

INTRODUCTION

Depuis les années 1990, les dispositifs présentés dans les musées d'anthropologie et d'histoire naturelle sous le nom de *diorama* ont fait l'objet de vives critiques, en particulier en Angleterre et en Amérique du Nord. Richard W. Hill Sr. (nation tuscarora), assistant du directeur à l'ouverture du nouveau Musée national des Indiens d'Amérique (National Museum of the American Indian) à Washington, condamne les dioramas et les considère comme intrinsèquement problématiques: « Les dioramas sont en eux-mêmes un retour à l'ancien genre de musées qui figeait les Indiens dans le passé. » Et plus loin: « Les Amérindiens vont-ils toujours être associés aux dioramas contenant des figures grandeur nature? Le public s'attendra-t-il toujours à trouver des moulages d'Indiens à la suite des animaux empaillés, des dinosaures mécaniques et de la faune¹? »

D'autres auteurs avaient précédemment porté des jugements plus favorables sur ces installations. En 1975, Claude Lévi-Strauss publiait dans *La Voie des masques* un texte écrit en 1943 pour la *Gazette des beaux-arts*. Il y décrit la muséographie établie par l'anthropologue Franz Boas au Musée d'histoire naturelle de New York (American Museum of Natural History), situé à l'ouest de Central Park, au cœur de l'île de Manhattan :

« Il est à New York un lieu magique où les rêves de l'enfance se sont donné rendez-vous; où des troncs séculaires chantent et parlent; où des objets indéfinissables guettent le visiteur avec l'anxieuse fixité des

1. « But the dioramas are in themselves a throwback to the old-style museums that freeze Indians in the past » et « Will museums forever associate Indians with dioramas containing life-size figures? Will museum visitors always expect to see casts of Indians next to the stuffed animals, mechanical dinosaurs and replicated fauna? », Richard W. Hill, « The Indian in the Cabinet of Curiosity », dans *The Changing Presentation of the American Indian: Museum and Native Cultures*, Washington, National Museum of the American Indian, 2000, p. 105-107. Toutes les traductions sont miennes, sauf mention. Par mesure de simplicité, les noms des nations amérindiennes ne sont pas donnés en langues vernaculaires. Pour un usage plus systématique des appellations en langages autochtones, voir le lexique en fin d'ouvrage.

visages ; où des animaux d'une gentillesse surhumaine joignent comme des mains leurs petites pattes, priant pour le privilège de construire à l'élue le palais du castor, de lui servir de guide au royaume des phoques, ou de lui enseigner dans un baiser mystique le langage de la grenouille ou celui du martin-pêcheur. Ce lieu, auquel des méthodes muséographiques désuètes, mais singulièrement efficaces, confèrent les prestiges supplémentaires du clair-obscur des cavernes et du croulant entassement des trésors perdus, on le visite tous les jours, de 10 heures à 5 heures, à l'American Museum of Natural History : c'est la vaste salle du rez-de-chaussée consacrée aux tribus indiennes de la côte nord du Pacifique qui va depuis l'Alaska jusqu'à la Colombie britannique². »

Lévi-Strauss a passé six années à New York pendant la Seconde Guerre mondiale. Lorsqu'il visite le musée, l'institution conserve encore une partie des dioramas réalisés par Boas. Aujourd'hui, le musée expose toujours ces objets suivant une muséographie similaire³. L'effet des dioramas et des mannequins est encore saisissant. Le visiteur contemporain, s'il ne s'y attend pas, craint un instant avoir dérangé une réunion inattendue en tombant sur ces figures grandeur nature au coin d'une des salles tamisées du musée.

Dans cet extrait, Lévi-Strauss relie directement la salle exposant les œuvres de la côte Nord-Ouest aux dioramas animaliers créés dans les premières décennies du XX^e siècle pour donner à voir les animaux naturalisés. On distingue en effet trois types de dioramas : le diorama comme peinture animée, premièrement, soit une toile peinte présentant généralement un paysage qui change au gré des effets de lumière. Les dioramas animaliers, deuxièmement, soit des vitrines présentant des animaux naturalisés dans des environnements reconstruits qui peuvent prendre la forme d'un simple oiseau mis en scène dans une vitrine jusqu'à celle de véritables groupes présentant plusieurs

2. Claude Lévi-Strauss, *La Voie des masques* [1975], Paris, Plon, 1979, p. 9.

3. Pour une histoire du hall et de ses transformations, voir Ira Jacknis, « "A Magic Place". The Northwest Coast Indian Hall at the American Museum of Natural History », dans Marie Mauzé, Michael E. Harkin et Sergei Kan (éd.), *Coming to Shore. Northwest Coast Ethnology, Traditions, and Visions*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 2004, p. 221-250.

spécimens devant de grandes peintures⁴. Les dioramas anthropologiques, finalement, qui mettent souvent en scène les collections des musées à l'aide de mannequins en plâtre ou en cire.

