

« As good as real »

A propos de deux photographies de dioramas présentées dans
l'exposition *Le grand orchestre des animaux* (Fondation Cartier, Paris,
Juillet 2016-Janvier 2017)

Camille Joseph



Éditeur
AFEA

Édition électronique

URL : <http://transatlantica.revues.org/8189>

ISSN : 1765-2766

Référence électronique

Camille Joseph, « « As good as real » », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2016, mis en ligne le 08 février 2017, consulté le 02 mai 2017. URL : <http://transatlantica.revues.org/8189>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2017.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence
Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« As good as real »

A propos de deux photographies de dioramas présentées dans l'exposition *Le grand orchestre des animaux* (Fondation Cartier, Paris, Juillet 2016-Janvier 2017)

Camille Joseph

- 1 L'exposition *Le grand orchestre des animaux* qui s'est tenue à la Fondation Cartier de juillet 2016 à janvier 2017, était consacrée à l'œuvre bio-acoustique de l'américain Bernie Krause. Tandis que les salles du sous-sol invitaient à une plongée dans les sons enregistrés par Krause, qui fait œuvre de « sauvetage » sonore pour alerter sur l'impact du changement climatique sur la biodiversité, la partie haute de l'exposition livrait un versant visuel de l'« orchestre » en proposant notamment deux photographies de Hiroshi Sugimoto. « California Condor » (1994) et « Alaskan Wolves » (1994) sont deux grands tirages en noir et blanc (respectivement 120x185cm et 120x210cm) appartenant à la série *Dioramas* que l'artiste entama dans les années 1970 alors qu'il venait d'arriver à New York.
- 2 Le *diorama*, terme inventé par Daguerre en 1822, désigne ici une reconstruction en trois dimensions d'une scène où des animaux, le plus souvent empaillés, sont replacés dans leur milieu naturel. Vitrée, la scène peut faire appel à des éléments de nature réels ou reconstitués (rochers, plantes) et se déroule devant un paysage peint en trompe-l'œil pour donner l'illusion d'une perspective. On attribue la paternité de ces installations au sculpteur et taxidermiste Carl Akeley, que la célébrité conduisit à travailler au début du XXe siècle pour le Musée d'histoire naturelle de New York ou encore le Field Museum de Chicago¹. Un autre grand nom des dioramas du musée de New York est Frank Chapman, conservateur et responsable des collections ornithologiques. Ces installations, destinées à provoquer chez le visiteur le sentiment exaltant né de l'expérience d'une nature sauvage et intacte, étaient intimement liées à des objectifs de conservation. Ainsi, le diorama de l'île aux pélicans, créé en 1902, joua un rôle important dans la création de la première réserve fédérale d'oiseaux un an plus tard. Il n'est alors peut-être pas surprenant de retrouver les condors et les loups américains dans l'exposition d'une œuvre dont l'un des ressorts, et pas des moindres, est là encore la préservation de la nature.

