lequel Carl Akeley travaille de 1908 à 1921, est une technologie dédiée au récit de la nature. S'y entrecroisent une narration scientifique et une cinématique particulière instaurant entre les yeux de verre des animaux et l'œil nu des humains un réseau de relations que l'on trouve inscrit au cœur des institutions du savoir moderne telles que le musée, dont le principe isolateur opère dans la «vie» des objets un renversement dialectique qui désanime les entités animées, et en retour réanime les objets «morts». Donna Haraway conclue d'ailleurs son texte en faisant le constat que sa propre méthode a été, à l'image des pratiques de l'American Museum of Natural History, «littérale, mortellement littérale». En approfondissant ce sillon, on pourrait pousser cette littéralité jusqu'à son terme logique, et réduire la définition des dioramas du Akeley Hall à une *exposition d'animaux*, une configuration particulière du motif de la clôture soutenue par une forme spécifique de technologie du regard. Alors, pour décrire cette technologie du regard sans opérer dans ses registres, il faudrait remonter le cours de la construction du type de spectateur qu'elle présuppose et défaire l'enchevêtrement des dispositifs qu'elle assemble, afin de détecter le réseau de relations qu'elle produit.

On pourrait alors tenter d'isoler – non plus dans les biographies, mais dans l'histoire des techniques d'observation – la généalogie de cette technologie optique, en situant les dioramas du Akeley Hall à l'intersection des deux machines modernes de production de figures qui semblent en façonner l'expérience: le jardin zoologique et le cinéma.

## Frankenstein dans le rôle de la nature

*Si l'on demande, à un moderne: «Où étais-tu à l'heure du crime?», la réponse est: «J'étais sur le lieu du crime.» Et cela signifie: dans le périmètre de ce monstrueux global qui inclut ses complices par l'action et ses complices par le savoir. La modernité, c'est le renoncement à la possibilité d'avoir un alibi.*

Peter Sloterdijk, *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* (2000)

Lorsqu'en 1793 à Paris, pendant la Terreur, les ménageries des montreurs ambulants sont rassemblées au Jardin des Plantes dans ce qui deviendra en 1860 le Jardin d'Acclimatation, ou quand en 1828 ouvre dans Regent's Park le Zoo de Londres, une nouvelle architecture de la domestication se met en place. Cette architecture de la domestication, dont le vocabulaire est celui de la clôture (cages, barreaux et cloisons) et dont la méthode encyclopédique est héritée de l'Histoire Naturelle humaniste, consiste essentiellement à organiser un nouveau type de relation entre les humains et la nature en faisant de cette dernière

1 Donna Haraway, «Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-36.», *Social Text*, n°11, hiver 1984-1985, p. 19-64.

une figure, c'est-à-dire l'objet d'une représentation : les jardins zoologiques sont les lieux dans lesquels l'animal est installé dans la cosmographie moderne qu'est la taxinomie. Inscrits dans le projet de raison des Lumières, ils comptent parmi les lieux d'instauration d'une discontinuité radicale entre le sujet moderne et les choses de la nature, entités que les sciences modernes travaillent à séparer et à purifier en établissant entre elles de grandes et étanches lignes de partage. En tant que tels, les jardins zoologiques, en soumettant l'animal à l'appareillage de l'observation scientifique, participent de l'acte moderne de la division, de la séparation entre la nature et la figure moderne de l'homme. Ainsi, accompagnant l'invention, au XIX<sup>e</sup> siècle, dans le champ de sciences, de l'objectivité mécanique grâce à l'utilisation d'outils de « conviction épistémologique<sup>2</sup> » (film ou photographie), le jardin zoologique est le cadre dans lequel s'organise graduellement une capture : l'objectivation de la figure animale.

Au fondement du jardin zoologique, on trouve une mise à mort. Cette « mort » prétend certes maintenir la vie biologique de l'animal intacte, mais le prive de tout le réseau de relations qui constitue son milieu, ce que Jakob von Uexküll, précurseur de l'éthologie, a appelé l'Umwelt, l'ensemble de percepts et de déterminations qui forment les « mondes » spécifiques à chaque espèce vivante et qui peuvent demeurer radicalement indifférents les uns aux autres. La mise à mort que

connaît l'animal est ainsi avant tout la disparition de son Umwelt, l'occultation de son monde. Le monde occulté de l'animal est en quelque sorte l'ombre portée de la science des Lumières : ce que l'extraction d'un spécimen au jardin zoologique imprime dans la nature, c'est une coupure dénaturante qui est à la fois l'établissement autour de l'animal d'une clôture physique (l'enclos) et l'isolation à l'intérieur de l'animal d'un objet (la figure animale).

La coupure dénaturante par laquelle s'institue l'objectivation scientifique au jardin zoologique effectuée des découpes de milieux spécifiques dans l'ensemble de l'environnement. Cette découpe culmine en une fixation, une capture, une désanimation de l'animal qui se manifeste par son « insularisation », sa soustraction à son monde. Le jardin zoologique est posé sur la contradiction fondamentale de ce moment de capture : l'approfondissement et l'intensification de la discontinuité entre le monde de l'animal et le monde de l'homme (portée à son comble par sa matérialisation en cages, barreaux et cloisons) est précisément ce qui permet une nouvelle forme de continuité, à savoir l'intégration de la figure animale au monde des modernes et au temps spécifique de leur connaissance de la nature. En séparant l'animal à la fois de son monde et de celui des humains, et en l'isolant dans un « sas » dédié à son observation, la machine de mise à mort ranime partiellement<sup>3</sup>.