Cette troisième catégorie de dispositifs retiendra mon attention. J'étudierai dans ce livre les installations fabriquées dans deux institutions avant la Première Guerre mondiale sur la côte est des États-Unis : ceux du Musée d'histoire naturelle de New York, d'une part, réalisés sous la direction de l'anthropologue d'origine allemande Franz Boas et de son successeur Clark Wissler ; et, d'autre part, ceux du Musée de l'État de New York (New York State Museum) à Albany, capitale de l'État, élaborés sous la supervision de l'anthropologue d'origine iroquoise-séneca Arthur Caswell Parker. Ces dioramas ont été fabriqués entre 1890 et 1920, soit durant l'une des périodes d'immigration les plus intenses de l'histoire des États-Unis : sur trente ans, entre 1890 et 1920 environ, vingt-trois millions d'immigrés s'établissent sur le territoire américain⁵. À mon sens, les dioramas discutés ici s'intègrent dans une logique plus large, déjà étudiée par Alan Trachtenberg : il s'agit à la fois de mettre en scène les indigènes (*Staging Indians*) et de créer une identité américaine propre à des différents groupes culturels (*Making Americans*), en inventant des références historiques communes.

Si les dioramas du Musée d'histoire naturelle de New York sont célèbres, les dioramas du Musée d'Albany n'ont en revanche jamais fait l'objet d'une recherche scientifique d'envergure. Ces deux institutions, situées à moins de 250 kilomètres l'une de l'autre, construisent pourtant leurs dioramas presque simultanément. En outre, les artistes engagés dans ces activités sont souvent les mêmes, comme le sculpteur allemand Caspar Mayer qui travaille parallèlement pour les deux musées. La différence de notoriété entre les anthropologues chargés de ces deux projets, Franz Boas à New York et Arthur Parker à Albany, explique en partie ces fortunes critiques

4. Stephen Christopher Quinn, *Windows on Nature. The Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History*, New York, Abrams, 2006.

5. Alan Trachtenberg, *Shades of Hiawatha: Staging Indians, Making Americans, 1880-1930*, New York, Hill and Wang, 2004, p. 32-33.

inégales. Boas est depuis les années 1970 le sujet de très nombreuses études académiques, notamment en Allemagne et surtout aux États-Unis⁶. Arrivé à New York depuis Berlin dans les années 1890, Boas se spécialise dans l'étude des cultures de la côte nord-ouest de l'Amérique. Il travaille ensuite comme anthropologue au Musée d'histoire naturelle de New York, qu'il quitte pour diriger le département d'anthropologie de l'Université de Columbia en 1905.

À l'inverse, Arthur Parker – anthropologue amérindien, autodidacte, activiste et travaillant dans une ville moins magnétique que New York City – est une figure parfois oubliée en histoire de l'anthropologie. Une seule biographie, écrite par l'historienne Joy Porter, lui a été consacrée. Né en 1881 dans la réserve de Cattaraugus au nord de l'État de New York, Arthur Parker est d'origine irlandaise par sa mère, tandis que son grand-père paternel appartient à une importante famille iroquoise⁷. Son origine et le fait qu'il ne suive pas une formation universitaire singularisent sa position dans le champ anthropologique des années 1900 : Parker refusera même la proposition d'étudier à l'Université de Columbia avec Franz Boas, qui souhaitait pourtant devenir son directeur de thèse.