- 3 Au musée de New York, le développement de dioramas à partir de la fin du XIXe siècle s'accompagne d'une vaste politique d'exploration et d'expansion des collections du musée. Les individus chargés de construire les dioramas étaient envoyés sur le terrain pour collecter les spécimens et peindre les paysages. Empiétant pour ainsi dire sur le territoire des explorateurs et des scientifiques, ces taxidermistes, sculpteurs et préparateurs provoquèrent une crise dans la hiérarchie sociale du musée. En effet, le fantastique succès populaire que rencontrèrent les dioramas à partir des années 1900 assura à ces « petites mains » une reconnaissance nouvelle, au détriment des représentants plus traditionnels – et plus « savants » – de l'institution, les conservateurs. C'est à cette époque en effet que les salaires des préparateurs et des taxidermistes en charge des dioramas augmentèrent de façon remarquable, à la faveur d'un engouement des administrateurs de musée pour ces nouvelles formes « éducatives » de représentation du savoir². Dans les années 1920, le fossé se creusa à un tel point que les conservateurs et les chercheurs se plaignirent ouvertement de ces inégalités de traitement et critiquèrent au passage les dioramas comme des formes dépassées relevant de modèles dix-neuviémistes d'une science de la nature désuète fondée sur l'anatomie comparée, et non de la biologie moderne, expérimentale, qu'ils prétendaient incarner³. L'entre-deux-guerres fut ainsi un moment charnière dans l'évolution des fonctions du musée d'histoire naturelle, qui vit l'échelle des valeurs se renverser, les fonctions de vulgarisation prenant le pas sur les objectifs scientifiques. L'éducation populaire se mesurait désormais en termes de statistiques de fréquentation, la priorité étant donnée à des expositions de plus en plus spectaculaires qui pouvaient assurer de généreuses donations de la part des philanthropes de l'institution.
- 4 Les sciences naturelles n'étaient pas les seules traversées par le débat entre la mission de vulgarisation du musée, dont la dimension économique était loin d'être négligeable, et les objectifs scientifiques. L'anthropologue Franz Boas, qui fut assistant du conservateur des collections d'ethnologie de 1896 à 1905 au Musée d'histoire naturelle de New York, avait lui aussi observé dans son département la même transformation des priorités, qui se traduisait notamment par la réduction des espaces dévolus à la recherche⁴. Les options d'exposition retenues pour les collections d'ethnologie visaient avant tout, selon Boas, à impressionner le visiteur, qui était sans cesse distrait, incapable d'arrêter le regard et de se concentrer sur un seul objet. Pour l'anthropologue, la mission pédagogique du musée ne pouvait être compatible avec une logique sensationnaliste, dont relevaient en partie les dioramas.
- 5 Ces tableaux naturalistes, qui utilisaient des mannequins grandeur nature pour représenter un groupe tribal figé dans une activité quelconque, étaient apparus pour la première fois aux États-Unis lors de l'exposition universelle de Chicago en 1893. Boas lui-même avait été chargé par le musée de New York de se rendre sur la côte Nord-Ouest pour y collecter des objets permettant de réaliser, à son retour, un diorama représentant l'initiation du Hamat'sa, l'esprit cannibal de ceux qu'on appelait alors les Kwakiutl. Le format du diorama appliqué aux peuples dits primitifs connut, tout comme les reproductions d'habitats naturels, un succès extraordinaire dans les musées américains, qui n'hésitèrent pas à investir de grandes sommes pour avoir chacun leurs « scènes ». A la Smithsonian, William Holmes, enthousiasmé par les dioramas de Akeley au Field Museum, pensait que les « habitats » humains devaient eux aussi « raconter une histoire, et ce immédiatement, et de la façon la plus séduisante qui soit. »⁵ Boas lui-même n'était pas contre l'idée de pouvoir « transporter » le visiteur dans le village, dans la maison, ou,

pour reprendre un terme essentiel dans son appréhension des phénomènes ethnologiques, dans l'environnement des tribus exposées⁶. Mais l'anthropologue devait admettre que c'était là un vœu pieux, puisque tout – les vitrines, les murs, les escaliers... – rappelait au visiteur qu'il n'était précisément *pas* en train d'observer un vrai village. L'écart entre le réalisme visé par le diorama et le contexte du musée créait une perturbation trop grande pour que l'effet recherché se produise réellement. Dès lors, Boas préconisait d'abandonner toute tentative de rendre les mannequins réalistes – car ils ne ressembleraient jamais à de vrais hommes, quel que soit le talent du préparateur. Plutôt que de chercher à imiter la nature, le musée devait se ranger du côté des arts plastiques et assumer pleinement sa position. Ainsi, par exemple, la couleur de la peau ne devait être qu'« approximative » et il était préférable, à la place de vrais cheveux, de les peindre ou d'utiliser des perruques artificielles⁷.