En tant que parc peuplé de limites (entre les espèces, entre les catégories, par-dessus tout entre les humains et les non-humains) et dédié à la conservation des figures circonscrites par ces limites, le jardin zoologique rencontre par bien des aspects les « gestes obscurs » que Michel Foucault a identifiés à l'origine des institutions du savoir moderne, révélant l'ambivalence des mécanismes enfouis au plus profond des partitions effectuées par la modernité scientifique. Les séparations que celle-ci imprime dans le monde (séparation entre les espèces dans le cas du jardin zoologique, séparation entre la raison et la folie dans le cas de l'asile psychiatrique) tranchent net dans l'épais réseau de relations que les entités séparées entretenaient entre elles, en y inscrivant des points d'arrêt par le biais de l'objectivation, de l'isolement de vérités factuelles. Les séparations créent ainsi l'espace silencieux d'un échange mis à mort, désanimé. C'est dans ces espaces silencieux, fruits d'exclusions symétriques confinant les hybrides et les chimères sur leurs bords, que Foucault a localisé l'apparition des institutions du pouvoir moderne. L'institution administre l'abîme créé par la partition primaire dont elle résulte et, ce faisant, elle exclut comme son « dehors » les « zones grises » du savoir qui résistent à cette partition. Le « dehors » ainsi constitué contribue, de l'extérieur, à donner à la raison moderne le visage unifié de sa positivité. Ainsi on peut voir le jardin zoologique comme l'une des institutions qui,

2 C'est dans ces termes « juridiques » que Lorraine Daston et Peter Galison ont défini le modèle de représentation de la nature inventé avec l'apparition de l'objectivité mécanique. Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007, p. 120.

3 Bien avant que les zoos deviennent à la fin du XX<sup>e</sup> siècle des « arches » consacrées à la conservation de gamètes en vue de la reproduction d'espèces disparues, cette fonction de « restauration mécanique » de la vie biologique fait du jardin zoologique, dès son origine, une institution du biopouvoir, le lieu où s'institue le pouvoir de donner la mort en conservant la vie. Sur cette question, voir aussi Etienne Chambaud et Vincent Normand, *Contre-histoire de la séparation* (film HD, 52 mins, 2011), film dédié à la généalogie partagée du musée moderne et de la guillotine.

en réglementant la séparation homme/animal et en organisant les partitions entre les espèces, dote le sujet moderne d'un « dehors » prenant la forme de l'animal sauvage. En annonçant contenir tout de la nature et rien de l'homme, le jardin zoologique contribue à produire le sujet moderne comme l'objet d'une exclusion. Dans ce jeu entre les abîmes qui strient le monde moderne et l'administration de ces abîmes, le propre de l'institution est de dupliquer la séparation dont elle résulte à toutes les échelles du savoir : l'architecture de la domestication en quoi consiste le jardin zoologique est l'expression de ce principe, par lequel la séparation doit traverser chaque sujet s'y déplaçant, passer à l'intérieur de chaque corps traversant le dispositif, se greffer à l'œil de chaque spectateur balayant du regard le monde animal objectifié. Le jardin zoologique est l'institution par laquelle la séparation passe à travers l'espèce humaine.

Dans son projet d'anthropologie des sciences modernes<sup>4</sup>, Bruno Latour a relevé combien les modernes, dans leur entreprise de purification des domaines des sujets et des objets, ont réprimé un terrain médian. Ce terrain est l'ensemble des médiations et des significations symboliques qui connectent sous diverses formes les sujets aux objets – liens que les colons européens, lors de leur rencontre avec des peuples non occidentaux, avaient rejetés du côté d'une économie « magique » contribuant à donner un contour à la figure coloniale de « l'Autre ». L'objectivation

scientifique – ce monde immédiat fait de représentations objectives – appelle de nouvelles technologies, de nouveaux outils, des chaînes de référents synthétiques destinés à peupler ce monde vidé de ses médiateurs, voués à créer de nouvelles associations entre les humains et la nature. Pour Latour, ces nouveaux médiateurs sont des *graphes* : des modes d'inscription qui sont ce par quoi l'activité d'objectivation de la nature permet d'immobiliser des référents dont on pourrait dire qu'ils font « parler » les choses. Les « isolateurs à objets » que constituent les institutions modernes de la conservation (lieux de savoir, archives, musées) fonctionnent comme l'expression adéquate de ces *graphes*, ce sont des « machines à écrire » par lesquelles le pouvoir d'inscription de l'objectivation scientifique donne aux choses le pouvoir de parler en les explicitant, en les rendant « loquaces ».

Tout se passe comme si la lame de l'objectivité scientifique qui parcourt le monde moderne était munie d'un double tranchant : son fil perfore des coupures et des séparations dans le monde, et son sillage semble travailler à l'occultation de cette coupure en y installant toute une série de sutures institutionnelles où s'assemble le sujet moderne. L'objectivation de l'animal à laquelle procède le jardin zoologique est mise en tension par le paradoxe de ce pouvoir d'inscription : en réduisant au mutisme le monde de l'animal, l'objectivation dote celui-ci de la capacité de signifier, d'être habité

par une voix synthétique, d'être le porte-parole de l'espèce dont il est la figure ou, devrait-on dire, le visage. La fonction de l'objectivation est de laisser parler la nature : au jardin zoologique comme au musée, tout objet « mis à mort » y est constamment « naturalisé », c'est-à-dire sauvé de son mutisme par la somme de texte et de savoir dont il est la promesse.

C'est la reconstitution pièce par pièce de ce visage animal qui motive l'évolution du jardin zoologique. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, alors que Carl Akeley réalise ses premiers safaris en Afrique pour le compte de l'American Museum of Natural History, le développement du jardin zoologique est marqué par l'ouverture en Allemagne d'un parc animalier d'un genre nouveau, le Tierpark Hagenbeck. Carl Hagenbeck, dont la biographie appelle de nombreux parallèles avec celle de Phineas Taylor Barnum<sup>5</sup>, est un homme de cirque et marchand d'animaux sauvages, inventeur d'une méthode de dressage et d'un type nouveau d'exposition animale, le « panorama zoologique », qui deviendra le modèle des zoos du siècle à venir. En 1907 il installe sa collection d'animaux dans un tout nouveau parc animalier dans les environs d'Hambourg, un zoo sans barreaux, motif de la clôture qui était devenu gênant pour les spectateurs des anciens jardins zoologiques. Le zoo d'Hagenbeck est fondé sur le concept de *Freianlage* (« enclos libre »), et consiste en une succession de panoramas à l'air libre dans lesquels les animaux sont séparés les uns des autres non plus par des

