

Magali Asseo

# **Le diorama de demain : une réinterprétation du diorama muséal par les artistes**

Mémoire rédigé pour l'obtention du certificat. Cours de base en muséologie 2015 – 2016

## Table des matières

|  |      |
|--|------|
| Introduction.....                          | p.3  |
| 1. Le diorama : définition et origine..... | p.3  |
| 1a. Définition selon Mairesse.....         | p.3  |
| 1b. Étymologie.....                        | p.3  |
| 2. Le Diorama muséal.....                  | p.7  |
| 2.1L' Intérêt de son usage.....            | p.7  |
| 2.2 Réalité réinterprétée.....             | p.7  |
| 3. Le diorama et son utilisation.....      | p.14 |
| 3.1 Des zoos humains.....                  | p.14 |
| 3.2 L'art et le diorama.....               | p.15 |
| Conclusion.....                            | p.21 |
| Bibliographie.....                         | p.22 |

## Introduction

Le diorama est un moyen d'expression qui a fréquemment été utilisé dans les musées d'histoire naturelle depuis au moins un siècle. Le Muséum d'histoire naturelle de Genève, dans lequel je travaille actuellement, est doté d'un nombre de dioramas qui sont parties prégnantes de son identité. En 1966, le Muséum quitte ses premiers locaux situés aux Bastions pour s'installer sur son site actuel, 1 route de Malagnou. Depuis sa réinstallation, le Muséum a développé de nombreux dioramas. Dans un premier temps, les dioramas concernaient exclusivement la faune régionale suisse ; dans un second temps, dès les années 90, des dioramas élargis à la faune et à la géologie de tous les continents ont été construits.

Afin de marquer son 50<sup>ème</sup> anniversaire, le Muséum envisage de mettre en place une exposition autour des dioramas de la faune régionale, réinterprétés par des artistes invités.

C'est dans cette optique qu'il m'a semblé opportun de penser les rapports entre le diorama muséal et le diorama artistique.

## 1. Le diorama : définition et origine

### 1.1 Définition du diorama selon Alain Mairesse

Une définition du diorama a été donnée par Alain Mairesse dans le Dictionnaire encyclopédique de muséologie :

*« Composition plastique consistant en l'évocation d'un paysage ou d'une scène exprimant un fait historique, à partir d'un décor en trompe-l'œil disposé en vue frontale et de grande dimension, et parfois complété d'accessoires en trois dimensions, le diorama est à l'origine une amélioration du panorama, couplé avec des jeux de lumière donnant, par la variation d'éclairage d'une succession de tableaux, l'illusion de mouvement (procédé de Daguerre et Bouton, présenté à Paris en 1822). Sans doute par analogie, même si les dimensions et les modes d'accès n'étaient pas comparables, le même nom de diorama a été donné aux maquettes, à échelle réduite, reproduisant des scènes ou, dans les musées d'histoire naturelle, aux représentations, le plus souvent grandeur nature, de biotopes naturels ».<sup>1</sup>*

### 1.2 Etymologie

D'où vient le mot *diorama* ? Issu de racines grecques, son préfixe *dia-* signifie « à travers » et son suffixe *-orama* le relie à la vision, comme le fait de voir des spectacles. Littéralement, *diorama* veut dire *voir au travers*.

---

<sup>1</sup> Dictionnaire encyclopédique de muséologie, André Desvallées et Alain Mairesse, 2011, p.588

Peintre en décors de théâtre, le français Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) s'intéresse à l'illusion visuelle. Il travaille beaucoup avec le trompe-l'œil et la lumière. En 1822, il s'associe à Charles Marie Bouton, également peintre. Sur de grandes toiles découpées dans un voile transparent, Bouton et Daguerre peignent des panoramas monumentaux à la perspective parfaitement calculée. Par une maîtrise subtile et complexe de l'éclairage porté sur la composition, ils peuvent obtenir différents effets d'atmosphère (diurne, nocturne, aurore ou crépuscule) selon que la lumière frappe la toile peinte par le devant ou par l'arrière. Des châssis vitrés et des panneaux teints permettent de moduler encore le résultat. Ils construisent un bâtiment spécialement conçu pour accueillir les dioramas et présentent à Paris en juillet 1823 le premier diorama, composé de deux vues : une représentation de la chapelle de la cathédrale de Canterbury, peinte par Bouton et une représentation de la vallée de Sarnen, composée par Daguerre. Leur seul but : divertir le public.

Une vidéo produite par la ville de Bry, permet de mieux comprendre le mécanisme du diorama.

Lien : <https://youtu.be/VoCZscSBeOE>

Ces photogrammes extraits du film illustrent le procédé développé par Daguerre, dans lequel une vue cède la place à une autre vue. (Fig.1 à 4)



Fig.1, Eclairage frontal de la toile



Fig.2, Eclairage par l'arrière de la toile



Fig.3, Eclairage frontal de la toile



Fig.4, Eclairage par l'arrière de la toile

Fig.1 à 4, extraites du film *Le Diorama de Daguerre, reconstitution sur maquette d'une séance du diorama théâtre*, Jean-Louis Berdot, Pierre Bottefy, Helios, Figuerola, production Candela, 2010 Musée Adrien Mentienne©

Il n'y a dans les spectacles de Daguerre aucune portée éducative. C'est de l'illusion et du divertissement purs qu'il propose. La question avant-gardiste *de la place du spectateur* face à « l'œuvre » est déjà pensée par Daguerre. Malgré l'énorme succès de ces présentations et la diversité des décors proposés, les spectateurs se lassent peu à peu de ces procédés.

En 1839, le diorama de Daguerre est englouti par les flammes ; cela marque la fin provisoire de ce procédé en deux dimensions. Le même artifice est repris à la Haye en 1881 par H.W. Mesdag dans son panorama de Scheveningen, avec l'ajout d'objets en trois dimensions, représentant la ville et le port de la Haye, ainsi que la plage de Scheveningen. Cet ajout d'objets authentiques (dans ce cas présent, le sable de la plage, des morceaux de filets, des plantes, entre autre choses) pousse le panorama vers le diorama.

C'est sans doute cette conception originelle du diorama qui va être reprise par les musées du monde entier. On peut contempler des miniatures dans des musées d'histoire, des dioramas animaliers dans des musées d'histoire naturelle ou des reconstitutions d'habitats dans des musées d'ethnographie. Par contre, les maquettes des musées d'archéologies ne sont pas considérées comme dioramas, mais souvent confondus.