- 6 Dans un article de 1907, publié dans la revue *Science* deux ans après son départ du musée de New York, Boas reprenait le débat là où il l'avait laissé et revenait sur la mission d'instruction d'un grand musée de sciences naturelles. Désormais titulaire de la chaire d'anthropologie à l'université de Columbia, il ne semblait pouvoir se résoudre à abandonner la réflexion sur le rôle éducatif du musée et la place des objets dans le développement de l'anthropologie. Dans un paragraphe, il évoquait précisément le diorama animalier en mettant en garde contre le ravissement pour la pure technique, au détriment de la transmission de la connaissance et du savoir. Prenant l'exemple d'un diorama mettant en scène des mouettes volant au-dessus des vagues, il avertissait que les visiteurs risquaient de s'interroger davantage sur la manière dont étaient suspendus les oiseaux que sur les oiseaux eux-mêmes, sur lesquels ils n'auraient rien appris ou rien retenu une fois sortis du musée. Fascinés par la « ressemblance artificielle » de ces animaux et émerveillés par l'habileté technique des préparateurs du diorama, ils seraient comme les courtisans de l'empereur de Chine du conte d'Andersen, qui préféreraient l'automate du rossignol au vrai oiseau⁸.
- 7 Si les années 1920 et 1930 représentèrent l'âge d'or du diorama, le développement des magazines en couleur, de la télévision et du film après la guerre eut pour effet de reléguer ces images à une muséographie désuète. Devenus eux-mêmes objets d'exposition, les dioramas du musée de New York sont aujourd'hui des icônes de l'institution. Mais les deux photographies de Sugimoto présentées à Paris reviennent aux origines de la création de ces paysages et interrogent la validité du procédé. Sugimoto explique ainsi que « les animaux empaillés placés devant l'arrière-plan peint ont l'air profondément faux ; mais si on les regarde rapidement avec un œil fermé, (...) ils ont tout à coup l'air très vrai. J'avais trouvé là une manière de regarder le monde comme le fait l'appareil photographique. Quand bien même le sujet serait faux, une fois photographié, c'est comme s'il était vrai. »⁹ C'est donc parce que ces images « ratées » ont échoué à lui donner le frisson d'une rencontre authentique avec la nature sauvage que Sugimoto a l'idée d'utiliser la photographie pour redonner vie à ces scènes, en raison du pouvoir de représentation réaliste immanquablement associé au médium photographique. Il utilise pour ce faire une chambre et un temps de pose très long, ainsi qu'un cadrage serré éliminant toute trace du contexte muséal. Jouant avec la dimension « fixiste » de l'image photographique, il active ainsi l'illusion que devaient à l'origine produire les dioramas. Sur son site, le musée de New York vante le talent des artistes ayant élaboré ces scènes et explique qu'il participe du réalisme troublant des photographies de Sugimoto¹⁰. Par un effet de réappropriation, le musée met ainsi en avant la connaissance fine et précise, tant

de l'anatomie que du comportement des animaux, des préparateurs, qui permet aux photographies de Sugimoto de renouer avec l'impératif de réalisme d'origine.

- 8 Tandis que les vitrines créent une distance infranchissable avec la « nature » exposée et, comme la mouette de Boas, ne renvoient finalement qu'à la pure technique, les photographies de Sugimoto provoquent un retour sur le moment de création de ces dioramas et questionnent la rationalité des images « scientifiques ». Le cartel accompagnant les deux œuvres précise que Sugimoto avait été « fasciné par le trouble visuel provoqué par ces reproductions idéalisées des conditions de la vie sauvage », suggérant par là que les scènes recréés sont imprégnées de nos projections sur la vie animale. Ainsi, dans « Alaskan wolves », la meute de loups a le regard tourné vers des élans que l'on devine peu à peu se détachant au loin sur le paysage enneigé peint en trompe-l'œil à l'arrière-plan. Parce que ces loups sont fixés et immortalisés, pour ainsi dire, dans une attitude choisie parmi bien d'autres possibles, on pourrait presque parler ici d'une « naturalisation » de l'instinct de prédation de ces bêtes que le spectateur doit avoir l'illusion d'observer depuis un point de vue privilégié – et sécurisé. Quant aux condors de Californie – qui frôlèrent l'extinction complète à la fin des années 1980 –, ils surplombent un paysage de montagnes et de canyons qui relève de toute une tradition visuelle de l'Ouest américain. Les dioramas s'inscrivent par ailleurs dans une histoire de la photographie naturaliste, à laquelle ils empruntent leur mise en scène : l'animal est montré dans son environnement « naturel » sans aucune intrusion d'éléments humains. Mais la représentation en trois dimensions veut aller plus loin que la photographie puisque même l'humain – en la personne du photographe – y est absent. Cela parachève en quelque sorte le mythe d'une image naturaliste telle qu'il se dessine depuis l'invention de l'affût à la fin du XIXe siècle. Révolutionnant les techniques d'observation, celui-ci a rendu le photographe invisible et donné naissance à un type de photographie entièrement nouveau où l'animal est enfin saisi dans des conditions « absolument naturelles »¹¹.
- 9 Les photographies de Sugimoto questionnent la dimension profondément artificielle des images produites par et pour les sciences naturelles : « En prenant ces photographies, j'ai été saisi par l'envie de représenter l'histoire naturelle comme une image trompeuse offrant une illusion de réalité.¹² » Ses photographies interrogent en effet les rapports de la science avec sa propre représentation, les images qu'elle utilise pour véhiculer le savoir et enfin la mission du musée scientifique¹³. Ce questionnement n'est pas nouveau puisque, dès le début du siècle, il a existé un débat sur l'articulation entre réalisme et scientificité sur fond de bouleversement des fonctions du musée public aux États-Unis. Les deux photographies de Sugimoto renvoient ainsi à toute une histoire de la muséographie et des liens entre recherche et vulgarisation au sein du musée d'histoire naturelle, qui est aussi celle d'une crise sociologique qui voit les conservateurs et les représentants traditionnels de la science américaine perdre leur prestige et, dès lors, recentrer leur activité au sein des universités où ils s'attacheront désormais à redéfinir les contours épistémologiques des sciences de la nature, leurs pratiques ainsi que leur rapport aux images.