4 Notamment Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

5 Phineas Taylor Barnum inaugure sa carrière d'homme de spectacle aux États-Unis en 1836 avec un théâtre scientifique et musical itinérant, avant d'acheter, en 1841, la collection de l'American Museum de New York. Rebaptisée « musée Barnum », c'est cette collection (composée de naturalia, d'animaux empaillés, de curiosités naturelles, de minéraux, de coquillages, d'outils Amérindiens, d'assortiments d'artificialia, de maquettes de navires, de peintures historiques et d'animaux marins) qui popularisera l'utilisation du dispositif illusionniste du diorama dans les musées américains d'histoire naturelle.

cloisons ou des cages, mais par des douves. Celles-ci sont elles-mêmes méticuleusement dissimulées grâce aux perspectives aménagées par les buissons et les rochers qui font office de transitions dans la typologie des différents habitats animaux que le parc déploie (la jungle africaine, la steppe russe, les plaines américaines, la glace arctique, etc.). Ainsi le paysage du parc animalier d'Hagenbeck est parcouru de béances qui se soustraient à l'œil du visiteur : les cages et les barreaux, en tombant et en cessant d'interrompre la libre promenade entre les « mondes » animaux, sont remplacés par un récit de liberté et de paix dans l'espèce.

Le but de la machine illusionniste que devient le jardin zoologique avec le Tierpark Hagenbeck, c'est la *vraisemblance*. Ce travail dans l'illusion, qui consiste à créer des mises en scène croyables du sauvage, est l'intensification du paradoxe de l'objectivation scientifique. Car l'illusion sauvage du zoo est au fond l'image produite par l'ambivalence des discontinuités que les laboratoires de la modernité ont instauré entre les sujets et les objets, entre les espèces, entre l'homme et l'animal : elle procède de multiples « captures » qui amplifient les discontinuités entre des mondes (celui des humains, celui des animaux) et en retour dote ces mondes d'un pouvoir d'inscription qui mobilise des référents en un nouveau continuum, celui de l'observation et de la narration (qui se combine, dans le cas de Tierpark Hagenbeck, à la cinématique particulière

de la promenade). Le monde désanimé et parcouru de coupures-frontières qu'est le jardin zoologique est en quelque sorte réanimé par le continuum de référents qu'il dispose sous les yeux des spectateurs, il se trouve constamment remis en mouvement par la forme spécialisée d'attention qu'il contribue à former. La machine à écrire est une machine à coudre. Cette narration scientifique, qui muni les spectateurs d'un « dehors » psychogéographique prenant la forme du sauvage, réinstitue en retour le bien fondé de leur « maison », la civilisation : l'illusionnisme dont s'affecte l'objectivité dans le parc animalier du XX<sup>e</sup> siècle montre combien les mécanismes de domestication sont, eux aussi, à double tranchant.

Tout comme le jardin zoologique, les dioramas du Akeley Hall opèrent à cette inversion de la logique de l'habitat : il ne s'agit pas de placer une construction dans un environnement, mais de réintroduire l'environnement dans le monde construit. Les croquis épars, notes de terrain, échantillons de couleurs et photographies récoltés par l'équipe d'Akeley lors de leurs safaris, reconstitués dans les dioramas grâce à l'art de la taxidermie, de la sculpture et de la peinture, tendent à raconter la vérité de la nature. C'est à ce titre que les animaux des dioramas sont à inscrire dans la généalogie de la machinerie moderne du jardin zoologique : les « histoires naturelles » qui forment leurs « mondes » désanimés placent l'œil du spectateur dans la « ligne de tir » de la technologie

de capture en quoi consiste l'objectivité scientifique<sup>6</sup>. Bien qu'en zoologie le terme « naturalisation » soit réservé aux pratiques qui, comme la taxidermie, contribuent à donner l'apparence du vivant à des animaux morts, il qualifie parfaitement la nature contradictoire de l'objectivité partagée par les dioramas et le jardin zoologique. Cette naturalisation est fondamentalement un traitement thanatopraxique<sup>7</sup> appliqué à la nature : le raccommodage machinique qu'elle accomplit est une mystification qui, à la manière d'une taxidermie à l'échelle de l'espèce animale, consiste à escamoter dans l'œil du spectateur l'infinité de discontinuités et de mises à morts qui fondent son dispositif, en les présentant sur le mode d'un nouveau continuum, celui d'une nature faite d'objets raccommodés, une nature prête à être réanimée.

#### L'éclipse des témoins

*Quand débute, dans un espace plongé dans l'obscurité, la projection d'un film, la relève des systèmes nerveux centraux se propage jusqu'au sein du public : tous, ils ont l'écran pour rétine.*

Friedrich Kittler, *Romantisme – psychanalyse – cinéma : une histoire du Double* (1985)

Le mode de narration qu'offrent les dioramas du Akeley Hall fonctionne comme un cadre optique frontal appelant l'engagement perceptif individuel du spectateur. Basé sur la disruption de la distance intelligible entre le spectateur et la scène illusionniste, le diorama est à inscrire

6 Parler ici de « ligne de tir » n'est pas qu'une métaphore. À la suite du « fusil photographique » inventé par Étienne-Jules Marey en 1882, Carl Akeley invente en effet à la fin des années 1910 un nouvel outil de capture photographique des animaux, une caméra baptisée « l'Akeley ». Immédiatement surnommée « caméra-fusil » en raison de ses spécificités techniques (un dispositif panoramique permettant de la faire tourner en tous sens, à la manière d'un fusil sur un pivot, suivant une ligne de vision naturelle), la technologie de cette caméra superpose la fixation photographique de l'animal avec l'instant où lui est donné la mort.

7 La thanatopraxie désigne l'art, la science ou les techniques modernes permettant de préserver les corps de défunts humains de la décomposition naturelle, de les présenter avec l'apparence de la vie pour les funérailles, et d'assurer la destruction d'un maximum d'infections et micro-organismes pathologiques contenus dans le corps des défunts : le traitement thanatopraxique est essentiellement une pratique immunologique.

dans l'invention des modes de représentation spectaculaires qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, constituent la préhistoire du cinéma. Qu'il s'agisse de «tableaux à effets» sur toiles translucides rétroéclairées (comme le Diorama de Louis Daguerre à Paris) ou de leur reproduction à échelle réduite sous la forme de polyoramas panoptiques, la popularité qu'atteignent les dioramas et leurs images spectrales en Europe dans les années 1830 et 1840 contribuent en effet à produire un nouveau type d'attention qui sera la clé de l'illusion cinématographique.

Le terrain propice à l'invention du cinéma est marqué par la reconfiguration radicale de la perception et des consciences dans le contexte de l'apparition, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, du capitalisme industriel. L'apparition d'une société fondée sur la rationalisation de la production d'objets est accompagnée par de nouveaux modes de rassemblements populaires (panoramas, cosmoramas, théâtre optique) qui mettent en œuvre une rationalisation de la magie. Cette «magie rationalisée<sup>8</sup>» procède de l'apparition d'une fréquence d'apparition des images qui trouve sa source dans l'ancêtre du procédé cinématographique : le phénakistiscope. Ce disque, illustré de dessins qu'on pouvait voir s'animer dans un miroir à travers une série de fentes, est inventé en 1831 par le physicien belge Joseph Plateau, dont les recherches sur la persistance rétinienne avaient permis de définir l'effet *phi*, le seuil de la vision au-delà duquel l'œil

ne perçoit plus la succession des images. C'est à cet effet *phi* que l'invention du cinématographe en 1895 donne une réalité mécanique, avec l'utilisation de la pellicule en celluloïd, son entraînement par un système électrique, et sa projection lumineuse sur un écran : à une cadence trompant l'œil, réglée à 24 images par seconde, une nouvelle fréquence d'apparition des images est créée. La magie était l'art de faire apparaître des choses sans les produire : le cinéma, qui donne l'illusion du mouvement à partir d'images arrêtées, est une magie moderne, en tant qu'il fait apparaître des représentations qui n'ont pas été produites. C'est cette rationalisation progressive du fantasme de la magie qui constitue le terrain d'apparition du cinéma, et c'est dans ce mouvement de mystification des conditions de production des représentations qu'il faut inscrire la généalogie du diorama. Le diorama repose en effet sur une architecture produisant un agencement inédit entre les corps et les images, et à ce titre il donne lieu à une nouvelle vision synthétique opérant, comme bien d'autres appareils pré-cinématographiques, à une «greffe» : celle des procédés mécaniques sur le système nerveux humain.

En 1883, à Berlin, dans le Kaiser-Passage de Friedrichstraße récemment ouvert, August Fuhrmann, scientifique reconvertit dans l'industrie de l'optique, inaugure le Kaiserpanorama<sup>9</sup>. La machine, dont le mécanisme est parfaitement dissimulé, consiste en un simple pavillon circulaire autour

duquel sont distribuées 25 stations de visionnage individuelles, à la manière d'un diorama inversé. Un à un et à la chaîne, des spectateurs isolés et côte à côte s'y succèdent pour admirer, sur le mode du *peep show*, des images stéréoscopiques représentant des paysages exotiques. Le Kaiserpanorama, et les enclaves perceptives que constituent ses cellules de visionnage individuelles, est le signe d'une industrialisation de la contemplation qui se manifeste comme une technologie d'isolement : la production d'une nouvelle immédiateté dans le rapport aux images circonscrit un champ de conscience restreint par l'engagement corporel du spectateur dans l'image. À ce titre, le Kaiserpanorama est un espace dédié à l'automatisation de la perception, c'est un lieu dans lequel l'alignement temporel et physique du corps et de la machine fait écho à un autre alignement, celui des ouvriers sur les lignes d'assemblage qui innervent l'industrie et rythment la production industrielle de l'usine. Le Kaiserpanorama, contemporain du Kinétoscope de Thomas Edison, apparaît ainsi à l'époque où, dans les expositions universelles, on teste des postes individuels de télécommunication, toutes sortes d'habitacles personnels de perception qui annoncent la future solitude perceptive du spectateur de cinéma. La préhistoire du procédé cinématographique est parcourue d'inventions qui, à l'image du Kaiserpanorama, forment des technologies d'«insularisation» du sujet perceptif.

8 Le terme est emprunté à Tristan Garcia, *L'Image*, Neully, Atlande, 2007, p. 241.

9 Pour une description détaillée : Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 2001, p. 134-138.

En sédentarisant le spectateur, en le rivant à la machine, ces dispositifs forment des techniques qu'on pourrait qualifier d'«anti-nomades», des appareils de vision qui fixent le sujet dans des conditions perceptives mécaniques, et qui ainsi impriment des stries, des sillons dans l'espace social, en le partitionnant en autant d'unités disciplinaires dédiées à une forme spécialisée d'attention.

Avant même l'invention du cinéma dans les années 1890, les conditions de la perception humaine sont véritablement réassemblées en de nouveaux composants. Le Kaiserpanorama et le diorama, entendus comme les lieux où se façonne un genre nouveau d'attention, structurent une expérience partagée par de nombreux appareils pré-cinématographiques et par le cinéma lui-même : dans ces lieux, la radicale discontinuité inhérente au dispositif est présentée comme une «automation» qui est le continuum de la production mécanique. Cette continuité machinique «naturalise» les disjonctions qui fondent le dispositif, elle occulte le confinement des corps et la nature insulaire de l'expérience, en produisant un champ de conscience qui projette la perception dans la sphère continue de l'activité industrielle et dans le circuit ininterrompu de l'usine. Quel que soit le type d'investissement psychologique et d'engagement subjectif en jeu dans les images du diorama ou du Kaiserpanorama (un désir, un rêve, une fascination), il est inséparable du tempo machinique dans lequel advient cette forme spécialisée d'attention. Dans ces prototypes

du cinéma, la règle est la *synthèse* : la capacité de la perception à outrepasser les césures qui constituent l'image, l'aptitude de la cognition à déborder les disjonctions qui fondent le dispositif.