Le panorama peint, qui est, comme nous l'avons vu précédemment, à l'origine du diorama, consiste en un dispositif en deux dimensions représentant un champ de 360°. En 1787, le peintre irlandais Robert Baker met au point à Londres une invention qui sera rapidement connue sous le nom de *Panorama*, dont il déposera le brevet en 1799. Il s'agit d'une peinture circulaire, utilisant les lois de la perspective, dont la taille est si gigantesque qu'elle absorbe l'observateur dans la scène. Le panorama représente le plus souvent des champs de batailles ou des paysages.

Le mot *panorama* a été formé à l'aide de deux mots grecs, le préfixe *pan-* qui veut dire « tout » et le suffixe *-horama* qui signifie « ce qui est vu, spectacle, vision ».

En 1881, le panorama de Bourbaki *L'Entrée de l'armée française aux Verrières*, peint par Edouard Castres et son équipe, représente un paysage jurassien enneigé, dans lequel l'armée de Bourbaki peine à évoluer en file continue. Le sujet relate le désarmement de 34'000 Français sous la surveillance des Suisses. Ce magistral panorama de 112 mètres de circonférence a été peint et installé dans un bâtiment transformé et prévu à cet effet à la rue du Diorama à Genève. Le panorama sera ensuite déplacé à Lucerne, où il est à présent à nouveau visible, suite à sa restauration achevée en 2003.

D'autres panoramas ont été réalisés en Suisse : celui de Thoune, peint par Marquard Woher (1814) ; celui de Berne, *La Bataille de Morat*, réalisé par Louis Braun (1880) ; celui d'Einsiedeln, *La Crucifixion du Christ*, réalisé par Karl Hubert Frosch, Joseph Krieger et William Leigh (1893) ; à ceux-ci s'ajoute *Le panorama des Alpes bernoises*, exécuté à l'occasion de

l'exposition nationale de 1866 de Genève par Eugène Burnand, Auguste Baud-Bovy et Francis Furet<sup>2</sup>.

Par la suite, le principe populaire du diorama a beaucoup été utilisé afin d'illustrer des scènes religieuses. Il permet, encore à l'heure actuelle, de raconter simplement des scènes bibliques. Les crèches de Noël sont des dioramas.

En 1954 une crèche géante sous forme de diorama a été inaugurée à Einsiedeln, en Suisse. C'est dans une salle elliptique que le visiteur peut admirer ce décor de plus de trente mètres de long et cinq mètres cinquante de haut. Une toile de fond représentant Bethléem, peinte par Barthélémy Wappmannsberger, sert de support au décor, prolongation de la fresque, dans lequel ont été mises en scènes plus de quatre cent figurines sculptées par Ferdinand Pötmesser. Le paysage se module avec de savants jeux de lumières. Par cet aspect, le procédé rejoint celui de Daguerre. Le spectateur se trouve au centre de la pièce, sur une estrade, comme sur un balcon panoramique (Fig.5). Il peut ainsi se laisser submerger par les scènes bibliques sans être contraint par un cadre et son regard peut opérer des choix sur ce qu'il regarde, même si certains éléments attireront plus que d'autres son attention (Fig.6). Ce concept est très important, même s'il n'a pas été beaucoup utilisé par la suite dans les musées.

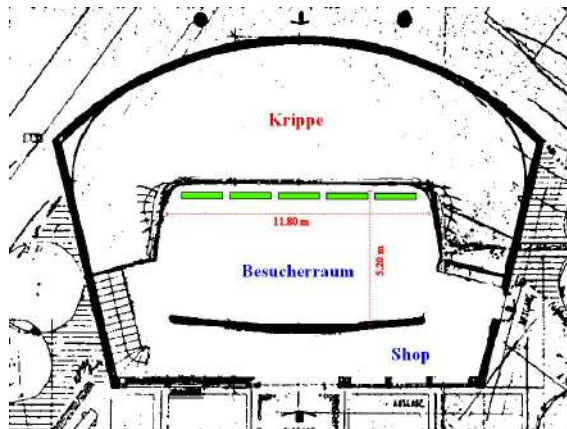


Fig.5, Besucherraum, Diorama Bethléem©, Einsiedeln, Suisse



Fig.6, Grotte, Diorama Bethléem©, Einsiedeln, Suisse

Avant d'être repris par les musées, des mini-dioramas, sortes de cabinets de curiosités, ont été réalisés par des collectionneurs privés, en général fortunés, mettant en scène leur safari et exhibant leurs trophées – démarche décorative et non naturaliste.

<sup>2</sup> Dictionnaire historique de la Suisse, Editions Gilles Attinger, 1988-2014 [entrée : *panorama*]



Fig.7, Cabinet des curiosités, Château de Comartin, Bourgogne

La fin du XIX<sup>ème</sup> siècle est un tournant dans la réflexion muséale. L'aspect éducatif prend un rôle de plus en plus important ; le public des musées se démocratise. Jusque-là, l'objectif du musée était de collectionner, préserver, étudier. Dans les musées, les animaux exhibés de manière disparate sur un socle vont peu à peu céder la place à des vitrines représentant des animaux dans un décor. Il y a une toile de fond en trompe l'œil (panorama), des accessoires de décor (fausses plantes, cailloux, etc.) et surtout, des animaux naturalisés ou des personnages reconstitués. La fabrication de personnages recouverts de glaise va permettre de pouvoir les sculpter de manière réaliste (musculature, faciès, etc.). C'est le début du diorama muséal. Le diorama doit répondre à certains critères esthétiques : ce sont les éléments de composition (biotopes), les éclairages (jour, nuit, aube, crépuscule), les thèmes (chasse, combat, famille, etc.), l'attitude de l'animal. La posture de l'animal se rapproche du réel. La taxidermie évolue et répond de mieux en mieux à la demande d'animaux figés dans une posture « vivante ». A la fin du XIX<sup>ème</sup>, le taxidermiste anglais Rowland présente les premières scènes d'animaux naturalisés en groupe.

## 2. Le Diorama muséal

### 2.1 L'Intérêt de son usage

Les dioramas vont peu à peu s'étendre en Europe, et dès 1906, aux Etats-Unis. Les mises en scènes de ces dioramas véhiculent des messages assez éloignés des préoccupations scientifiques. Ils ont pour but de séduire les masses, de les distraire et les émouvoir, de les orienter vers une idéologie – plutôt que de livrer une information scientifique exacte.

### 2.2 Réalité réinterprétée

Les dioramas tentent alors à faire croire par un artifice au réalisme d'instantanés de scènes prises dans la vie quotidienne des animaux. Par exemple, on peut admirer de magnifiques dioramas représentant des lions en pleine chasse (fig.9), alors que les femelles lascives se prélassent. Dans la réalité, ce sont les lionnes et non les lions qui chassent, mais la représentation du mâle chassant corrobore l'idée d'une société patriarcale et esthétise la crinière du lion comme plus « cinématographique » que le pelage de la lionne (fig.8).





Fig.8, Lions, Hall of African Mammals, National History Muséum de New-York©



Fig.9, Naturel Museum History, Las Vegas©

Le National History Museum de New-York est un bel exemple de ce que les dioramas ont pu véhiculer comme lieux communs.

En 1936, le musée inaugure l'African Hall, composé de vingt-huit scènes conçues par le naturaliste et sculpteur américain Carl Akeley (1864-1926). Suite à ses expéditions africaines, il propose des images « prises sur le vif » dans des décors réalistes et pourtant dramatisés.

« *Bouleversant la logique muséale classique, Akeley expose des tranches de vie dans le jardin vierge d'une Nature aseptisée, parfaite et morale, expurgée d'animaux malades, difformes, âgés ou lâches* ». <sup>3</sup>

Le croquis du diorama des gorilles de l'African Hall illustre assez bien ces idées :



Fig.10, Gorillas, Akeley Hall of African Mammals, National History Museum de New-York©

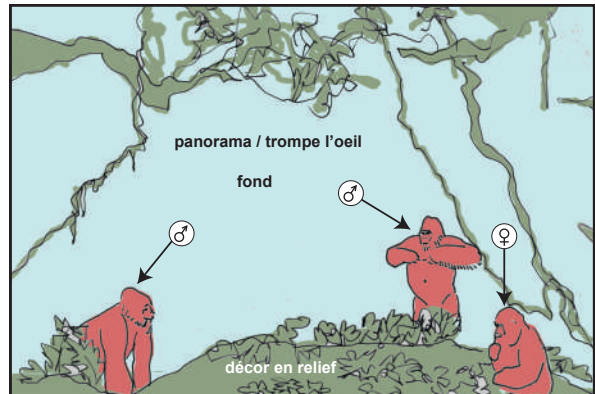


Fig.11, schéma fig.10



Fig.12, extrait de King Kong 1933

<sup>3</sup> *Modest Witness@ Second Millennium. Femaleman Meets Oncomouse : Feminism and Technoscience*, Donna Haraway, 1997, extrait de *Singes humanisés, humains singés : dérive des identités à la lumière des représentations occidentales*, Biologie et vie sociale, Chris Herzfeld, Patricia Van Schuylenbergh, p.262



Le diorama met en scène trois gorilles qui semblent vivre dans un monde originel (Fig.10, Fig.11), vierge de toute présence humaine. Le mâle qui est debout nous renvoie dans sa gestuelle pourtant naturelle mais dénaturée à l'imagerie populaire de *King Kong*<sup>4</sup>, gros succès du box office en 1933 (Fig.12). Puissant, d'une taille et d'une force « surhumaine », King Kong effraie les gens alors qu'il est doté de sentiments et d'émotions (motif du monstre au grand cœur) que l'on découvre de manière anthropomorphique au cours du film. Dans ce diorama, la représentation du gorille en position verticale, dominant totalement la femelle gorille, assise et ramassée sur sa gauche, donne une idée forte du lieu commun du mâle protectionniste. Même si la femelle se trouve au premier plan, elle paraît effacée et soumise aux mâles. Les deux mâles, l'un dominant, l'autre convoitant sa place, ont une présence bien plus pertinente par leur position même au sein de ce triangle amoureux.

En contemplant ce diorama, le visiteur est orienté vers une vision machiste calquée sur l'ordre humain. Le spectateur reconnaît ces codes ; le reflet que le diorama lui renvoie valide ses croyances, encrant encore plus profondément ses idéologies.

Par ailleurs, l'univers naturel dans lequel nous sont présentés les gorilles, témoigne d'une nature immaculée, un peu à l'image des décors de Tarzan dans la jungle.

Un autre diorama du National History Museum de New-York, celui des ours d'Alaska, illustre la même idée, ajoutant à l'imagerie un paysage infini et large qui confère un sentiment de grandeur américaine et de suprématie universelle (Fig.13, Fig.14).

Nous retrouvons un positionnement identique des animaux à celui du diorama des gorilles : le mâle vertical, regardant droit devant lui, faisant ainsi face au spectateur, alors que la femelle, horizontale, sur ses quatre ses pattes, regarde vers le sol.



Fig.13, Alaska brown bear, North of American Mammals Hall National History Museum de New-York©

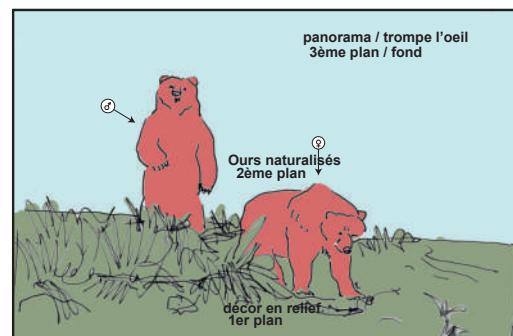


Fig.14, schéma fig.13

« Les tout premiers dioramas consacrés à la faune sauvage n'avaient pas pour seul objectif d'être éducatifs ou distrayants, ils furent également créés pour aiguïser le sentiment national du citoyen américain en lui enseignant le respect et l'amour des grands espaces, cette Wilderness qui distinguait les Etats-Unis de la plupart des pays industrialisés. »<sup>5</sup>

<sup>4</sup> *King Kong*, Ernest B.Schoedsack et Merian C.Cooper, Warner Bros., 1933

<sup>5</sup> Jean-Philippe Uzel, *La revanche par le diorama*, Espace 109, p.33

Au Musée d'histoire naturelle de Genève, les dioramas proposent également des saynètes qui vont alimenter et conforter des idéologies dominantes. Conçus plus tardivement que ceux de New-York, ils ne remettent pas plus en question les schémas comportementaux. Même si le propos du diorama est de distraire, de surprendre, émouvoir et d'étonner le visiteur, sa mise en œuvre reste classique.



Fig.15,Diorama Asie, Muséum histoire naturelle, Genève

Sur la figure 15, le diorama d'Asie du Muséum d'Histoire Naturelle de Genève, réalisé entre 1994-1995, dépeint un univers de civilisations disparues. L'imaginaire convoqué ici est celui du *Livre de la jungle* de Walt Disney<sup>6</sup> ou encore celui du film *Indiana Jones et les Aventuriers de l'Arche perdue*<sup>7</sup>. Dans *Le Livre de la jungle*, les singes ont fait des ruines d'un ancien temple leur maison. Ils sont maîtres des lieux. Le temple reste mystérieux et peut s'avérer anxiogène pour l'homme qui s'y aventurerait. Ici, la vision nocturne accentue l'idée de mystère. La scène proposée devient narrative : à partir d'une image fixe, comme l'illustration d'un livre, le visiteur trouve l'occasion de se raconter un récit personnel. A partir du décor, une nouvelle porte s'ouvre sur un imaginaire romanesque, où le discours scientifique n'est plus essentiel. D'ailleurs, on ne livre en général, dans les cartels, que peu d'informations sur les animaux naturalisés.

<sup>6</sup> *The Jungle Book (Le Livre de la jungle)*, Walt Disney, Disney Productions, 1967

<sup>7</sup> *Raiders of the Lost Ark (Indiana Jones et les Aventuriers de l'Arche perdue)*, Steven Spielberg, Lucasfilm Ltd, 1981

Le diorama de la faune régionale du Musée d'histoire naturelle de Genève illustre également ces mêmes concepts. Conçu et réalisé avant les dioramas d'Asie, son implantation en angle (Fig.16) permet au visiteur de voir deux dioramas dans un même espace. Cette mise en place accentue l'idée de profondeur et de réalisme. Les observateurs, toujours de face et extérieurs aux dioramas, peuvent regarder les décors comme s'ils étaient dans une forêt. Les sièges installés face aux deux fenêtres du diorama, rappellent les bancs que l'on trouve le long des chemins pédestres. Ils évoquent la promenade, l'observation et la contemplation. Le sentiment d'immersion est accentué par une bande sonore reproduisant les bruits de la forêt. Le temps semble suspendu. Ce sont souvent des familles ou des groupes qui se retrouvent face à ces dioramas ; ils peuvent se poser sur les sièges mis à disposition, échanger leurs émotions et se raconter des histoires. Il n'est pas rare d'entendre un adulte raconter une histoire imaginée à un enfant qui contemple le diorama. L'architecture du lieu permet de pouvoir accueillir un certain nombre de personnes en même temps devant le décor.

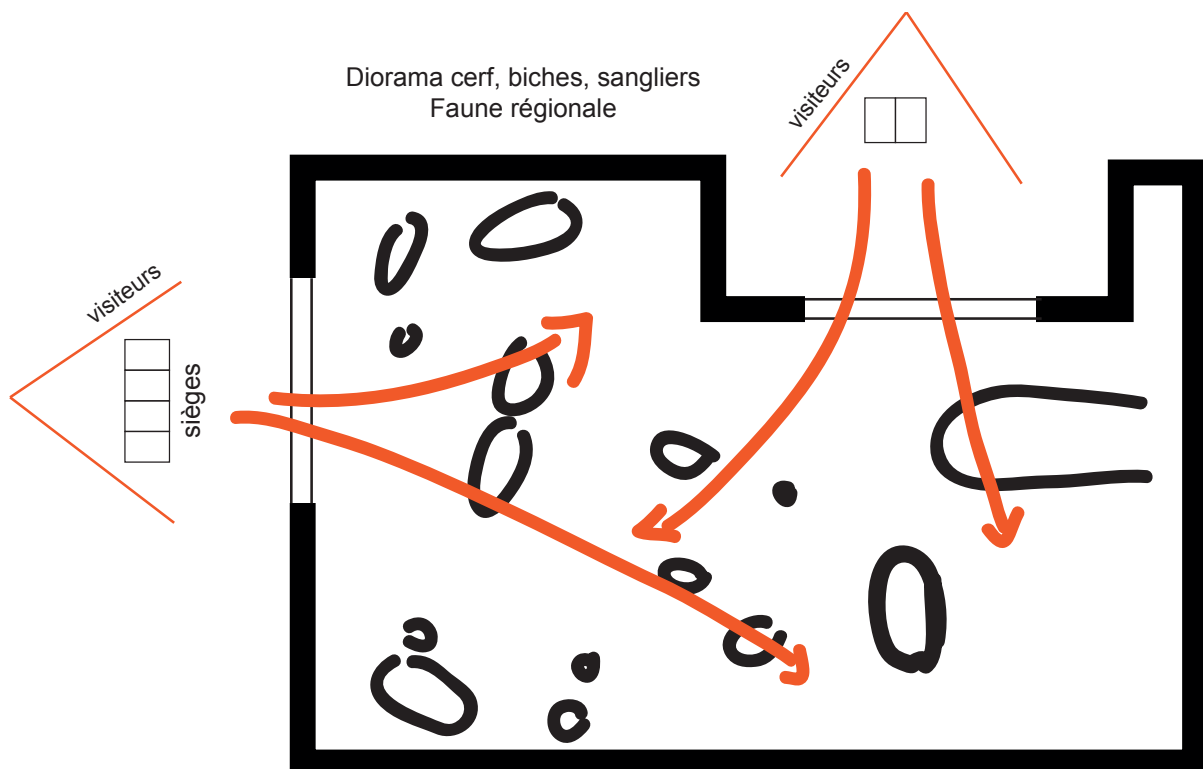


Fig.16, Plan d'implantation du diorama, Faune régionale, Muséum histoire Naturelle, Genève





Fig.17, Diorama faune régionale, Muséum d'histoire naturelle, Genève



Fig. 18, Détail diorama faune régionale, Muséum d'histoire naturelle, Genève



Fig. 19, Détail

Tous les animaux se retrouvent ensemble au même moment, image d'un monde ordonné. Dans ces premiers clichés (fig.17 à19), le spectateur entend déjà le brame du cerf qu'il ne verra qu'à travers la seconde fenêtre. Pas de guerre, pas de prédation, les animaux sont bienveillants les uns envers les autres. Comme sur une carte postale, il s'agit d'un cliché « paradisiaque » du monde animalier. Dans la réalité, il serait impossible de se retrouver face à une telle scène. Au centre (Fig.17), deux jeunes mâles jouent et mesurent leur force alors qu'ils sont encadrés à gauche d'une mère et à droite d'une autre mère s'occupant de leur petit (Fig.19). L'idée de la mère soumise, au service de son enfant, est sous-entendue par son positionnement dans le diorama. Les deux biches sont excentrées, mises en retrait. Leur regard porte sur leur progéniture. La position des mâles, quant à elle, est centrale et c'est leur

force ostentatoire qui est mise en avant. Un ours regarde le jeu des jeunes cerfs avec un œil bienveillant de grand-père. Les animaux sont humanisés et le spectateur retrouve des repères qu'il connaît bien. Nous pourrions transposer cette image en un pique-nique familial dans la forêt. Au second plan, le blaireau et le renard semblent en discussion — une fois de plus, regard anthropomorphique sur les bêtes (Fig.18) : nous baignons dans l'univers de Disney. Dans beaucoup de productions Disney, de la série de dessins animés *Silly Symphonies*<sup>8</sup> à *Bambi*<sup>9</sup>, l'idée des animaux de la forêt représentant une grande famille ou une petite société est capitale.

Dans un second temps, le visiteur se trouve face au cerf et au sanglier (Fig.20). Ici, comme dans les dioramas de New-York, le mâle dominant, protecteur et menaçant, occupe la place centrale. Les femelles et les petits sont placés de côté, en arrière-plan et un peu cachés, comme protégés (Fig.21). Le mâle fait face et protège sa famille.



Fig.20, Diorama faune régionale, Muséum d'histoire naturelle, Genève



Fig.21, détail

Afin de proposer la vision la plus enjolivée de l'animal, celui-ci est souvent positionné face au public, ou encore de profil — ce qui confère au tableau d'ensemble un caractère ostentatoire et artificiel, malgré une position pourtant réaliste de l'animal. Même en mouvement, l'animal reste figé et l'instantané plonge le visiteur dans un univers de contes et de légendes. L'atmosphère nocturne, accompagnée d'une bande sonore, plonge le visiteur dans une chasse d'observation nocturne.

Sur la figure 22, la vitrine des corneilles alimente les croyances autour de la peur que ces oiseaux perpétuent à travers les âges. Autant dans la littérature que dans la peinture, le corbeau et la corneille sont de mauvais présage. C'est à nouveau une idée toute faite qui est absorbée par le spectateur.

<sup>8</sup> *Silly Symphonies*, Walt Disney Productions, 1929 - 1939

<sup>9</sup> *Bambi*, Walt Disney Productions, 1942



Fig.22, Vitrine faune régionale, Muséum d'Histoire Naturelle, Genève

### 3. Le diorama et son utilisation en dehors du contexte muséal

Les dioramas ont été utilisés pour bien d'autres utilisations que les musées. Véhiculant un savoir populaire, le diorama est repris au XX<sup>ème</sup> siècle dans les parcs d'attractions (Disneyland, Disney World), les biodômes, les modèles réduits et les livres pop-up. Dans les parcs d'attractions, le diorama distille en général un monde idéalisé et édulcoré : absence de sexualité, schéma archétypal de la famille, anthropomorphisme, univers de contes, idée d'un monde parfait, *happy end* hollywoodien. Cette vision conforte le visiteur dans ses croyances *mainstream* et ne le met jamais en porte-à-faux par rapport à des idées plus dérangeantes ou alternatives. Ce qui est proposé ne questionne pas, ne relève pas du sens critique. Auparavant, le diorama a également été utilisé lors des expositions universelles. Celles-ci ont vu le jour à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle dans un but commercial et culturel. La première s'est déroulée en 1881 à Londres, et fait une place importante à la représentation des colonies des différents pays et notamment au Royaume-Uni.

#### 3.1 Des zoos humains

Sous prétexte d'exotisme, les expositions universelles ont présenté des échantillons de peuples non occidentaux mis en scène dans leur biotope reconstitué. Ce n'est que dans les années 2000 que la notion de « zoos humains » apparaît pour décrire ces mises en scène créées de toutes pièces par les Occidentaux sous l'Empire colonial. L'Exposition coloniale de Paris, en 1931, montrait des villages reconstitués avec leurs indigènes « importés » pour l'occasion. Ils devaient tenir leur propre rôle. Au succès croissant de ces exhibitions répond en parallèle une prise de conscience de la part de groupes religieux, qui firent intervenir les droits de l'homme. Ce phénomène de zoos humains était commun au monde occidental, autant en Europe que aux Etats-Unis.

En Suisse, l'Exposition nationale de 1896, qui s'est déroulée à Genève, offre un bel exemple de ces « zoos humains ».



Un village « nègre » avait été implanté vis à vis d'un village suisse. Deux civilisations se faisaient front. Pour illustrer le climat du village suisse : des chalets de différents cantons, une fausse montagne avec sa cascade (un million de litres d'eau par jour), un défilé de vaches mis en scène deux fois par jour, diverses fêtes alpestres rejouées au son du yodel et du ranz des vaches, le tout sur fond de carte postale. Bref, une scénographie au service de la gloire helvétique ! Pour le village africain, des cases en Pisé avaient été reconstituées, formant un village, et des Africains avaient été déplacés du Soudan. Une mare avait été érigée : lorsque l'on lançait une pièce à l'eau, des Noirs se déshabillaient et dansaient tout nus. D'autres Noirs les accompagnaient au son des tam-tam. L'être humain était exposé comme dans une foire aux bestiaux ou prenait la place de l'animal naturalisé de la vitrine. A l'époque, ces spectacles emprunts d'exotisme, trouvaient écho auprès des masses et suscitaient de nombreuses rumeurs et légendes urbaines.

Lien : [www.rts.ch/play/tv/mise-au-point/video/1896-un-village-negre-a-geneve?id=5772746](http://www.rts.ch/play/tv/mise-au-point/video/1896-un-village-negre-a-geneve?id=5772746)

Aujourd'hui, l'artiste chinois Xu Zhen, dans sa réinterprétation des dioramas, prend position par rapport aux « zoos humains ». Dans son travail, il met en scène des statues réalistes d'humains ou parfois même, de véritables êtres humains, à travers lesquels se promène le spectateur. Il casse la frontalité du diorama ; l'installation n'est plus une fin en elle-même ; la mise en scène qu'il convoque n'exhibe plus l'être humain, mais devient sujette à réflexion.