Entre image et espace

Le mot « diorama » signifie littéralement « voir à travers » : il a été inventé en 1822 par Louis Daguerre et tire son origine des mots grecs *dia* (à travers) et *horao* (vue). Daguerre, peintre de formation, est aussi décorateur de théâtre et inventeur d'une première forme de photographie connue désormais sous le nom de daguerréotype⁸. Son

premier diorama est un théâtre ouvert à Paris en 1822, à l'intérieur duquel les spectateurs peuvent admirer deux scènes : l'intérieur de la chapelle de la Trinité dans la cathédrale de Canterbury, réalisée par le collègue de Daguerre et peintre Charles Marie Bouton, et une peinture faite par Daguerre lui-même représentant la vallée de Sarnen, dans le canton d'Obwald en Suisse.

Après une courte promenade dans l'obscurité du théâtre, la cathédrale apparaissait aux visiteurs derrière une vitre. Au bout d'une quinzaine de minutes, un système de rotation du public, inspiré par les décors de théâtre, permettait aux spectateurs d'observer l'autre peinture. Dans les deux cas, un changement de lumière simulait les variations d'une journée, passant de l'aube au crépuscule, du jour à la nuit, et parfois même des saisons, de l'été à l'hiver. Pour réaliser ces effets, des zones de peinture opaques voisinaient avec d'autres plus translucides, tandis que des écrans de couleurs se superposaient à l'arrière-plan. Cet usage des transparences avait déjà été développé dans d'autres installations contemporaines, comme les diaphanoramas créés par le peintre suisse Franz Niklaus König⁹.

Autour de 1900, toutes les définitions du terme « diorama » en langue anglaise s'accordent sur deux éléments : les dioramas sont des « expositions optiques » qui créent une « illusion ». En 1903, le *Chamber's Etymological Dictionary* définit le diorama comme « une exposition d'images illuminées et vues par une ouverture dans le mur d'une chambre noire¹⁰ ». Quelques années auparavant, le dictionnaire de Walter W. Skeat précisait que, dans son usage moderne, il s'agissait plus largement d'« un terme appliqué à différentes expositions optiques¹¹ ». En 1903 toujours, *A Companion Dictionary of the English Language* ajoute que le diorama est « une

6. Plus récemment, quelques études sont parues en France analysant le travail de Boas ou traduisant des extraits de ses publications. Voir par exemple Isabelle Kalinowski et Camille Joseph (éd.), *Franz Boas - Anthropologie amérindienne*, Paris, Flammarion, 2017.

7. Joy Porter, *To be Indian. The Life of Iroquois-Seneca Arthur Caswell Parker*, Oklahoma City, University of Oklahoma, 2001, p. 16-17.

8. Helmut et Alison Gernsheim, *L. J. M. Daguerre. The History of Diorama and the Daguerreotype*, New York, Dover Publications, 1968, en particulier p. 14-41. Voir aussi Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, Paris, G. Masson, 1891, p. 20-22.

9. Voir Guillaume Legall, *Le Diorama de Daguerre, la peinture mécanique*, Paris, Mare & Martin, 2013.

10. *Chamber's Etymological Dictionary of the English Language*, Londres, W&R Chambers, 1903, p. 126.

11. «Diorama: A scene seen through a small opening. Modern. A term applied to various optical exhibitions, and to the building in which they are shown», dans Walter W. Skeat, *An Etymological Dictionary of the English Language*, Oxford, Clarendon Press, 1882, p. 168.

manière de peindre et de réaliser des expositions scéniques de sorte à produire une illusion complète¹²».

Tandis que les dioramas au sens de Daguerre perdent en attractivité, le terme prend progressivement un sens plus large. Après 1900, il est utilisé en priorité dans deux contextes spécifiques : le domaine de l'histoire naturelle et celui de l'anthropologie. Les usages diffèrent aussi selon les langues. Dans le domaine des sciences naturelles, le mot diorama recouvre en français ce qu'on appelle souvent en anglais *Habitat Group*. En 1889, le sculpteur et taxidermiste américain Carl Akeley, qui travaille alors pour le Milwaukee Public Museum, crée l'un des premiers dioramas à destination pédagogique : celui-ci comprend des spécimens zoologiques placés dans un habitat naturel recréé, le tout posé devant une peinture servant d'arrière-plan. Le terme sert aussi à décrire des installations présentant des corps humains en plâtre, en cire ou en terre cuite. Une carte postale datée de 1911 représentant les dioramas présents au Palais des industries textiles à l'Exposition internationale de Roubaix, montre notamment celui de la « filature de la laine à la main » et atteste de l'usage du terme en français pour décrire ces dispositifs dans les premières années du siècle.

Omniprésents dans les espaces d'exposition en Europe à partir de 1850, les dioramas sont aussi utilisés en Asie, en Afrique, au Moyen-Orient ou en Amérique latine. Au Musée national d'anthropologie de Mexico City (inauguré en 1964), par exemple, les dioramas sont utilisés pour montrer les peuples autochtones. Ces dispositifs prennent généralement la forme d'un espace rectangulaire et sont parfois entourés par un cadre de bois. Les spectateurs sont maintenus dans le noir, tandis que toute la lumière est produite par l'installation. De nombreux dioramas – mais pas tous – sont protégés par une vitre. À l'intérieur, l'organisation des figures dans l'espace, mais aussi les paysages devant lesquels elles sont exposées, simulent une

12. «Diorama: A mode of painting and scenic exhibition, so arranged as to produce a complete optical illusion», dans James Henry Murray, *A Companion Dictionary of the English Language: Comprising Words in Ordinary Use, Terms in Medicine, Surgery, the Arts and Sciences...*, Londres, Routledge, 1903, p. 191.

perspective donnant sa profondeur à la scène. Enfin, les dioramas sont fabriqués majoritairement suivant deux échelles différentes : à taille réelle, comme tous les exemples mentionnés dans ce livre, mais aussi en miniature, permettant parfois au spectateur d'appréhender la scène par le haut et de dominer la représentation.

L'évolution du mot diorama, utilisé pour décrire les tableaux de Daguerre puis des dispositifs d'exposition tridimensionnels, peut surprendre. Rappelons que dès son origine, le diorama est une peinture, mais aussi un espace : le théâtre dans lequel l'animation prend place, comme le montre notamment une gravure colorisée réalisée au début du XIX^e siècle, représentant un théâtre à l'entrée duquel le mot « Diorama » est bien lisible. Daguerre incluait parfois des éléments en trois dimensions, comme des arbres, pour accentuer l'illusion. Ainsi, il présente en 1830 une vue de Chamonix à laquelle il ajoute un chalet, une vache broutant, différents objets qu'il repeint parfois pour les faire s'accorder avec le reste de la représentation¹³.

Optique et politique

En histoire de l'anthropologie, les dioramas sont appréhendés comme un mode d'exposition singulier¹⁴. Dans son passionnant travail sur le Musée d'ethnographie du Trocadéro, Nélia Dias aborde les questions muséographiques par le biais d'une analyse des lois, des discours, ou encore des controverses opposant différents systèmes de classification¹⁵. Les mises en scène elles-mêmes occupent une place limitée dans cet ouvrage, et peu d'informations sont données sur leur fabrication matérielle. Les dispositifs sont en quelque sorte transparents : ils sont d'abord étudiés en vertu des systèmes épisté-

13. Claudia Kamcke et Rainer Hutterer, «History of Dioramas», dans Sue Dale Tunnicliffe et Annette Scheerso (éd.), *Natural History Dioramas. History, Construction, and Educational Role*, Berlin, Springer, 2015, p. 10.

14. Benoît de L'Estoile, *Le Goût des autres. De l'exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007 ; Stanley A. Freed, *Anthropology Unmasked: Museums, Science, and Politics in New York City*, Wilmington, Orange Frazer Press, 2012.

15. Nélia Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et muséologie en France*, Paris, CNRS, 1991.

mologiques dont ils sont les produits et qu'ils permettent de saisir, et non pour eux-mêmes ou la manière dont ils agissent et résistent au sein des espaces d'exposition.

En histoire des médias, les dioramas sont fréquemment présentés comme anticipant le cinéma¹⁶. Alison Griffiths suggère que chaque diorama pourrait être une scène de film¹⁷. Griffiths utilise l'expression « promenade » pour caractériser la manière dont le spectateur du musée active un film qui attend d'être déroulé par son regard en marche. L'autre expérience invoquée par l'auteure est celle de la consommation : elle compare les dioramas des vitrines avec les arcades qui caractérisent l'architecture commerciale de la fin du XIX^e siècle. Le cadre théorique dans lequel se placent ces études a été dessiné par l'historien d'art Jonathan Crary au début des années 1990 : se référant à Walter Benjamin et au phénomène du panorama, Crary a souligné l'émergence au XIX^e siècle d'un spectateur mobile, percevant les choses dans un flot qui lui permet de les saisir dans leur multitude plutôt que dans leur singularité¹⁸.

Le sens de la vue a été au cœur de l'étude des dioramas. Le spectateur décrit dans ces livres semble un œil mobile sans véritable corporéité. L'un des arguments du présent ouvrage est néanmoins que la question du contact y est tout aussi cardinale. Ainsi, chaque chapitre montre que l'interaction physique est un élément clé pour comprendre ce média. Je m'intéresserai aux relations entre le public et le diorama, aux contacts entre les matériaux artistiques et les corps, ou encore à la manière dont les artefacts sont manipulés. D'un point de vue iconographique, les dioramas évoquent même le toucher, puisque les mannequins eux-mêmes appréhendent des objets dans chacune

16. Par exemple : Birgit Verwiebe, *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart, Füsslin Verlag, 1997.

17. Alison Griffiths, *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology & Turn-of-the-Century Visual Culture*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 49. Voir aussi Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge et Londres, MIT Press, 2013. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer* [1990], Cambridge et Londres, MIT Press, 1991, p. 112 *sqq.*

18. Jonathan Crary, *ibidem*, p. 20-21.

des scènes. Plus généralement, j'entends dissocier le diorama de la photographie et du cinéma, auxquels il est fréquemment comparé. En effet, c'est par l'œil mais aussi par le corps que les dioramas sont reçus et activés autour de 1900.

Dans son article « Arts of the Contact Zone », Mary Louise Pratt apportait à l'histoire des transferts culturels une perspective nouvelle en insistant sur les lieux de rencontre et d'échange entre populations¹⁹. Ces espaces sont aussi des zones de conflit : les individus et les ambitions se rencontrent, s'entrechoquent et s'entremêlent, mais se résistent et s'opposent aussi, dans des relations de pouvoir asymétriques. Dans le cas des dioramas, ces rencontres ont lieu dans différents espaces : les réserves, où sont parqués les Amérindiens ; les écoles, où sont scolarisés et acculturés les jeunes enfants ; les musées, enfin, où sont réalisés les dioramas. Les dimensions de ces espaces varient, et l'écart va d'une mission scientifique en Alaska ou au Nouveau-Mexique, téléguidée depuis New York et impliquant un déplacement de plusieurs milliers de kilomètres, à la rencontre d'un artiste, d'un anthropologue ou d'un Amérindien qui partagent le même lieu de travail et de vie.

Dans la majorité des recherches faites à la suite de Crary, l'assimilation des dioramas à des tableaux s'explique notamment par une raison : leur transmission par la photographie. Alors qu'il se caractérise par le mélange de différents médias – et en priorité peinture et sculpture –, le diorama reproduit sur papier devient inévitablement une image prise sous un angle défini. Son caractère multimédia et multidimensionnel est masqué par sa reproduction, qui est davantage une forme de documentation, comme c'est le cas d'ailleurs dans les images qui accompagnent ce texte. En effet, les photographies que j'ai prises durant mon enquête m'ont amenée à assigner aux dioramas un point de vue, et donc à reconduire l'idée d'une perspective déterminée – alors même que j'ai pu expérimenter physiquement ces ensembles, en particulier lorsqu'il était possible d'y entrer.

19. Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone », in *Profession*, New York, MLA, 1991, p. 33-40.

Taxidermie dans le jardin d'Eden

Distinguer les différents régimes perspectifs est utile pour établir une typologie des dioramas. Premièrement, les dioramas-tableaux se présentent frontalement, souvent derrière une vitre, et ont une grande peinture en arrière-plan : c'est le cas d'un grand nombre d'installations, et de toutes celles créées par Arthur Parker à Albany. Une perspective se déploie dans les éléments d'habitation et le paysage : ce point de vue déterminé suppose un spectateur fixe, comme dans les tableaux de la Renaissance. La scène est théâtrale, au sens qu'en donne Michael Fried dans son analyse de la peinture française du XVIII^e siècle²⁰. Deuxièmement, les dioramas-vitrines, tels de nombreux dioramas mis en place par Franz Boas à la fin du XIX^e siècle, sont des dispositifs autour desquels il est possible de tourner et qui ont potentiellement plusieurs points de vue. Le spectateur est mobile et vient activer la représentation. Troisièmement, les dioramas-milieux sont des ensembles véritablement immersifs dans lesquels il est possible d'entrer : le spectateur est alors immergé, décentré et participatif, sur le modèle décrit par Julie Reiss ou Claire Bishop au sujet des installations d'art contemporain²¹. Boas utilise d'ailleurs le mot « installation » pour décrire ses dispositifs²² : aucun des ouvrages de référence consacrés à cette forme d'art contemporain ne les mentionne néanmoins²³.

À la perspective visuelle s'ajoute la question du point de vue politique, plus importante encore pour la présente recherche. Depuis les années 1970 et dans la suite notamment des travaux de Michel Foucault, historiens, historiens d'art, muséologues ou anthropologues ont largement commenté le pouvoir performatif des dispositifs d'exposition : à l'instar d'autres agencements muséaux, le

diorama donne une place aux choses en les organisant dans un système. Ces dispositifs peuvent être ainsi discutés comme des assemblages²⁴, suivant le terme emprunté à Deleuze et à Guattari, ou encore comme des agencements, pour reprendre le terme privilégié dans les milieux anglo-américains²⁵ : au-delà d'une approche biographique des objets, on peut considérer les parties qui constituent le diorama (spécimens, mannequins, vêtements, etc.) comme des éléments singuliers redéfinis par leur mise ensemble.

Or le diorama n'est pas un ensemble hétérogène aléatoire : c'est une construction pensée qui porte une charge politique. Cette thèse a été défendue en 1984 par Donna Haraway dans un article de la revue *Social Text* consacré aux dioramas animaliers du Musée d'histoire naturelle de New York intitulé « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936 ». Les dioramas étudiés par Haraway ont été créés par l'artiste et taxidermiste Carl Akeley, évoqué plus haut, ami et compagnon de chasse de Théodore Roosevelt. Comme d'autres auteurs, Haraway affirme que l'œil est « l'organe critique » dans la réception des dioramas. L'auteure compare la quête du spécimen parfait qui motive la traque aux gorilles menée par Akeley avec les recherches eugéniques contemporaines. La chercheuse californienne décrit la taxidermie et la photographie comme des technologies au service de l'idéal conservateur (au sens large) promu par l'institution. Il s'agit en effet de préserver des biotopes mais aussi de figer un monde menacé de disparition.

Haraway présente les dioramas comme des machines au service d'un discours évolutionniste, travaillées par les valeurs de ceux qui les mettent en œuvre²⁶. En résumé : paternalisme, racisme, sexisme. La pertinence de cette analyse a garanti son succès et l'argument

20. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1980.

21. Julie Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1999 ; Claire Bishop, *Installation Art. A Critical History*, Londres, Tate, 2005.

22. Claude Imbert, « Boas, de Berlin à New York », in Michel Espagne et Isabelle Kalinowski (éd.), *Franz Boas. Le travail du regard*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 16.

23. En plus des deux auteures déjà citées, voir : Julian Rebetisch, *Ästhetik der Installation*, Francfort, Suhrkamp, 2003 ; Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.

24. Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham et Londres, Duke University Press, 2010, p. 20-38.

25. Tony Bennett, Fiona Cameron, Nélia Dias *et al.*, *Collecting, Ordering, Governing. Anthropology, Museums, and Liberal Government*, Durham et Londres, Duke University Press, 2017, p. 5.

26. « And dioramas are meaning-machines. Machines are time slices into the social organisms that made them. Machines are maps of power, arrested moments of social relations that in turn threaten to govern the living. » Donna Haraway, « Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, 1908-1936 », in *Social Text*, n° 11, hiver 1984-1985, p. 52.

central reste incontournable. Je n'entends pas remettre en question cette thèse. Néanmoins, il me semble que l'article de Haraway a involontairement obscurci les analyses faites à sa suite. Les dioramas de ce musée, si souvent mentionnés ou photographiés, ont rarement été étudiés dans le détail. Paradoxalement, en effet, ces dioramas sont à la fois très connus mais jamais observés ni réellement analysés. De plus, les dioramas animaliers ont retenu toute l'attention, tandis que les dioramas anthropologiques sont rarement évoqués. Enfin, l'étude de tous les autres dioramas nord-américains, souvent expéditive et simpliste, est généralement calquée sur le modèle du Musée d'histoire naturelle de New York. Le problème ne tient donc pas au texte de Haraway lui-même, mais bien à sa réception : les dioramas animaliers de New York sont devenus le paradigme déterminant l'approche de tous les dispositifs.

La seconde perspective dominante dans l'historiographie des dioramas est une analyse postmoderne portant plus largement sur les idées de réalité et de simulation. Entre 1973 et 1976, l'écrivain et sémiologue italien Umberto Eco publiait des extraits de son voyage en Amérique du Nord²⁷. En passant par la Floride et la Louisiane, Eco dresse la liste des créations qui, de manières différentes et à des degrés variés, questionnent les limites entre authenticité et fiction, réalité et imitation. Il décrit les dioramas, aujourd'hui démantelés, du Musée de la Ville de New York (Museum of the City of New York). Il en forge un paradigme, selon lui caractéristique du pays traversé : l'hyperréalité. Lieux fantasmés, reproductions d'espaces qui n'existent pas, copies d'univers inventés, les dioramas sont sans aucun doute *hyperréels*, au sens que Jean Baudrillard a donné à ce terme : « La simulation [...] est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel²⁸. » Sans nul doute, les dioramas sont une fiction. Les espaces ainsi créés n'ont pas de réalité historique ou géographique au-delà de celle qu'ils instaurent. Tout

27. Umberto Eco, *Travels in Hyperreality. Essays* [1973-1976], traduit de l'italien par William Weaver, San Diego, New York et Londres, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1986, p. 3-58.

28. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 10.

ce qui les compose (paysage, mannequin, spécimen) est artificiel, tout comme l'est l'agencement qui leur donne corps : c'est précisément cette fabrication qui m'intéresse, abordée ici à l'échelle de la microhistoire.

Une esthétique du diorama

Je souhaite redonner de l'épaisseur aux dispositifs, notamment en étudiant de près les archives qui entourent l'élaboration des dioramas – telles que les correspondances entre les anthropologues, l'administration muséale, les artistes et les modèles, mais aussi les moulages en plâtre et les mannequins que j'ai pu retrouver. Avant de dénoncer la logique qui sous-tend nombre d'entre eux, il importe de comprendre leurs modes de production dans un contexte culturel et visuel plus large – pour ensuite saisir ce qu'ils fabriquent dans l'espace public. Cette perspective invite à redéployer autrement les forces et les enjeux – politiques, sociaux, institutionnels – autour de nouveaux objets, mieux vus et mieux compris. Au contraire d'études qui abordent les dioramas comme des images en deux dimensions, je souhaite voir comment les représentations sont fabriquées pour défaire l'illusion de leur transparence. Il s'agit d'étudier les dioramas comme des constructions matérielles à la fois idéologiques, politiques, mais aussi symboliques et esthétiques.

Mettre l'accent sur ces créations de deuxième plan invite à étudier une catégorie d'acteurs densément pourvue, bien que peu considérée en histoire de l'art : celle des praticiens qui ont diversifié leurs activités pour survivre. Dans le prolongement des recherches menées en histoire de l'art par André Chastel et Krzysztof Pomian au sujet des « intermédiaires », l'étude des dioramas permet notamment de révéler les réseaux d'acteurs et de participer, en cela, à repeupler les mondes de l'art²⁹. Les personnalités qui collaborent à la fabrication des dioramas sont à la fois nombreuses et méconnues : leur carrière est jalonnée d'emplois et de contre-emplois, de succès et d'infortunes. Les

29. André Chastel et Krzysztof Pomian, « Les intermédiaires », in *Revue de l'art*, n° 77, 1987, p. 5-9.

acteurs sont ici artistes, marchands, anthropologues, copistes, photographes, artisans. Certains sont polyvalents, tandis que d'autres apportent une expertise spécifique et ponctuelle à la fabrication collective de ces dispositifs. Les sources écrites retrouvées dans les archives, la correspondance avec les musées, parfois les œuvres mêmes quand elles n'ont pas disparu, témoignent de leur existence.