C'est dans ce mouvement de synthèse perceptuelle et cognitive que s'inscrit la très grande popularité des séances d'hypnose dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. L'hypnose en effet, malgré les paradoxes qu'elle révélait, était une technologie qui offrait au moins la fantaisie de rendre le comportement humain à la fois automatique et prédictible et, même si la transe hypnotique provoquait un statut extrêmement ambigu, elle est devenue une image puissante de la docilité produite par des procédures psycho-médicales. L'hypnose était ainsi utilisée comme une technique de contrôle des pathologies maniaques liées à la répétition compulsive, à l'automatisme des gestes ou à la motilité du visage, altérations de la conscience identifiées comme socialement nuisibles : dans une inquiétante continuité du somatique avec le social, elles étaient le signe d'une coupure d'avec les opérations de synthèse qui formaient la personnalité unifiée de l'ère industrielle<sup>10</sup>. C'est précisément à l'étude de cette unité que certains instruments mécaniques de l'objectivité scientifique ont été consacrés. Le phénakistiscope de Joseph Plateau, ancêtre du procédé cinématographique, connaît en effet peu après son invention une évolution étonnante dans le champ des études psychologiques. Le mathématicien

autrichien Simon Stampfer, en adaptant l'invention de Plateau à ses recherches, invente un nouveau type de disque qu'il appellera «stroboscope», et qui devient dès les années 1840 l'instrument de nouvelles expériences sur la conscience humaine, les examens stroboscopiques<sup>11</sup>. Ces expérimentations, pour lesquelles des sujets immobilisés étaient exposés à des flashes de lumières intermittents, ont permis de démontrer l'état d'hallucination latent du cerveau humain. Les séances d'exposition stroboscopique ont permis de «trouer» la raison, d'atteindre ce que la psychanalyse nommera le «continent intérieur» de l'inconscient, afin d'y dénicher des représentations subconscientes<sup>12</sup>.

Ce que la généalogie partagée du procédé cinématographique et des examens stroboscopiques révèle du cinéma, c'est sa capacité à perfore la raison. Ce que la généalogie partagée de la salle obscure, du diorama et du Kaiserpanorama met en lumière, c'est l'aptitude de ces dispositifs à figer une figure de spectateur en état d'hallucination mécanique. Au fond, cette généalogie montre simplement ce que le cinéma est techniquement, c'est-à-dire une technologie de pénétration et de perforation continue de la conscience par les coupes en quoi le film consiste, perforation qui se donne comme un défilement qui, précisément, soustrait ces coupes à la conscience et à ses tentatives de saisie<sup>13</sup>. Le propre du procédé cinématographique, et des appareils

10 Voir par exemple la manière dont certaines formes de comportements jugées socialement «inassimilables» (vagabondage, prostitution, mendicité) ont été rassemblées dans les années 1880 sous le diagnostic ambigu «d'automatisme ambulatoire», dans Jean-Claude Beaune, *Le Vagabond et la machine. Essai sur l'automatisme ambulatoire : médecine, technique et société en France, 1880-1910*, Champ Villon, Paris, 1983.

11 Jimena Canales, "A Number of Scenes in a Badly Cut Film: Observation in the Age of Strobe", dans Lorraine Daston et Elizabeth Lunbeck (dir.), *Histories of Scientific Observation, University of Chicago Press, Chicago, 2011*, p. 230. Au registre des applications cliniques de l'objectivité mécanique, on peut aussi évoquer Albert Londe, associé à la Salpêtrière du Docteur Charcot (connu pour ses travaux sur l'hypnose), qui met au point en 1883 la Rolleiflex, un appareil chronophotographique muni de 9 ou 12 objectifs fixant, au rythme d'un métronome, les expressions du visage de patientes hystériques, et dont les prises de vue instantanées auront pour premier spectateur le jeune Sigmund Freud.

12 Le psychologue Heinrich Klüver notera d'ailleurs la proximité des représentations issues des examens stroboscopiques avec les hallucinations provoquées par la consommation de peyotl, un cactus doté de fortes propriétés psychotropes et hallucinogènes. Pour l'anecdote, c'est l'élève de Heinrich Klüver qui délivrera sa première dose de LSD à Aldous Huxley.

13 C'est sans doute ce qu'avait compris Alfred Hitchcock du cinéma lorsqu'il dévoile, dans un de ses entretiens avec François Truffaut, avoir imaginé un plan «parfait». La scène se déroule dans une usine. On entend un dialogue entre Cary Grant et un contremaître, alors que la caméra suit dans un long travelling latéral une chaîne d'assemblage où s'assemble progressivement une voiture. Au début du plan il n'y a rien, sinon quelques écrous, puis s'assemblent progressivement sous les yeux du spectateur tous les éléments de la voiture. A la fin du plan, une portière de la voiture assemblée s'ouvre comme par magie pour laisser tomber un cadavre. Hitchcock, en imaginant cette apparition aberrante de la mort, a donné une image à ce que le cinéma est techniquement : «l'inception» d'un cadavre sous la conscience du spectateur.

comme le diorama qui en ponctuent la préhistoire, c'est d'être, dans une analogie à la définition qu'a donnée le neurologue Hippolyte Bernheim du traitement hypnotique, une « décapitation mentale » : une éclipse, un éventrement du voile rationnel de la conscience par l'escamotage du discontinu dans l'œil du spectateur qui, lui, se trouve en retour ancré, chevillé dans la nouvelle perception synthétique que le dispositif requiert. L'histoire du procédé cinématographique dont procède le diorama a ainsi contribué à fixer une figure industrielle du spectateur, une figure qui s'apparente à celle d'un témoin aveuglé par l'évidence d'un crime invisible : ce spectateur à demi absent, somnambule, habité par une forme contradictoire d'unité synthétique dans laquelle les coupures fondent l'ininterrompu flux de l'image en mouvement, où la rupture devient la fréquence du continu, si bien que dans une salle obscure il semble qu'un spectre hante le cinéma, celui, justement, de la généalogie, de la filiation d'une image à une autre qui n'a lieu que sous la conscience. Le tour de main du cinéma, c'est d'être un tour de vis dans la conscience du spectateur<sup>14</sup>.