Lien : <https://www.artsy.net/artwork/xu-zhen-just-the-blink-of-an-eye>

### **3.2 L'art et le diorama**

Le diorama est en quelques sorte le précurseur de la réalité augmentée. Il recrée une réalité en intégrant des objets véritables et/ou factices dans son système de représentation. Dans le cadre de la réalité augmentée et du mapping, le spectateur peut se trouver au centre de la représentation, alors que le diorama muséal crée l'illusion d'une réalité vue par une fenêtre. La notion de cadre est une notion fondamentale du diorama muséal. Le cadre et la place du spectateur face à l'œuvre sont devenues des préoccupations nouvelles dans le monde des musées. Avec l'arrivée du diorama, de la photographie, du cinéma, un nouveau regard a pu se développer. Une porte s'est ouverte sur un nouveau monde visuel, mais ces procédés ont pu également susciter des réticences chez certains. Au XIX<sup>ème</sup> siècle l'image est un phénomène tellement nouveau qu'il choque et heurte certains. La citation qui suit montre la peur que suscite ce nouveau moyen d'expression. L'homme de l'époque est encore loin d'imaginer qu'au XXI<sup>ème</sup> siècle, l'image sera au cœur du quotidien de chacun.

*« Fixer des images fugitives de miroir n'est pas seulement impossible, mais le simple désir de le faire est un sacrilège. L'homme a été créé à l'image de Dieu et l'image de Dieu ne peut être reproduit par une machine humaine. [...] L'homme qui conçoit une telle chose doit se croire lui-même plus habile que le Créateur de l'Univers. Jusqu'ici Dieu a magnanimement toléré le miroir dans la création, lequel miroir est un jouet frivole du Diable. Il a montré sa*

*tolérance en ce que les femmes, plus spécialement, peuvent lire sur la glace du miroir leur propre sottise et vanité. Depuis des milliers d'années, Dieu ne permet jamais à l'image de l'homme de rester éternellement fixée sur un miroir : pouvons-nous penser que ce même Dieu devienne soudainement déloyal à ses éternels principes, en permettant à un Français de Paris de mettre au monde une invention de la plus diabolique espèce ? Si chaque visage peut être livré et admiré à bon compte par douzaines, l'homme deviendra méchant, superficiel et vain. »<sup>10</sup>*

Au cours du temps, à la faveur du développement des techniques et technologies, le recours à l'image est devenu familier. Toutefois, la réflexion sur la nature et l'usage de l'image a traversé les siècles et la question du rapport entre réalité et image ne cesse d'être questionnée, notamment chez les artistes.

**Christophe Clark et Virginie Pougnaud** sont un couple d'artistes français, photographes et peintres nés en 1963 et 1962. Clark et Pougnaud ont été récompensés en 2000 par le prix Arcimboldo, prix décerné par l'association *Gens d'Images*, puis en 2006, par le prix HSBC de la Photographie.

Virginie Pougnaud crée des mises en scènes en maquette et en peinture, sur lesquelles sont insérés dans un second temps les sujets que Christophe Clark a photographiés isolément. Il s'agit donc d'un travail de montage, qui convoque souvent des tableaux connus de l'histoire de l'art (Edward Hopper, Vilhelm Hammershøi, Magritte entre autres) (Fig.23 à Fig.29). Leur œuvre, comme suspendue dans le temps, offre au spectateur une nouvelle réalité pleine de mystère. Comme dans le diorama muséal, il y a une tension entre le vrai et le faux.

Malgré le travail d'une mise en scène tridimensionnelle, c'est sous forme de photos que leur œuvre est proposée au public. Tout y est cadré avec précision. Le spectateur reste toujours extérieur au cadre. Dans le diorama muséal, l'animal naturalisé fait souvent face au spectateur afin d'être montré sous son meilleur angle, mettant ainsi le spectateur dans une situation où presque toutes les cartes lui sont données. En général, dans le diorama, il n'y a pas d'appel au hors champ et par conséquent, peu ou pas de mystère, alors que Clark et Pougnaud scénarisent des tableaux dans lesquels les sujets regardent très souvent hors champ (Fig. 23, Fig. 24, Fig..29). C'est le regard du sujet photographié qui emmène au-delà de la photo. Le spectateur pénètre ainsi l'intimité du sujet. Il est en position de voyeur. Le temps y est comme suspendu. La notion de hors champ porte le spectateur bien au-delà du cadre, ce qui alimente son imaginaire et soulève en lui des émotions. Le visiteur prend ainsi une part active au scénario proposé. Ce concept semble être une nouvelle possibilité à exploiter dans le diorama muséal.

*« Tout notre travail s'inscrit dans un paradoxe, conjuguant l'ultra réalisme des personnages et la fiction créée par les décors. Nous souhaitons amener les gens dans des petits mondes*

---

<sup>10</sup> Leipziger Anzeiger, datation du texte incertaine vers 1839 -1840.Cité par Max Dauthendey dans *Des Geist meines Vaters* (Munich, A.Langen, 1912, p.61), traduction proposée dans Positif n°1 à 15, mai 1952 – novembre 1955, reproduction en fac-similé, Paris, J.-M.Placé, 1997

*fantastiques et imaginaires, mais pour autant, nous voulons que les personnages soient les plus naturels possible. Ils sont totalement eux, dans un décor qui est faux. Les deux niveaux se brouillent et recréent une réalité nouvelle, autre... »<sup>11</sup>*



Fig.23, Lost in meditation 3, 2009, Clark et Pougnaud



Fig.24, Lost in meditation 6, 2009, Clark et Pougnaud



Fig.25



Fig.26



Fig.27



- Fig 25, Hammershøi, *Sunlight*, Wikipedia, domaine public  
 Fig 26, Hammershøi, *Interior Standgrade*, Wikipedia, domaine public  
 Fig 27, Hammershøi, *Lisa læser et brev*, Wikipedia, domaine public  
 Fig 28, Hammershøi, *Interior with a mirror*, Wikipedia, domaine public

<sup>11</sup> L'Œil de la photographie, 29 octobre 2015, entretien avec Clark et Pougnaud, <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/photographes/clark-pougnaud/>

« C'est avec cette série de photographies que nous avons commencé à travailler ensemble. Nous avons pris appui sur les tableaux d'Edward Hopper que nous aimions beaucoup tous les deux. Nous avons construit des décors miniatures vus sous le même angle que celui choisi par le peintre pour son tableau, puis nous les avons photographiés. C'était un travail très amusant pour lequel nous avons fait poser notre famille et nos amis. Nous ne cherchions pas à reproduire les tableaux à l'identique, mais à nous approcher de l'atmosphère, de l'ordre apparent qui se dégagent des œuvres de Hopper que nous avons sélectionnées.