Étudier ces installations permet d'attirer l'attention sur un corpus d'œuvres disséminé et partiellement perdu ou stocké dans les réserves des musées : les moulages sur nature, les mannequins, les larges peintures qui servaient parfois de toiles de fond, ainsi que, dans les cas où il a été possible d'en retrouver la trace, les esquisses préparatoires à celles-ci, ou encore les objets créés ad hoc par les artistes pour ces constructions. En effet, les œuvres qui constituaient les dioramas ont été éparpillées, jetées parfois. Il a ainsi fallu explorer les institutions, visiter les bureaux, accéder aux réserves, mais aussi voyager pour en retrouver des morceaux.

Les dioramas sont relativement rares dans les ouvrages d'histoire de l'art. Pourtant, les artistes ont continuellement porté leur regard sur ces dispositifs. À partir des années 1950 environ, de nombreux artistes en reprennent plus ou moins explicitement les codes formels. Au Musée des beaux-arts de Philadelphie (Philadelphia Museum of Art), *Étant donnés* de Marcel Duchamp (1887-1968) présente un mélange d'éléments de natures très diverses, représentant paysages et objets réunis autour d'un corps de femme nu³⁰. Les installations d'Edward Kienholz (1927-1994) réunissent des mannequins et des artefacts dans des installations spectaculaires au sein desquelles le visiteur peut aussi pénétrer, comme c'est le cas par exemple de *Five Car Stud* (1969-1972).

Kienholz pratique par ailleurs le moulage sur nature pour réaliser ses mannequins. L'artiste américain George Segal (1924-2000)

réalise aussi des moulages en plâtre sur nature qu'il place ensuite dans l'espace urbain ou dispose en rapport avec des éléments qui y sont prélevés (bancs, signalétique de circulation, vélo, etc.). Le diorama intéresse les artistes contemporains plus directement encore. Depuis les années 1970, le japonais Hiroshi Sugimoto (1948-) photographie les dioramas du Musée d'histoire naturelle de New York, produisant des images en noir et blanc qui brouillent la frontière entre fiction et réalité³¹. Aujourd'hui, les artistes Mark Dion (1961-), Thomas Hirschhorn (1957-), Dominique Gonzalez-Foerster (1965-) ou Sammy Baloji (1978-) se réfèrent explicitement au diorama dans leur travail, au point qu'on peut parler d'une « esthétique du diorama » dans le monde de l'art³².

Faire une histoire générale des installations d'art incluant les dioramas n'est toutefois pas le propos de ce livre. De même, je n'établirai pas de grammaire générale des dioramas, du fait de l'hétérogénéité des matériaux (cire, plâtre), des médiums (peinture, sculpture, taxidermie), et des échelles (dioramas à taille réelle, maquettes et mini-dioramas, ensembles monumentaux), ou encore des registres (réaliste, symbolique, etc.). En revanche, le diorama m'a semblé un observatoire privilégié pour interroger, de manière indirecte mais efficace, les liens entre art, histoire de l'art et anthropologie aux États-Unis autour de 1900. Prendre le diorama comme objet d'étude permet notamment de souligner les interactions entre les acteurs : peintres, sculpteurs et anthropologues travaillent ensemble à la fabrication de ces installations. En outre, si l'histoire de l'art permet d'étudier les dioramas, ceux-ci peuvent en retour interroger la discipline : que nous apprennent-ils, par exemple, sur la notion d'autorité collective ? Sur celle d'authenticité, en milieu muséal notamment ? Et plus largement sur l'histoire de l'art américain ?

30. Marcel Duchamp, *Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...*, 1946-1966, assemblage média mixte (porte en bois, brique, stuc, velours, acier, carton, cheveux, peinture à l'huile, ongles, etc.), 242,6 × 177,8 × 124,5 cm, Philadelphia Museum of Art. Sur Duchamp et le diorama, voir Kornelia Imesch Oeschlin, « *Étant donnés* de Marcel Duchamp, "period room" et cheval de Troie », in *Retour d'y voir*, n° 6, 7, 8, 2013, p. 406-422.

31. *Hiroshi Sugimoto: Dioramas*, Bologne et New York, Damiani et Matsumoto Editions, Pace Gallery, 9 mai – 28 juin 2014.

32. Par exemple : Thomas Hirschhorn, *Diorama*, 1997, médias mixtes, 365 x 640 x 213 cm, coll. du Museum of Contemporary Art, North Miami. Dominique Gonzalez-Foerster, « Chronotopes & Dioramas », New York, Dia Art Foundation, 23 septembre 2009 – 18 avril 2010.