Dans les dioramas du Akeley Hall, ce dont il s'agit pour le spectateur, c'est d'être le témoin de sa propre origine (c'est-à-dire de ses propres conditions de possibilité) à travers la médiation que lui offre la rétine prothétique de l'animal. La paroi de verre, elle, est un écran qui interdit au spectateur de faire intrusion

dans le territoire animal, mais l'invite à le pénétrer visuellement. Si bien qu'il semble qu'il n'y a pas d'obstacles à cette vision, pas de médiation. On peut ainsi détecter dans la « cinématique à l'arrêt » de ces dioramas l'expérience originale d'un événement qui relève du cinéma, un type de représentation qui, en organisant la dissolution de l'âge de l'homme dans l'âge des mammifères, n'engage pas tout à fait ses spectateurs au présent, une image qui les délivre partiellement d'avoir à en être les percepteurs : en abolissant la distance entre l'animal et le spectateur, et en suggérant une vision sans limites, les dioramas mettent l'œil humain en défaut. Les larges parois de verre qui séparent les yeux des animaux des yeux des humains sont ainsi, dans leur transparence, la matérialisation invisible de l'infinité de coupures superposées que produisent les discontinuités inhérentes au dispositif, et la condition de possibilité d'une vision synthétique par laquelle se monnaie la rencontre hallucinée de l'homme et de l'animal.

#### La nuit sauvée

*La nuit sauvée  
est relation avec un insauvable.*

Giorgio Agamben, *L'Ouvert.  
De l'homme et de l'animal* (2002)

On peut voir la figure animale dans les dioramas du Akeley Hall comme le produit de la pression exercée sur la nature par deux sources lumineuses : celle – projetée sur le monde par la modernité scientifique – de l'objectivation

qu'opère le jardin zoologique, et celle – relevant du phénomène « électrique » – de la forme paradoxale d'aveuglement qu'offre l'illusion cinématographique. Ces deux ouvertures lumineuses, en dissimulant les césures qui les motivent, sont des captures qui ont isolé dans l'animal une figure du dehors sauvage et dans le spectateur une figure de témoin aveugle. Ainsi, en installant ces deux figures face à face, l'interface technologique des dioramas instaure entre le sujet humain et l'objet animal une relation prenant la forme d'une rencontre de nature doublement paradoxale : cette relation travaille à dissimuler l'obscurité des séparations qui la fondent, à la fois par une logique du savoir (la machine à écrire-coudre moderne, fruit de la raison éclairée), et par une logique du pouvoir (la solitude perceptive du spectateur anti-nomade qui émerge, parmi d'autres dispositifs disciplinaires, avec l'apparition du capitalisme industriel).

Ce réseau de relations posées sur une série de séparations pointe l'ambivalence du mode de co-relation et de co-présence homme / animal que met en œuvre la navigation dans la nature offerte par dioramas du Akeley Hall. En offrant à ses spectateurs le retour à une nature originelle par la ré-animation d'animaux mis à mort, ils associent l'objectivation du jardin zoologique et la capacité du cinéma à produire des spectateurs aveuglés par « l'inception » sous leurs consciences des objets dont il donne l'illusion de la vie. Dans cette rencontre entre l'homme et l'animal, et dans cette ouverture

<sup>14</sup> Ce que Robert Smithson, en ayant l'intuition de voir dans le cinéma un dispositif autoritaire, a défini comme « un trou dans la vie ». Robert Smithson, « Entropy and the New Monuments », 1966, dans Robert Smithson, *The Collected Writings*, Jack Flam (dir.), Berkeley, University of California Press, 1996.

réci-proque à leurs mondes respectifs, les deux types d'immédiateté des images qu'ont produit l'objectivité scientifique et le phénomène de la salle obscure sont combinés, alignés, réconciliés. Là où le spectateur « éclairé » du jardin zoologique voyait « double » (devant décider à tout moment de se situer du côté de la civilisation ou du côté du sauvage, du côté de sa subjectivité d'observant ou du côté de l'objectivité de l'observé), on pourrait dire du spectateur « halluciné » du cinéma qu'il voit « trouble » (l'engagement perceptif du spectateur dans la représentation oblitérant la distance sujet/objet). Aussi la qualité cinématographique de ces dioramas ne résout-elle pas la contradiction de l'objectivité du jardin zoologique, au contraire, la perception synthétique qu'elle produit intensifie cette contradiction, elle l'institue, « l'électrifie » et la met en mouvement avec une nouvelle intensité. C'est que le cinéma est comme hanté par les spectres de l'objectivation née des grandes divisions modernes dont le jardin zoologique est l'instrument : le cinéma constitue l'expression technique ultime du nœud dans lequel l'objectivation (la fixation et la conservation de la vie) rencontre les désirs transgressifs de ré-animation qu'induit son mouvement synthétique<sup>15</sup>. C'est ainsi que la rencontre qu'organisent les dioramas entre l'âge de l'homme et l'âge des mammifères humanise les animaux en animalisant les humains : ici, la re-subjectivation de l'objet-animal, son retour à la vie, est indissociable de l'objectivation du sujet-

spectateur, l'animation synthétique de sa perception. La réanimation par l'illusion cinématographique du monde mort, désenchanté, objectifié et désanimé par les sciences modernes ne défait pas la dichotomie sujet/objet, à l'inverse, ici, en posant animaux et humains comme les deux faces d'une même béance, elle reconduit – en les « réenchantant » – les gestes dialectiques qui fondent cette partition. L'art de « donner la mort » et de « naturaliser » la vie, partagé par le jardin zoologique et le cinéma, trouve ici son expression technique adéquate. Aussi la relation entre l'homme et l'animal n'est-elle rien d'autre qu'une logique de la séparation : le champ relationnel des représentations cautérise par ses médiations synthétiques l'endroit où la science a tranché.

La contradiction inhérente à la relation mise en œuvre dans ces dioramas porte ainsi à son comble le paradoxe qui régit dans une plus large mesure les institutions du savoir moderne dont nous héritons, et que Giorgio Agamben, au moment de définir la construction du rapport entre l'homme et l'animal<sup>16</sup>, a identifié au cœur de ce qu'il a appelé la « machine anthropologique ». Dans le processus scientifique de division entre l'homme et l'animal, cette machine a contribué à forger une certaine figure moderne de l'homme : en isolant l'animal dans l'homme et en l'excluant hors de lui comme non-humain, la machine anthropologique a dégagé une « zone d'indifférence » où était censé se produire

l'*humanitas*, le moteur du devenir historique de l'homme. Mais, comme le souligne Agamben, « comme tout espace d'exception, cette zone est, en réalité, parfaitement vide, et le vraiment humain qui devrait y advenir est seulement le lieu d'une décision sans cesse ajournée, où les césures et leur réarticulations sont toujours de nouveau dis-loquées et déplacées. Ce qui devrait être ainsi obtenu n'est en aucun cas ni une vie animale ni une vie humaine, mais seulement une vie séparée et exclue d'elle-même – rien qu'une *vie nue*<sup>17</sup>. » La machine anthropologique, en tranchant entre l'animal et l'homme, est une machine d'extraction : cette zone d'indifférence où s'effectue la reconnaissance de l'humain est un repli où le sujet moderne s'est dessiné un visage en se creusant pour lui-même un lieu de refuge<sup>18</sup>.

C'est cette zone d'indifférence, née des grandes divisions modernes et dédiée à l'extraction de la figure humaine de la nature, que les institutions de conservation de la vie forgées par la modernité (expositions, musées) mettent en scène en configurant la rencontre entre des sujets observants et des objets observés. C'est cet espace insulaire, cette île, que les dioramas du Akeley Hall of African Mammals, entre jardin zoologique et cinéma, traduisent en une véritable interface relationnelle. Comme l'a montré Donna Haraway dans l'essai qu'elle lui a consacré, l'Akeley Hall tout entier est un lieu de révélation où l'homme occidental

15 Ce sont ces désirs transgressifs qu'André Bazin, dans *Qu'est ce que le cinéma ?*, a désigné par le concept de « complexe de la momie », en faisant remonter l'origine des arts « plastiques » aux pratiques funéraires d'embaumement dans l'Égypte ancienne.

16 Giorgio Agamben, *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot et Rivages, 2002.

17 *Ibid.*, p.64

18 Comme l'a écrit Gilles Deleuze : « l'homme est un animal en train de dépouiller l'espèce. » Dans Gilles Deleuze, *Instincts et institutions*, Paris, Hachette, 1955.

entreprend pour la deuxième fois « le premier voyage », un voyage vers l'origine qui consiste pour l'homme à *sauver* sa propre humanité : la relation dont il est question ici pour le spectateur est la rédemption de son arrachement inaugural au monde animal, le rachat de son lien rompu avec la nature, par où l'homme vient dans le miroir déformant que lui tendent les traits du primate s'acquitter de la dette qu'entretient avec eux son propre faciès. Dans l'Akeley Hall, le médium de ce rachat n'est pas la manifestation d'une « vie nue » telle que la science cherche à examiner, mais une technique de la relation, celle dont procèdent, entre zoo et cinéma, entre objectivité et illusion, les images qu'offrent les dioramas. Cette technique, en aménageant dans la nature des moments de visibilité et des lieux de luminosité, établit la rencontre entre des objets signifiants et des spectateurs témoins de leur signification : la rencontre que mettent en scène les dioramas sauve les animaux de leur mutisme en les ouvrant au langage humain, et sauve les humains de leur exclusion de la nature en les rendant virtuellement disponibles à la jungle.

Les dioramas du Akeley Hall, en articulant l'activité de représentation à une rédemption, sont au fond l'exacerbation intensive du renversement dialectique propre aux institutions du savoir que la modernité nous a légué, et dont le musée est l'instrument central. Fondées sur des « gestes obscurs », fonctionnant comme des « graphes », ou participant de la « machine

anthropologique », les institutions du savoir moderne, en imprimant les partitions et les relations entre les sujets et les objets dont nous héritons, ont accompli un exorcisme : la vision d'un monde vidé de ses hybrides, de ses chimères et de ses monstres, un « monde sorcier » mais tout à fait dénué de sorcières, un monde parcouru de barrages voués à l'assèchement et à l'auscultation de ses étendues. En ouvrant le monde fermé de la nature aux lumières de la révélation, ces institutions ont administré la découpe du monde en objets et ont fait de leur exposition un agencement réflexif, le lieu d'un rachat : une rencontre par laquelle le sujet, coupé de la nature, monnaie son devenir historique en se retournant sur les figures qui énoncent la généalogie de son extraction.

On s'accorde généralement aujourd'hui à en avoir fini avec les certitudes nées de cet exorcisme moderne. L'accomplissement du travail d'extraction de la machine anthropologique, arrivé à sa conclusion dans le monde post-historique, a révélé que celle-ci tournait à vide, contribuant à la fois à infirmer le récit d'exception que la modernité occidentale avait écrit, et à confirmer la dette que les institutions ont envers lui. Mais penser comme une tâche positive la contradiction des certitudes et des figures que la modernité nous a léguées passe aussi par le refus d'être immobilisé dans le deuil « postmoderne » de ces certitudes perdues. Car cette contradiction peut être renversée, retournée comme un gant. À la fin de son étude sur

la « machine anthropologique », Giorgio Agamben a en effet repéré dans la pensée de Walter Benjamin une conception radicalement différente du rapport entre homme et nature et entre nature et histoire. Dans une lettre de 1923, après avoir opposé la nature comme monde de la fermeture et de la nuit et l'histoire comme sphère de la révélation, Benjamin attribue les œuvres d'art et les idées non pas à la sphère de la révélation, mais au monde fermé et obscur de la nature. Œuvres d'art et idées sont même définies « comme modèles d'une nature qui n'attend aucun jour, et donc non plus aucun jour du jugement, comme modèles d'une nature qui n'est pas scène de l'histoire ni de l'habitation de l'homme : la nuit sauvée<sup>19</sup>. » Le lien entre production de figures (l'activité de représentation) et rédemption est ici rompu. « Le salut, dont il est ici question, ne regarde pas quelque chose qui est perdu et doit être retrouvé, qui est oublié et doit être rappelé : il concerne, plutôt, le perdu et l'oublié comme tels – c'est-à-dire insauvable<sup>20</sup>. »

Bien qu'elle conserve le lexique du « salut » (seulement pour mieux le retourner), la nuit benjaminienne permet de comprendre le caractère essentiellement technique et artefactuel du concept de nature contre lequel se sont posés les machines modernes de production de figures, les institutions de conservation de la vie, et les technologies du regard qui y ont été attachées. On peut en effet comprendre cet « insauvable » comme l'intervalle entre

19 Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Christoph Gödde et Henri Lonitz (dir.), II : 1919-1924, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996, p. 393.

20 *Idem*.

le concept d'homme et le concept de nature, celui dans lequel les institutions du regard et de l'exposition ont installé le champ relationnel qui articule le domaine du sujet et le domaine de l'objet. À cette articulation, l'« insauvable » dont il est question ici substitue un espace proprement sans dimension, un espace qu'il ne s'agit pas de sauver, de repêcher ou de calfeutrer par le savoir, mais de tenir dans une non-coïncidence : le jeu entre les termes n'est alors pas un « jour », le site lumineux d'un dénouement ajourné par lequel le sujet s'extrait sans cesse de l'entrelacs des choses, mais quelque chose comme un tranchant à l'arrêt, une chute suspendue révélant l'inquiétant mouvement vertical par lequel le sujet s'enfoncé dans les choses et par où s'infiltré la « nuit sauvée ». Cette nuit sauvée, en retrouvant une inquiétante unité entre la sphère des représentations et la sphère de la nature, court-circuite et aplanit la mécanique réflexive de rachat qui les tenait solidaires, pour les faire sombrer l'une dans l'autre, non pour les mettre en contact, en réflexion ou en relation, mais pour les faire entrer en impact et provoquer, en quelque sorte, leur constellation. Dans cette vision nocturne et technique de la nature, les images et les figures ne cherchent pas à nous consoler des stries et des discontinuités que l'objectivité scientifique a imprimé dans le monde, mais, à l'inverse, s'efforcent de s'y engouffrer, en y entreprenant une vertigineuse plongée.

Il doit alors être possible d'imaginer ce qu'aurait pu être, ce que pourrait

être, une institution du regard (et notamment une exposition) non plus éclairée par les lumières du rachat, mais sombrant dans la nuit sauvée. Cette exposition est d'abord un espace où il est possible qu'il ne se passe rien du tout, précisément parce qu'à tout moment il est possible qu'y advienne un effondrement, une déflation, un écoulement, ou tout autre événement qui ne relèverait pas de la consolidation du caractère insulaire de l'institution. Ça pourrait aussi être un espace scénique où l'avant-scène, là où les figures parlent, est plongée dans l'obscurité, et où c'est sur le fond de scène, l'endroit depuis lequel les figures pénètrent le cadre, que se concentre la lumière et l'attention. C'est, aussi, un espace dans lequel l'activité de représentation ou la production de figures ne sont pas des instruments de connaissance destinés à sauver le monde matériel de son mutisme en l'ouvrant au langage ou au discours, mais plutôt des pratiques abolissant leur propre immunité. Il n'y est pas question d'une pratique de l'ouverture, de la relation ou de l'accès, de tous ces endroits béants où l'intériorité du sujet vient trouver sa sécurité, mais d'un art de la clôture dans ce qu'il a de plus sorcier. Ainsi le réenchantement n'y est pas vraiment un enjeu, puisque rien n'y est vraiment la scène de l'habitat humain. Si bien que représenter n'y dépend pas d'une relation réunissant en une belle unité le visible, l'énonçable et leurs usages, mais d'une intrusion creusant sans cesse l'intervalle, forçant et démembrant

leur coïncidence, approfondissant les abîmes qui les séparent, tranchant aveuglément dans la stratification de leurs significations pour y creuser des angles morts. S'y trament des conspirations : à mesure qu'un objet semble révéler les strates de référents et d'intentions qui le composent, le mystère s'épaissit et le regard sombre vers ce qui n'a pas déjà été écrit et reste, précisément, imprédictible. Défaits de leur ajustement à leurs significations, les objets sont des lames qui descendent dans l'accumulation sédimentée des choses. Dans leur lente descente dans les espaces morts de la signification, ils *s'inscrivent* : non pas pour « parler », mais pour se loger sans armistice dans ce qui n'a pas de mots et demeure résolument hors langage. Non pas pour donner à la science des images, mais pour en traverser les niveaux de résolution. Non plus pour effectuer des percées hors du monde, mais pour y enfoncer des coins et en amplifier les intensités. Approfondissant les gouffres entre les mondes, ils intensifient leur non-coïncidence, introduisant au cœur des mécanismes de domestication la plus discrète et la plus redoutable sauvagerie, celle de l'indéterminé. Dans le déploiement indéfini de l'économie des relations, leurs incisions aveugles, éclairées un instant par les fictions qui s'en exilent, aiguisent le vertige de la séparation.