Nous n'avons pas d'autre ambition que celle d'explorer la possibilité de créer à quatre mains. Cette série fut comme une évidence pour nous qui avions tous les deux une histoire particulière et familière avec la côte Nord-Est des Etats-Unis. »<sup>12</sup>

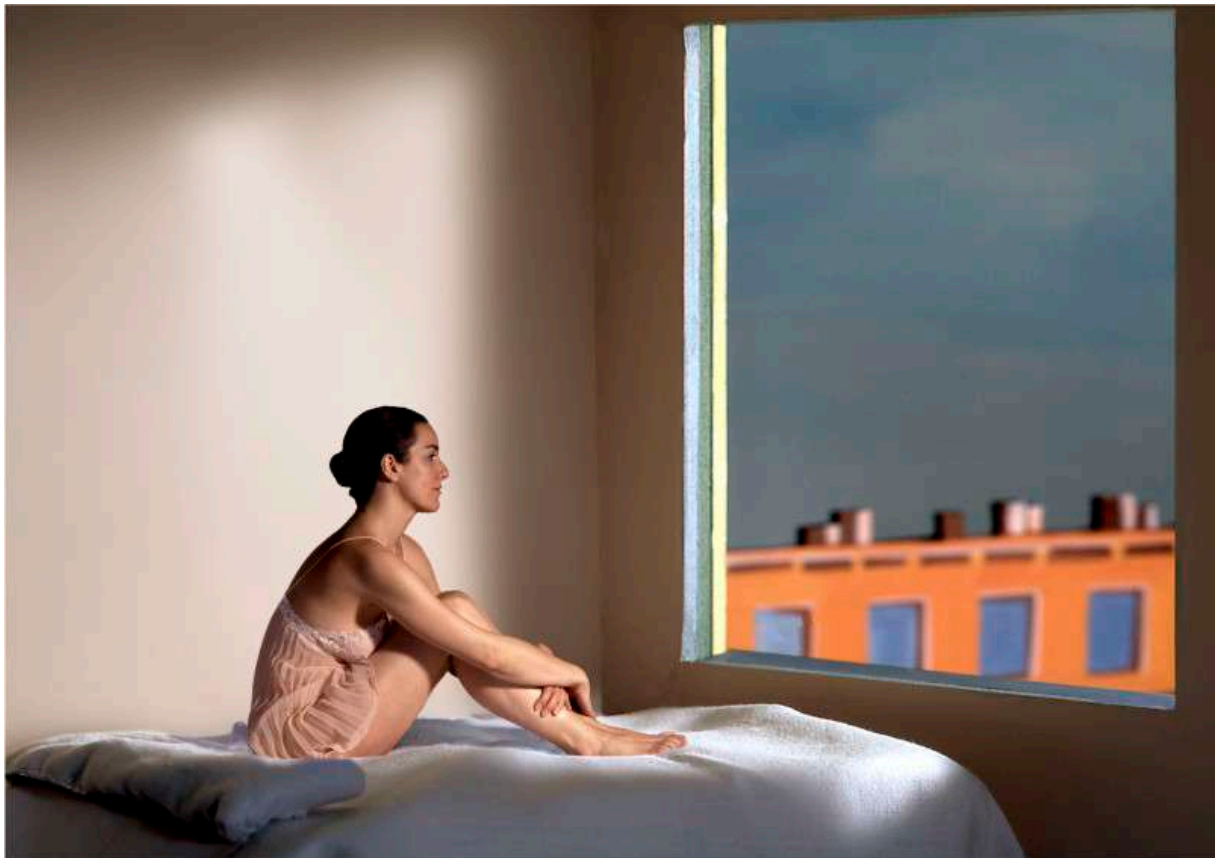


Fig.29, *Virginie*, 2000, 70 x 100 cm, Clark et Pougnaud

Lien : <http://i-exc.ccm2.net/iex/1280/1739333677/740799.jpg>

**Karen Knorr**, est une photographe anglo-américaine née en 1954. En 2011, elle a reçu pour l'ensemble de sa carrière le prix Pilar Citoler.<sup>13</sup>

Ce sont dans des intérieurs tels le château de Chambord, la Villa Savoye de Poissy, le Château de Chantilly, ou même le musée Carnavalet, que Karen Knorr crée ses mises en scènes. Elle met en opposition des *period rooms*, sortes d'intérieurs domestiques, à des

<sup>12</sup> Marie Bastier, Christophe Clark et Virginie Pougnaud, *Ceci n'est pas une fleur (Hommage à Edward Hopper)*, Editions Contrejour, 2015, Paris

<sup>13</sup> 5<sup>ème</sup> Prix international de la photographie « Pilar Citoler », Espagne

animaux naturalisés sortis de leur biotope. Ses séries « *Fables* » (2003-2008) et « *India Song* » (2009-2011) offrent un dialogue, un jeu entre la nature et la culture. Habituellement, les fables, textes autant poétiques que narratifs, personnifient les animaux, soulevant une critique féroce de l'être humain. Dans ses photographies, au contraire, Karen Knorr ne travestit pas les animaux. Libérés de toute contrainte, ils évoluent avec naturel dans des lieux sacralisés par l'homme comme « lieux culturels » et protégés. Outre les animaux naturalisés, des animaux photographiés dans un autre lieu sont ajoutés aux photos prises dans les contextes architecturaux particuliers que sont les *period rooms*. Par ce montage, le procédé rappelle celui de Clark et Pougnaud. Ils suscitent le doute chez le visiteur par l'incongruité d'une scène où se retrouvent côte à côte des animaux qui ne pourraient se côtoyer dans la nature. A travers les animaux naturalisés dans ces intérieurs décalés, Karen Knorr apporte aux images une force métaphorique. (Fig.30 à 32)



Fig.30, *The Kings Reception, Fables*, 2003-2008, Château de Chambord, Karen Knorr

« Ces animaux subvertissent ainsi l'espace sociopolitique au profit d'un jeu, sorte d'analogie sociétale jouant les relations entre culture et nature en ré-agençant les données du monde réel au profit d'une fantaisie, d'une « Folie » intellectuelle [...]. Le spectateur, au-delà de la mise en perspective du travail de l'artiste, s'amusera sans doute à suivre du regard les envolées espiègles des oiseaux avec lesquels Karen Knorr chahute de manière totalement



*illusionniste ce haut lieu du modernisme, désormais figé dans sa fonction muséale, et lui redonne vie par une atmosphère emprunte de liberté et d'onirisme. »<sup>14</sup>*



Fig.31, *Corridor, Fables*, 2003 -2008, Carnavalet, Karen Knorr



Fig.32, *Salon Lilac Louis XV, Fables*, 2003 -2008, Karen Knorr

L'idée de liberté de l'animal est très prégnante dans le travail de Karen Knorr. Malgré la mise en scène et le cadrage, l'animal semble posé dans cet univers humain, mais son attitude reste naturelle. D'ailleurs, les animaux ici ne sont plus nécessairement montrés face au public, comme dans le diorama muséal classique, mais dans une posture naturelle aléatoire. (Fig.30)

Par ce travail de déconstruction du réel, Karen Knorr rend paradoxalement la scène plus réaliste que dans un diorama muséal. Elle en casse la vision académique. Elle soulève de nouvelles interrogations et emporte le visiteur bien au-delà d'une imagerie proposée. Les photos présentées remplacent la surface de la vitrine du diorama. Par ce procédé bidimensionnel, le visiteur n'a pas accès à la profondeur et reste extérieur au dispositif. Présenter alors ses photos dans les lieux-mêmes que Karen Knorr a photographiés met en abîme le visiteur. Il se trouve au cœur du diorama, participatif à son tour, pourtant toujours en porte-à-faux de l'animal photographié. L'artiste joue sur l'ambiguïté de la place accordée au sujet et remet en question le procédé même d'exposition.

<sup>14</sup> Christine Ollier, Galerie *Les filles du Calvaire*, Paris, 2011



## Conclusion

La conception muséale est en perpétuel mouvement. L'image et les médias ont pris énormément d'importance au cours des vingt dernières années et l'attente du spectateur a évolué. Avec l'accessibilité à l'information, quasi instantanée grâce à internet, le visiteur d'un musée ne cherche plus l'information à tout prix, mais désire de plus en plus souvent vivre une « expérience » particulière, voire immersive. Malgré le classicisme de son dispositif, le diorama peut encore surprendre et étonner.

Bien que le diorama muséal continue à avoir du succès auprès des publics, le travail d'artistes contemporains autour du diorama ouvre aussi des portes sur de nouvelles directions à prendre pour construire des saynètes muséales. En effet, dans les dioramas, le discours scientifique, souvent réduit à sa plus simple expression, laisse toute liberté au scénographe d'imaginer pour le diorama non plus un décor « réaliste », figé, avec des animaux naturalisés face au public — mais d'offrir par le hors champ et le décalage, entre autres, une narration poétique, critique, interactive et immersive pour le visiteur. Le diorama de demain ne demande qu'à se développer.

## Bibliographie

- Balley Delphine, *Exposition : le pays d'en haut*, dossier pédagogique, le Canopé des Pyrénées-Atlantiques, 2014
- Bapst Germain, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
- Bastier Marie, Clark Christophe et Pougnaud Virginie, *Ceci n'est pas une fleur*, Editions Contrejour, 2015, Paris
- Betgood Stephen, *Les méthodes d'évaluation de l'efficacité des dioramas : compte rendu critique*, Publics & Musées n°9, 1996
- Boucher Mélanie, *Starving of Sudan de Xu Zhen : épistémologie et pragmatique du diorama*, Espace 109, 2015
- Burtey Nicolas, *Histoire du panorama*, [site consulté le 13 avril 2016], <http://www.nicolasburtey.net/histoire-du-panorama/>
- Desvallées André et Mairesse Alain, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, 2011
- Devigne Nicolas, *Revue d'histoire du XIXe siècle, Autour de la chambre daguerrienne, un nouveau siècle des Lumières*, n°47 – 2013, p. 67-73
- Dictionnaire historique de la Suisse*, Editions Gilles Attinger
- Exposition *Regard 2014*, dossier pédagogique, Halle au Blé, Alençon, [site consulté le 13 avril 2016] <http://fr.calameo.com/read/003165866fcb1d008f85f>
- Gelinas Dominique, *Le sensorium synthétique : réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale*, [site consulté le 13 avril 2016], Conserveries mémorielles, 2014 <http://cm.revues.org/2000>
- Haraway Donna J., *Le manifeste cyborg et autres essais, Sciences – Fictions – Féminismes*, Exils Editeurs, 2007
- Herzfeld Chris, Van Schuylenbergh Patricia, *Singes humanisés, humains singés : dérive des identités à la lumière des représentations occidentales*, Biologie et vie sociale, SSI 2011
- L'Œil de la photographie *Clark et Pougnaud, Le secret*, [site consulté le 13 avril 2016], <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2015/10/29/article/159874010/clark-et-pougnaud-le-secret/>
- Lamborey Claude, *Petite histoire des panoramas, ou la fascination de l'illusion*, Académie des sciences et des lettres, 2007
- Le Gall Guillaume, *Rémanences du diorama chez Dominique Gonzalez-Foerster*, Espace 109, 2015
- Marchand Marie-Eve, *Le diorama comme processus artistique*, Espace 109, 2015
- Montpetit Raymond, *Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique*, Publics & Musées n°9, 1996
- Pecadille, [site consulté le 13 avril 2016] : <http://peccadille.net/2014/02/19/le-diorama-de-daguerre/>
- Péquignot Amandine, *La taxidermie londonienne au service des premiers dioramas français*, Lettre de l'Œcim n°90, novembre – décembre 2003
- St-Jean Aubre Anne-Marie, *Les mises en scène de Vicky Sabourin*, Espace 109, 2015
- Uzel Jean-Philippe, *Bête Noire de Kent Monkman, la revanche par le diorama*, Espace 109, 2015

Wall Street International, *Clark et Pougnaud, Le secret*, , [site consulté le 13 avril 2016],  
<http://wsimag.com/fr/art/17407-clark-et-pougnaud-le-secret>

## **Remerciements**

Je tiens tout particulièrement à remercier Christophe Clark, Virginie Pougnaud, Karen Knorr, Le Musée Adrien Mentienne, le Diorama d'Einsiedeln, ainsi que le National History of New-York pour leur autorisation de citer leurs photos dans mon travail. Je tiens également à remercier le Muséum d'histoire naturelle de Genève sans lequel ma formation n'aurait pas été possible.