Hiroshi Sugimoto (1948 -), *Alaskan Wolves*, 1994

Lors de l'exposition *Le grand orchestre des animaux* (Fondation Cartier, Paris, Juillet 2016-Janvier 2017), photographie de l'auteur.



Hiroshi Sugimoto (1948 -), *California Condor*, 1994

Lors de l'exposition *Le grand orchestre des animaux* (Fondation Cartier, Paris, Juillet 2016-Janvier 2017), photographie de l'auteur.

NOTES

1. Sur l'histoire des dioramas animaliers aux États-Unis, voir Karen Rader et Victoria Cain, *Life on Display: Revolutionizing U.S. Museums of Science and Natural History in the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2014.
 2. Victoria Cain, « The art of authority: Exhibit, exhibit-makers, and the contest for scientific status in the American Museum of Natural History, 1920-1940 », *Science in Context* 24(2), 2011, p. 215-238, ici p. 216.
 3. Idem.
 4. Sur le rapport de Boas au musée de New York et les raisons de son départ, voir Isabelle Kalinowski, « Franz Boas, le Musée d'Histoire Naturelle de New York et la galerie de Dresde », *Revue germanique internationale* 21, 2015, p. 113-132.
 5. W. Holmes, cité par Marianne Kinkel, *Races of Mankind: The Sculptures of Malvina Hoffman*, University of Illinois Press, 2011, p. 23-34.
 6. « L'objectif avoué d'un grand groupe est de transporter le visiteur dans des environnements étrangers. Il doit voir tout le village et la façon dont les gens vivent. » (Lettre de Franz Boas à Frederic Ward Putnam, 7 novembre 1896, cité par Ira Jacknis, « Franz Boas and Exhibits. On the Limitations of the Museum Method of Anthropology », in George W. Stocking (éd.), *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, p. 75-111, ici p. 101).
 7. I. Jacknis, « Franz Boas and Exhibits », *art. cit.*, p. 102.
 8. Franz Boas, « Some Principles of Museum Administration », *Science* 25, 1907, p. 921-933, ici p. 923.
 9. <http://www.sugimotohiroshi.com/diorama.html>, consulté le 12 décembre 2016.
 10. <http://www.amnh.org/explore/news-blogs/news-posts/hiroshi-sugimoto-four-decades-of-photographing-dioramas/>, consulté le 12 décembre 2016.
 11. Frank Chapman, cité par Matthew Brower, *Developing Animals: Wildlife and Early American Photography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, p. 129. Il est intéressant de noter que Frank Chapman, l'un des premiers à avoir développé le diorama au musée de New York (au sein du Whitney Hall of Birds, notamment), fut aussi celui qui proposa le premier une réflexion approfondie sur l'usage de l'affût dans son ouvrage de 1900, *Birds Studied with a Camera*.
 12. Cartel de l'exposition.
 13. D'autres commentateurs ont vu dans les photographies de Sugimoto une interrogation plus générale sur les rapports entre art et science, image et texte. Voir par exemple Rachael Z. DeLue, « Art and Science in America », *American Art* 23(2), 2009, p. 2-9.
-

INDEX

Thèmes : Trans'Arts

AUTEUR

CAMILLE JOSEPH

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis