

ALEXANDER STREITBERGER

DISPLAY CLASH. DIORAMA ET WUNDERKAMMER DANS L'ART CONTEMPORAIN

Ces dernières années, une attention croissante a été accordée à la manière dont certains dispositifs historiques de représentation tels que le diorama et la *Wunderkammer* (cabinet de curiosités) sont utilisés dans l'art contemporain pour aborder les questions de narration, de matérialité et de l'ordre du savoir.¹ De nombreux artistes s'intéressent, par exemple, au diorama historique, issu du 19^{ème} siècle, tantôt pour ses qualités de présentation illusionniste tantôt pour sa fonction d'outil scientifique et didactique au sein des musées des sciences naturelles. Pour ne citer que deux exemples récents, l'installation *Hunting & Collecting* (2015) de Sammy Baloji présente un diorama désintégré afin de jeter un regard critique sur le colonialisme, alors que l'exposition *Dioramas* de Laurent Montaron, organisée à la fondation Ricard à Paris du 15 novembre 2016 au 7 janvier 2017, invitait les visiteurs de percevoir un assemblage d'objets, transformés en spécimens inaccessibles au moyen d'un dispositif de diorama, en tant qu'expérience purement visuelle. L'exposition *Dioramas*, organisée au Palais de Tokyo à Paris du 14 juin au 10 septembre 2017, constitue une autre preuve de l'actualité du sujet. Retraçant l'histoire du diorama de ses débuts jusqu'à nos jours, cette exposition consacrait une grande partie de l'espace aux réappropriations de ce dispositif muséal par les artistes contemporains. Comme le propose Petra Lange-Berndt dans sa contribution au catalogue d'exposition, des artistes tels que Hiroshi Sugimoto, Richard Baquié, Mark Dion, Pierre Hyghe et Mathieu Mercier utilisent le dispositif du diorama « en tant qu'installation et mise en espace de narrations. » (Lange-Berndt, 2017 : 286)

Toutefois, alors que la plupart des études traitent de la récupération de ces modes de présentation séparément, le présent article se penche sur des œuvres qui opposent diorama *et* *Wunderkammer* comme étant deux systèmes de mise en scène conflictuels remettant en cause les formes institutionnelles de la connaissance, de la représentation et de l'information. Plutôt que de concevoir ces modes de présentation comme des systèmes autonomes, des artistes tels

que Mark Dion, Dominique Gonzalez-Foerster, Thomas Hirschhorn et Damien Hirst réinventent le diorama et la *Wunderkammer* en tant qu'espaces inter-médias ouverts en constante interaction avec d'autres formes de représentation provenant de divers contextes historiques, sociaux et culturels.

Certes, ces deux dispositifs d'exposition, le diorama et la *Wunderkammer*, ont été déjà redécouverts et revisités par certains artistes des avant-gardes des années 1920 aux années 1960, notamment les surréalistes, et, dans leur sillage, des artistes américains tels que Joseph Cornell et Robert Rauschenberg. L'analyse approfondie de quelques œuvres de Mark Dion et de Thomas Hirschhorn révélera cependant une différence fondamentale par rapport à ces précurseurs : alors que l'approche iconoclaste des avant-gardes s'empare du diorama et de la *Wunderkammer* comme outils critiques d'investigation de l'art et de ses institutions, il semble que la récupération plus explicite et systématique de ces dispositifs par Dion et Hirschhorn vise davantage une mise à jour de questions environnementales, économiques et politiques, déjà suscitées dans les formes historiques du diorama et de la *Wunderkammer*, tout en les cristallisant autour du problème de la représentation et de la remédiation dans un monde complexe perçu comme « comme un monde fragmenté », un collage spatial. (Hirschhorn dans : Lee & Foster, 2013 : 61) Notamment, l'analyse de *Widerspenstige Wildnis* (Nature sauvage rebelle), exposition que Dion a organisée au musée Marta Herford d'octobre 2015 et février 2016, démontrera que le recours à ces deux dispositifs anciens permet à l'artiste de créer un espace narrative hétérogène à l'intérieur duquel radicalité esthétique et drame écologique s'affrontent. En intégrant des œuvres récentes dans une perspective généalogique, cet article montrera finalement que ces dispositifs hybrides s'inscrivent dans une logique de remédiation selon laquelle tout média se façonne en réaction et en rivalité par rapport à d'autres médias anciens *et* contemporains.

CONFLUENCES

D'un point de vue historique, le diorama reproduisant l'habitat naturel et la *Wunderkammer* sont des modes de présentation s'excluant mutuellement et offrant deux manières distinctes d'aborder le monde. Alors que la *Wunderkammer* des 16^{ème} et 17^{ème} siècles a été conçue comme une collection encyclopédique rassemblant toutes sortes d'objets, allant de l'histoire naturelle à l'ethnographie, des reliques religieuses aux antiquités et aux œuvres d'art, afin de composer un microcosme théâtral du monde, le diorama d'habitat a pour but d'ouvrir une « fenêtre sur la nature » (Frank M. Chapman) censée véhiculer une représentation fidèle d'un

groupe d'animaux dans leur milieu naturel.² Dans une perspective évolutionnaire, la *Wunderkammer*, basée sur des principes tels que l'hétérogénéité, l'association, l'allégorie et le raisonnement analogique, a été remplacée, depuis le 19^{ème} siècle, par la spécialisation des disciplines scientifiques et des musées, une tendance dont le diorama en tant que modèle biologique d'histoire naturelle est un exemple paradigmatique. (Lugli, 1998 : 239-240)

De récents exemples d'expositions et de représentations dans des musées d'histoire naturelle prouvent que cette différence historique et épistémologique est de plus en plus floue. Le Musée des Confluences de Lyon en est une illustration marquante. Situé au confluent du Rhône et de la Saône, le musée regroupe le Musée d'histoire naturelle fondé en 1772, une partie de la collection d'objets asiatiques d'Emile Guimet ainsi que d'autres collections ethnographiques et coloniales. Bien que la fondation du musée remonte aux débuts de la spécialisation des musées et à l'avènement de la taxinomie en tant que système de classification scientifique dominant, il est à noter que la déclaration officielle sur la page d'accueil du musée insiste explicitement sur le fait qu'il trouve ses origines dans le cabinet de curiosités du 17^{ème} siècle des frères Monconys.³

A cet égard, l'exposition *La chambre des merveilles*, organisée en décembre 2015 pour célébrer l'ouverture du musée, doit être comprise comme une déclaration paradigmatique. En opposition au désenchantement du monde face à des concepts et méthodes scientifiques abstraits, des mots clés tels que « intimité », « atmosphère », « émerveillement » et « admiration » sont utilisés pour décrire une présentation qui, plutôt que de reconstruire une pièce historique, met en scène des objets fétiches dans une sorte de *Wunderkammer* imaginaire.⁴ Il va sans dire que le retour du cabinet de curiosités en tant que mode d'exposition est tout sauf une nouveauté dans la muséographie récente. Dans les années 1990 déjà, toute une série d'expositions ont célébré la *Wunderkammer* comme espace alternatif de représentation culturelle, comme par exemple *Die Erfindung der Natur* (L'invention de la nature) à Hanovre et Karlsruhe (1994) ou *Wunderkammern des Abendlandes* (Cabinets de curiosités de l'Occident) à la Bundeskunsthalle Bonn de novembre 1994 à février 1995. (Beßler, 2009 : 17)

Cependant, alors que ces expositions abordent le phénomène historique du cabinet de curiosités du 17^{ème} siècle, l'exposition de Lyon n'a pas été conçue comme une tentative de reconstruction. Evitant toute approche systématique quant à l'analyse d'espèces biologiques et d'habitat, *La chambre des merveilles* suggérait une réorganisation des collections du musée comme une sorte de reconstitution postmoderne dans laquelle la portée symbolique et

encyclopédique de la *Wunderkammer* en tant que microcosme de la création a été réinterprétée comme une mise en scène esthétique de matériaux naturels.

Même si les objets exposés étaient accompagnés de leur nom, et donc identifiables, aucune autre information n'était fournie quant à leur origine ou leur contexte. L'élégante police de caractères ainsi que l'arrangement symétrique des papillons évoquent plutôt les traditions esthétiques de la calligraphie et des arts décoratifs. Ceci dit, loin de moi l'idée de dénoncer cette esthétisation finalement très séduisante de la *Wunderkammer* comme une appropriation dépourvue d'intérêt d'un phénomène historique. Ni d'ailleurs de prétendre que le cabinet de curiosités, après avoir été remplacé par des présentations muséales biologiques telles que le diorama, fait aujourd'hui son grand retour et célèbre son entrée dans les musées d'histoire naturelle en tant que principal mode d'exposition. Mon propos serait plutôt de soutenir que, dans les modes d'exposition récents, les présentations mutuellement exclusives de la *Wunderkammer* et du diorama coexistent de manière dialogique. Dans le Musée des Confluences, ce dialogue a été évoqué dans la proximité de l'exposition *La chambre des merveilles* et de la section zoologique où les animaux montés sont organisés suivant des groupes géographiques.

DIORAMA, *WUNDERKAMMER* ET LES AVANT-GARDES

Dans le monde de l'art, cette coexistence et cette combinaison de diorama et de *Wunderkammer* sont devenues assez fréquentes dans les années 1990. Et, comme pour presque tout ce qui touche à l'art contemporain, on peut trouver plusieurs précurseurs dans les avant-gardes classiques. Depuis les années 1920, dadaïstes et surréalistes ont cherché l'inspiration dans l'hétérogénéité de la *Wunderkammer* pour contester les systèmes d'organisation esthétique, sociale et scientifique traditionnels. (Putnam, 2002 : 8) L'*Exposition surréaliste d'objets* notamment, qui s'est tenue du 22 au 31 mai 1936 à la galerie Charles Ratton, rassemblait des objets hétérogènes de contextes et de domaines complètement différents en cherchant un moyen de présenter le merveilleux. (Kachur, 2001) Comme Patrick Mauriès le soutient, l'effet de surprise et d'étrangeté intentionnel, provoqué par la mise en scène apparemment accidentelle et incohérente d'objets, est au cœur même de la culture de la curiosité. (Mauriès, 2002 : 216) En revanche, *Etant donnés* de Marcel Duchamp en 1966 peut se comprendre comme une appropriation et une interprétation ironique du diorama. Alors que le but premier du diorama était de créer l'illusion d'une vision

neutre et objective, Duchamp met en scène une présentation voyeuriste qui rappelle au spectateur l'expérience subjective du fait de regarder comme étant un acte de désir et de violence. (Molderings, 2012 : 74)

Joseph Cornell qui, en 1938, a participé à la fameuse *Exposition internationale du surréalisme* à l'école des Beaux-Arts de Paris, combine les deux modes de présentation en concevant ses boîtes vitrées remplies d'animaux empaillés, de vieilles photographies, de coupures de magazines, de volumes géométriques et autres bric-à-brac comme *Aviaries* ou *Habitats*. (Lange-Berndt, 2009 : 63) *Habitat Group for a Shooting Gallery* (1943) présente des illustrations d'oiseaux tropicaux, désignés par des numéros, avec des matériaux naturels, des morceaux de textes et des touches de peinture, exprimant ainsi un commentaire critique à la fois du carnage de la Seconde Guerre mondiale que des trophées de chasse montés exposés derrière les vitres des groupes d'habitats des musées d'histoire naturelle. Il a été souligné que Robert Rauschenberg a été influencé par les boîtes surréalistes de Cornell quand il a commencé, au milieu des années 1950, la série de ses *Combines*. (Stuckey, 2005 : 207-208)

En fait, une série de *Combines*, comprenant notamment *Untitled* (1954), *Satellite* (1955), *Odalisk* (1955-1958), *Inlet* (1959), *Canyon* (1959) et *Monogram* (1955-1959), intègre des oiseaux et d'autres animaux montés dans de grands assemblages de photographies, de reproductions de magazines, de divers autres matériaux et objets et de peinture. Petra Lange-Berndt a raison lorsqu'elle soutient que les *Combines* de Rauschenberg abandonnent le monde surréaliste des rêves au profit d'un examen de la relation entre art et vie au sein d'une société dominée par les médias de masse. (Lange-Berndt, 2009 : 69) Elle suggère également que la manière dont Rauschenberg travestit les animaux avec de la peinture et les combine avec des images tirées des médias de culture populaire et de culture savante peut être comprise comme un acte de démantèlement de mythes patriotiques d'authenticité et d'origine paradisiaque tels qu'ils sont évoqués dans les dioramas du Musée américain d'histoire naturelle de New York. (Lange-Berndt, 2009 : 73) En outre, la juxtaposition indifférenciée par Rauschenberg d'objets et d'images de contextes sociaux et culturels divergents « révèle une déconstruction du discours du musée » et de ses pratiques de collection et d'exposition. (Crimp, 1980 : 43) Bien que, dans les *Combines* de Rauschenberg, l'influence du diorama semble être plus évidente, le principe d'isolation et de recombinaison d'objets disparates de façon assez inattendue et surprenante réactualise la *Wunderkammer* et la présente comme une alternative au *White Cube* moderniste.

MARK DION ET LE DIORAMA DE CURIOSITÉS

DIORAMA ET *WUNDERKAMMER* COMME MACHINES À REMONTER LE TEMPS

Depuis la fin des années 1980, Mark Dion intègre les deux, *Wunderkammer* et diorama, de manière plus explicite dans son travail artistique. Ayant étudié l'art et la biologie à Hartford et New York, Dion associe pratique artistique et méthodes scientifiques issues de la biologie, de la zoologie et de l'archéologie afin d'explorer d'autres moyens de créer et de présenter l'art au-delà du formalisme et de l'esthétique du *White Cube*. Un aspect important de son travail est de dénoncer la destruction de la flore et de la faune causée par l'industrialisation, le colonialisme et le consumérisme capitaliste. En 1989, Dion a créé *Extinction Series: Black Rhino with Head* pour une exposition qui s'est tenue à Bruxelles. L'installation traitait de la relation entre l'indifférence qui prévalait alors en Belgique à propos de sa propre histoire de puissance coloniale et de l'extinction d'espèces menacées. « J'avais face à moi un système complexe essayant de déterminer comment la perte actuelle de diversité biologique par l'extinction pouvait être vue comme une conséquence prolongée du colonialisme, de la guerre froide et des programmes de développement 'Band Aid'. » (Corrin, Kwon & Bryson, 1997 : 10) D'une part, l'assemblage constitué de caisses de transport, d'une tête de rhinocéros, d'une carte de l'Afrique et de quelques photographies faisait allusion aux moyens obscurs et détournés par lesquels les marchandises de contrebande voyagent de l'Afrique vers l'Europe en passant par l'Asie. D'autre part, la présentation sculpturale des caisses rappelait la critique institutionnelle que l'artiste belge Marcel Broodthaers développait depuis 1968 lorsqu'il a ouvert le *Musée d'art moderne. Département des aigles* dans son appartement de Bruxelles.

En tant qu'assemblage hétérogène d'objets, *Black Rhino with Head* combine des éléments du cabinet de curiosités et des stratégies critiques avant-gardistes afin d'illustrer les conditions esthétiques, institutionnelles, politiques et écologiques dans lesquelles et pour lesquelles le travail a été réalisé. L'installation peut aussi être perçue comme un diorama désassemblé dont les éléments constitutifs – animal monté, vitrine et décor paysager – sont éparpillés dans l'espace d'exposition.⁵ Dion confirme implicitement le caractère dioramique de l'œuvre lorsqu'il déclare la biologie, l'écologie et l'environnementalisme comme étant ses domaines de référence sous-jacents. (Corrin, Kwon & Bryson, 1997 : 8) Ainsi qu'on le sait, la compréhension de la nature en tant que groupes biologiques et systèmes écologiques est également à l'origine du diorama suite au glissement du système taxinomique dans la

tradition de Carl von Linné vers l'étude des habitudes et du comportement des animaux au sein d'un environnement naturel spécifique. (Kretschmann, 2006 : 76 ; Köstering, 2003 : 3) Dans un article présenté lors de l'exposition *Wunderkammer des Abendlandes* déjà mentionnée, l'artiste décrit le diorama comme le modèle dominant de représentation de la nature dans les musées. Selon Dion, le diorama offre une vision hyperréaliste d'une conception idéalisée de la nature sans aucune imperfection ni influence humaine. De plus, il note que les meilleurs exemples, tels que les dioramas de Chicago et New York, auraient des affinités avec l'espace cinématographique et la culture du spectacle, et il conclut :

« Plus important encore, ils représentent l'acceptation et l'intégration de l'évolution et de l'écologie dans le musée [...] Les dioramas fonctionnent comme des machines à remonter le temps, non seulement vers l'endroit et la période qu'ils illustrent mais aussi au moment particulier de leur construction. » (Corrin, Kwon & Bryson, 1997 : 137)

L'interprétation de Dion n'est pas exempte d'ambiguïtés. Bien que désapprouvé en tant qu'expression idéologique d'une forme de représentation au service de la société du spectacle et d'un concept idéaliste de la nature, le diorama est reconnu comme un moyen permettant au spectateur de voyager dans l'espace et dans le temps. Comme une « machine à remonter le temps », il nous invite à découvrir des paysages lointains et des espèces exotiques tout en nous informant des méthodes de présentation et d'éducation. Une raison pour laquelle Dion associe le diorama et d'autres pratiques d'exposition et de collection, au premier plan desquelles le cabinet de curiosités, pourrait être d'empêcher que son travail soit confondu avec une renaissance du diorama historique.

PANORAMA, DIORAMA ET LE MICROCOSME ENCYCLOPÉDIQUE DE LA *WUNDERKAMMER*

Le *Cabinet de curiosités* que Dion a installé en 1996 au Wexner Center for the Arts, le musée de l'Université d'État de l'Ohio à Columbus, a marqué un point culminant dans le travail de l'artiste à cette époque. Conçue comme un environnement architectural, l'œuvre se composait de neuf vitrines thématiques. Disposées en demi-cercle, chacune d'entre elles était consacrée à un thème spécifique, de gauche à droite : le monde souterrain, la mer, l'air, le domaine terrestre, le genre humain, la bibliothèque ou les archives, l'allégorie de la vision, l'allégorie du son et du temps et l'allégorie de l'histoire. (Sheehy, 2006 : 36) Si l'on garde en mémoire le fait que le cabinet de curiosités historique était grosso modo divisé en deux catégories distinctes, le *naturel*, incluant créatures et objets de la nature, et l'*artificiel*, rassemblant des objets créés ou modifiés par l'homme, il est remarquable que la cinquième vitrine au centre de

l'installation mette l'accent sur le genre humain en tant qu'élément pivot entre les deux catégories. Il est aussi remarquable qu'un dessin d'étude montre la vitrine du genre humain surmontée d'une réplique inversée de l'Apollon du Belvédère. Ceci correspond au statut important de la sculpture antique dans la théorie moderne de l'art et la pratique de la collection où elle apparaît, ainsi qu'Horst Bredekamp le souligne, comme « jouant le rôle d'intermédiaire entre la matière et l'humain, et donc entre la préhistoire et le temps présent ». (Bredekamp, 1996 : 27) C'est précisément cette médiation entre nature et culture qui est mise en lumière dans l'œuvre de Dion. Toutefois, ce qui est encore plus important dans l'intérêt que Dion porte aux cabinets de curiosités est leur caractère ludique. Comme l'écrit Bredekamp, « La catégorie la plus élevée de la *Wunderkammer* était la combinaison du fait de voir, d'associer et de penser comme un jeu. » (Bredekamp, 2007 : 122) Dion lie ce plaisir et la liberté offerte par l'acte de jouer sans but aux catégories surréalistes du merveilleux et de l'irrationnel lorsqu'il écrit : « Je suis transporté par la tension entre divertissement et éducation dans l'idée du merveilleux, en particulier dans les collections d'avant le siècle des Lumières tels que les cabinets de curiosités et les *wunderkammern*. Avec leurs jeux visuels, leurs tours logiques et leurs divertissements optiques, ces collections tentaient de rationaliser l'irrationnel. » (Corrin, Kwon & Bryson, 1997 : 17-18)

Pourtant, au contraire du collectionneur moderne, Dion ne vise pas à intégrer l'être humain dans une histoire évolutionnaire de la nature, ayant son origine dans une forme naturelle, passant par la sculpture antique et la production artistique et trouvant son apogée dans la machine. Alors que la *Wunderkammer* présente un microcosme encyclopédique dans lequel le monde entier trouve sa place, y compris toutes ses merveilles et tous ses miracles exotiques, le *Cabinet de curiosités* de Dion s'intéresse davantage à une exploration ludique, et pourtant critique, de différents types de systèmes de classification et d'exposition à travers le temps et les contextes institutionnels. Comme Dion l'a déclaré dans une interview avec Natacha Pugnet : « Une grande partie de mon travail consiste à saper une sorte d'autorité dans ces disciplines mais aussi dans l'art proprement dit ». (Dion, 2007 : 100) Et peu après, il insiste sur la manière ironique typique de son approche : « Je me situe dans une tradition de parodie politique [...] Je déploie tactiquement satire et parodie ». (Dion, 2007 : 103)

A première vue, l'arrangement systématique des objets en catégories et disciplines distinctes imite l'ordre et les hiérarchies habituelles des collections universitaires traditionnelles. En réalité, les objets exposés proviennent d'endroits et de collections très différents de l'Université d'État de l'Ohio : « collections officielles pour exposition, telles que trophées,

collection de lunettes de célébrités, livres rares, etc. ; collections d'études d'instruments de musique, herbier, collections de zoologie, etc. et autres comme des modèles didactiques de dispositifs techniques, de la technologie dépassée ayant trainé trop longtemps pour être jetée. » (Sheehy, 2006 : 31)

Sans aucun ordre hiérarchique, l'obsolète côtoie le prestigieux, l'instrument didactique flirte avec le trophée de chasse. Plutôt que de refléter un ordre symbolique particulier, cet assortiment d'objets hétérogènes réplique de manière ironique au désir des musées et des universités de construire un microcosme de connaissances et de valeurs. (Sheehy, 2006 : 31)

Cela m'amène à la configuration spatiale de l'exposition. En entrant dans la salle d'exposition, le visiteur se trouve sur une plateforme semi-circulaire pourvue d'un garde-corps en bois qui le ou la sépare des neuf vitrines. Outre le fait d'assurer la protection des œuvres en les maintenant à une distance suffisante des visiteurs, cette présentation fait très clairement écho au modèle architectural de la rotonde panoramique du 19^{ème} siècle. Et un petit pas suffit pour passer du panorama au diorama – les deux modes de présentation donnent au visiteur l'illusion de se trouver face à un décor naturel ; tous deux constituent des environnements immersifs composés d'objets hétérogènes (faux terrain, architecture et peinture pour le panorama ; fresque panoramique peinte, animaux montés, plantes naturelles et artificielles et rochers pour le diorama) ; et, enfin, tous deux ont été acclamés pour leurs qualités divertissantes et pédagogiques. Il n'est dès lors pas surprenant que le modèle architectural du Musée de biologie de Stockholm ait été le panorama. Son objectif étant la représentation de « l'éventail complet de la vie sauvage nordique dans ses habitats naturels » (Wonder, 1993 : 57), le naturaliste et taxidermiste Gustaf Kolthoff a arrangé des groupes d'animaux à l'intérieur d'un « panorama biologique » (Wonder, 1993 : 56) afin de confronter le spectateur à la vie elle-même. (Wonder, 1993 : 58) En plus d'une identification patriotique et d'idées romantiques des régions sauvages, une raison majeure de ces installations dioramiques était de critiquer les politiques environnementales à l'ère de l'industrialisation.

MOBILITÉ ET CRITIQUE ENVIRONNEMENTALE DANS LE *THEATRUM VENATORIS*

Dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle, la protection de la nature était en effet une question centrale et récurrente pour les naturalistes et les taxidermistes. Selon Frank M. Chapman, conservateur du Musée américain d'histoire naturelle et pionnier du mouvement conversationniste, un objectif important des dioramas était de sensibiliser le public à la beauté de la nature et d'éveiller en eux le désir de préserver la vie sauvage et de protéger les espèces

menacées. Pour lui, le diorama n'était donc pas une simple présentation muséale, il avait aussi un but écologique et politique. En fait, le *Pelican Island Diorama* que Chapman a réalisé en 1903 pour le Musée américain d'histoire naturelle a influencé la décision de Théodore Roosevelt de créer la première réserve fédérale d'oiseaux. (Hutterer, 2015 : 29 ; Quinn, 2006 : 16-18)

Mark Dion aborde cet agenda de l'environnementalisme en 1999 dans *Landfill* où le bric-à-brac de la *Wunderkammer* s'effondre de manière spectaculaire dans une présentation digne d'un scénario d'apocalypse. L'œuvre se compose d'une caisse de transport sur roues dans laquelle la représentation idyllique d'une nature préservée du diorama traditionnel s'est transformée en une morne décharge à ciel ouvert. Le loup et la mouette ne sont plus en harmonie avec une nature intacte. Ils sont condamnés à une vie de charognards fouillant dans les répugnants vestiges de la civilisation moderne. La réification de détrituts en objets esthétiques a bien sûr son histoire. Comme Walter Benjamin l'a bien remarqué, Baudelaire voyait déjà dans l'activité du chiffonnier, qui « compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts », une métaphore pour la méthode poétique. (Baudelaire, 1966 : 170 ; Benjamin, 1982 : 117-118)

Les *Poubelles* d'Arman des années 1960 sont des interprétations assez littérales de cette attitude. Disposant le contenu de corbeilles à ordures dans des boîtes en plexiglas, l'artiste français est en parfaite conformité avec le programme du Nouveau Réalisme de Pierre Restany : « L'objet usuel quelconque est soustrait du règne de la contingence : par invocation, c'est-à-dire par le seul fait du choix volontaire, il devient une œuvre d'art, mais une œuvre d'art dotée d'un potentiel d'expressivité absolue et générale. [...] L'objet est transcendé de sa quotidienneté par le seul fait du geste, qui lui donne pleine et entière vocation artistique. » (Restany, 1978 : 34-35)

Pour éviter cette sorte de geste transcendantal qui consiste à transformer des détrituts en un objet esthétique aux valeurs universelles abstraites, Dion a besoin de la portée historique du diorama en tant que présentation scientifique et pédagogique. Le fait que cette présentation soit mobile brave encore plus l'idée de l'art comme objet statique et confirme le statut de machine flexible de l'œuvre qui se déplace à travers diverses disciplines et périodes historiques.

Au début de ce nouveau millénaire, Dion a commencé sa série *Mobile Wilderness Unit* faite d'animaux empaillés placés sur des remorques. Pour *Park (Mobile Wilderness Unit)* de 2001,

Dion a enfermé un bison d'Europe dans une remorque de construction. Selon l'artiste, ces dioramas mobiles représentent une « sorte de nature sauvage européenne dans une sorte de maison mobile qui peut être déplacée d'un endroit à un autre. Elle pourrait être emmenée dans une ville nouvelle ou dans une cité de logements sociaux et y communiquer l'essence des étendues sauvages. Au lieu de sortir la nature de son contexte et de la transférer dans un musée d'histoire naturelle, nous allons de l'avant et rendons la nature à la sphère sociale. » (Buchhart, 2001 : 196)

Mobile Wilderness Unit – Wolf de 2006, constituée d'un loup empaillé installé sur une remorque de voiture et entouré d'accessoires provenant de la nature, est un autre exemple de ce type de diorama mobile traversant divers contextes historiques, sociaux et institutionnels. Selon Bredekamp, le mouvement était déjà un critère essentiel pour illustrer la vie dans la théorie de l'art classique et c'était dans la *Wunderkammer* que l'on pouvait « observer tous les degrés de ces transitions entre la matière brute naturelle et les corps doués d'une vie artificielle, comme sur une scène de théâtre. » (Bredekamp, 1996 : 65) Le nommé *Schüttelkasten*, faisant partie de la *Wunderkammer* de l'Archiduc Ferdinand II au château d'Ambras, est une boîte qui, lorsqu'elle est secouée, donne vie à toutes sortes de reptiles et d'insectes, tels que coléoptères, tortues et escargots, dont la tête et les membres sont reliés au corps par du fil de fer flexible. Machines et automates étaient parmi les objets les plus appréciés des cabinets de curiosités. L'esclave enchaîné, probablement conçu par le scientifique et collectionneur Manfredo Settala, commençait à crier, à rouler les yeux, à secouer la tête et à tirer la langue lorsqu'un visiteur l'approchait. (Mauriès, 2002 : 116) L'animation de matière sans vie basée sur la rencontre du *naturel* et de l'*artificiel*, l'animal et la machine, est une caractéristique commune des deux modes, la *Wunderkammer* et les dioramas mobiles de Dion. Il ne faut toutefois pas oublier que Dion utilise un moyen de transport particulier. Le loup est monté sur une remorque comme celles qu'emploient les chasseurs pour emporter les animaux tués hors du terrain de chasse. Le thème de la vie sauvage menacée se mue en un scénario de film d'horreur apocalyptique quand la remorque est garée avec en toile de fond un décor peint représentant des arbres mourants et une baleine morte échouée sur la côte.⁶

Cette sorte de dramatisation cinématographique est poussée à l'extrême dans la récente rétrospective *Widerspenstige Wildnis* (Nature sauvage rebelle) de Dion organisée au musée Marta Herford d'octobre 2015 à février 2016. Dans la principale salle d'exposition, le loup était installé avec en toile de fond 120 photographies représentant des variations sur le thème

Man and Game. La menace venant de l'arrière est rendue plus intense encore par deux miradors, dressés au milieu de la salle, sur lesquels les visiteurs pouvaient grimper. De là, ils pouvaient voir la position du chasseur et observer le loup déjà tué monté sur la remorque comme un trophée de chasse, regardant en direction de la fente du mirador et attendant symboliquement de recevoir une nouvelle fois le coup fatal tiré il y longtemps.

Le diorama du loup semble ainsi faire partie d'un environnement mis en scène de manière théâtrale et qui change de signification une fois que la remorque est déplacée et transférée dans un autre endroit. Si Frank M. Chapman décrit l'effet du diorama d'habitat comme donnant « l'impression de regarder par une fenêtre ouverte sur la nature elle-même », (Wonders, 1993 : 205), ce n'est assurément pas le cas pour les unités mobiles de nature sauvage de Dion. Plutôt que de prétendre offrir un point de vue objectif sur une nature intacte, elles se révèlent être les éléments éphémères d'une nature sauvage dominée et menacée par le genre humain. Le *theatrum mundi* de la *Wunderkammer* devient un *theatrum venatoris*, un spectacle de chasse dont le caractère ambivalent oscillant entre fascination, danger et destruction est présenté de manière ludique et subtile.

LE DIORAMA DE THOMAS HIRSCHHORN EN TANT QUE COLLAGE SPATIAL

Le *Diorama* de Thomas Hirschhorn déplace le point focal de la critique du problème de la pollution et de l'extinction animale au rôle de l'art à l'heure de la mondialisation, de l'impérialisme politique et de la marginalisation économique. (Lee & Foster, 2013 : xv) Installée pour la première fois en 1997 dans la Galerie im Künstlerhaus à Brême, l'œuvre consiste en une vitrine bricolée sans grand soin avec des boîtes en carton, du ruban d'emballage brun, un éclairage à tube fluorescent et du plexiglas. De mystérieux objets emballés dans du papier d'aluminium sont placés à l'intérieur de la vitrine comme une série de trophées disposés devant un panneau de fond flamboyant recouvert d'un papier peint à motif léopard et de toutes sortes de reproductions. Contrairement au diorama traditionnel, le décor et les objets ne sont pas assemblés pour donner l'illusion de contempler une scène naturelle. L'œuvre de Hirschhorn est plutôt une vitrine présentant un bric-à-brac hétérogène qui provoque un véritable choc visuel invoquant des modes de présentation aussi divergents que le diorama d'habitat, la vitrine de musée et les étalages commerciaux des magasins de décoration ou d'électronique. Ce serait pourtant une erreur d'interprétation de ne voir dans l'installation de Hirschhorn qu'un simple exercice parodique destiné à tourner en ridicule aussi bien l'art que les sciences naturelles et le commerce. Les reproductions épinglées sur le panneau de fond représentent, notamment, des peintures de Franz Marc et Salvador Dali, tous

deux grandement appréciés par Hirschhorn qui, selon ses propres termes, les a inclus dans son œuvre parce que « à travers leurs travaux, [ils] voulaient changer la vie et ont été capables de changer la vie. » (Lee & Foster, 2013 : 259)

La manière dont Hirschhorn traite sur un pied d'égalité des chefs-d'œuvre du modernisme abstrait et surréaliste et des reproductions kitsch de paysages, d'animaux et d'extraterrestres poursuit un double objectif – saper les hiérarchies établies entre différents genres et catégories d'images, et ensuite dénoncer la puissance de nivellement de la culture capitaliste de masse, réduisant toutes sortes d'images à des biens et produits de consommation. Ce serait pourtant faire preuve d'inattention que de négliger le fait qu'aussi bien les images que les objets sont connectés entre eux par un réseau de fines veines et artères qui semble transmettre l'énergie du diorama comme le ferait un organisme pulsant.

L'artiste écrit à propos de son œuvre *Skulptur-Sortier-Station* installée à Münster la même année : « C'est comme un petit centre en soi. Une station dans l'espace. Un satellite. Avec sa propre énergie, sa propre zone d'influence. » (Lee & Foster, 2013 : 193) C'est certainement également vrai pour *Diorama*. On pourrait même soutenir que *Skulptur-Sortier-Station* n'est rien d'autre que le pendant public de *Diorama* en tant que présentation muséale. Ici aussi, l'œuvre est composée d'une architecture proche de la vitrine dans laquelle des reproductions de certains des tableaux préférés d'Hirschhorn sont juxtaposés à des objets mystérieux emballés dans du papier d'aluminium. De plus, dans les deux présentations, l'éclairage au néon a pour but d'en faire « un espace autonome, un corps étranger, un espace hors du temps, une pièce sans hiérarchie. » (Lee & Foster, 2013 : 187)

A la lumière des commentaires d'Hirschhorn sur le collage et ses racines dadaïstes, le caractère utopique de *Diorama* apparaît de manière évidente. Dans une déclaration de 2006, Hirschhorn écrit : « Faire des collages signifie créer un monde nouveau avec des éléments du monde existant. [...] Je veux mettre le monde entier dans mes collages. [...] Je veux exprimer la complexité et la contradiction du monde dans un seul collage. Je veux exprimer le monde dans lequel je vis, pas le monde entier comme l'ensemble du monde mais comme un monde fragmenté. » (Lee & Foster, 2013 : 61)

L'œuvre d'art en tant que monde nouveau sous forme d'un « collage dans l'espace » fragmenté n'est rien d'autre qu'une *Wunderkammer* brisée en mille morceaux et réassemblée ensuite dans le cadre architectural du diorama. En fait, il est tout sauf anodin qu'Hirschhorn admette que l'une des images qu'il porte toujours sur lui est *Das grosse Plasto-Dio-Dada-*

Drama de Johannes Baader. (Hirschhorn, 2011 : 236) Exposé à la première Foire internationale Dada à Berlin (1920), le collage spatial de Baader n'est rien moins qu'une version iconoclaste du diorama intégré dans une installation plus grande qui, remplaçant le crocodile empaillé suspendu au centre par un cochon habillé en policier, parodie de manière très explicite la *Wunderkammer* en tant que microcosme encyclopédique du monde.⁷ Contrairement aux dioramas et cabinets de curiosités habituels, le *Diorama* de Hirschhorn n'est pas un espace exclusif de connaissance mais, tout comme le collage, il « est résistant ; il échappe au contrôle, [...] et il reste toujours explosif. » (Lee & Foster, 2013 : 297)

Pour conclure, je voudrais suggérer que les œuvres abordées dans cet article ne conçoivent le diorama et la *Wunderkammer* ni comme modes de présentation mutuellement exclusifs, ni comme éléments fusionnés dans une nouvelle présentation unifiée. Les œuvres évoquées provoquent plutôt un choc visuel afin de proposer un point de vue critique sur nos systèmes de classification en confrontant des situations socialement, esthétiquement et historiquement divergentes. Finalement, elles révèlent le principe sous-jacent de ce que Jay David Bolter et Richard Grusin ont décrit à merveille comme le média remédiant : « C'est celui qui s'approprie techniques, formes et sens social d'autres médias et tente de les égaler ou de les refaçonner au nom du réel. Dans notre culture, un média ne peut jamais fonctionner isolément parce qu'il doit entrer dans une relation de respect et de rivalité avec d'autres médias. » (Bolter, Grusin, 2000 : 65)

Pourtant, alors que la remédiation est téléologiquement orientée vers une transparence croissante de médias en permanente évolution, les dispositifs hybrides de Dion et de Hirschhorn, situés entre diorama et *Wunderkammer*, rend visible leur relation de respect et de rivalité mutuels à travers l'histoire et les contextes sociaux. Comme nous le rappelle Raymond Montpetit, le diorama, en tant que dispositif muséal, crée une image illusionniste qui capte « l'attention des visiteurs en offrant l'illusion d'une scène réelle vue à travers une fenêtre. » (Montpetit, 1996 : 65 ; Wonders, 1990 : 90) Niant l'illusion de transparence et l'illusion de l'accès direct au réel, ces œuvres fournissent un outil essentiel pour penser le monde autrement, en confrontant différents moyens de le présenter et de le représenter.

BIBLIOGRAPHIE :

Bätzner (Nike) (sous la direction de). 2015. Assoziationsraum Wunderkammer. Zeitgenössische Künste zur Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle. Cat., Franckesche Stiftungen zu Halle, Halle.

Baudelaire (Charles). 1966. *Les paradis artificiels*. Paris : Garnier-Flammarion.

Benjamin (Walter). 1982. Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Paris : Payot.

Bergius (Hanne). 2000. Montage und Metamechanik. Dada Berlin Artistik von Polaritäten. Berlin : Gebr. Mann.

Beßler (Gabriele). 2009. Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart. Berlin : Reimer.

Bolter (David) & Grusin (Richard). 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge/Mass., Londres : MIT Press.

Bredenkamp (Horst). 1996. La nostalgie de l'antique : statues, machines et cabinets de curiosités. Paris : Diderot.

Bredenkamp (Horst). 2007. Bilder bewegen. Von der Kunstkammer zum Endspiel. Berlin : Wagenbach.

Buchhart (Dieter). 2001. « Meine Werke sind nicht über Natur, sondern über die Idee von Natur, Interview with Mark Dion ». *Kunstforum International*, 157, p. 185-198.

Corrin (Lisa Graziose), Kwon (Miwon) & Bryson (Norman). 1997. *Mark Dion*. Londres : Phaidon.

Crimp (Douglas). 1980. « On the Museum's Ruins ». *October*, Vol. 13 (Summer), p. 41-57.

Dion (Mark). 2007. *The Natural History of the Museum*. Cat., Dunkers Kulturhus Helsingborg. Paris : Archibooks.

Dohm (Katharina), Garnier (Claire), Le Bon (Laurent) & Ostende (Florence). 2017. *Dioramas*. Cat., Palais de Tokyo, Paris & Schirn Kunsthalle, Francfort-sur-le-Main. Paris : Flammarion.

Hirschhorn (Thomas). 2011. « Où est-ce que je me situe ? Qu'est-ce que je veux ? », p. 227-240 in *L'art de l'assemblage. Relectures* / sous la direction de Stéphanie Jamet-Chavigny & Françoise Levallant. Rennes : Presses universitaires.

- Hutterer (Rainer). 2015. « Habitat Dioramas as Historical Documents : A Case Study », p. 23-31 in *Natural History Dioramas* / sous la direction de Sue Dale Tunnicliffe & Annette Schersoi. Heidelberg : Springer.
- Kachur (Lewis). 2001. *Displaying the Marvelous : Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition Installations*. Cambridge/Mass., Londres : MIT Press.
- Köstering (Susanne). 2003. *Natur zum Anschauen. Das Naturkundemuseum des deutschen Kaiserreichs 1871-1914*. Cologne, Weimar, Vienne : Böhlau.
- Kretschmann (Carsten). 2006. *Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts*. Berlin : Akademie Verlag.
- Lange-Berndt (Petra). 2009. *Animal Art: Präparierte Tiere in der Kunst 1850-2000*. Munich : Metzel.
- Lange-Berndt (Petra). 2017. « ‘Diorama-Drama’ ! Le diorama dans l’art contemporain », p. 286-288 in *Dioramas* / sous la direction de Katharina Dohm, Claire Garnier, Laurent Le Bon & Florence Ostende. Cat., Palais de Tokyo, Paris & Schirn Kunsthalle, Francfort-sur-le-Main. Paris : Flammarion.
- Lee (Lisa) & Foster (Hal) (sous la direction de). 2013. *Critical Laboratory. The Writings of Thomas Hirschhorn*. Cambridge/Mass., Londres : MIT Press.
- Lugli (Adalgisa). 1998. *Naturalia et Mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*. Paris : Adam Biro.
- Mauriès (Patrick). 2002. *Les cabinets de curiosités*. Paris : Gallimard.
- Molderings (Herbert). 2012. *Die nackte Wahrheit. Zum Spätwerk von Marcel Duchamp*. Munich : Carl Hanser.
- Montpetit (Raymond). 1996. « Une logique d’exposition populaire : les images de la muséographie analogique ». *Publics et Musées*, no. 9, p. 55-103.
- Putnam (James). 2002. *Le musée à l’oeuvre. Le musée comme médium dans l’art contemporain*. Paris : Thames & Hudson.
- Quinn (Steven Christopher). 2006. *Windows on Nature. The Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History*. New York: Abrams.
- Restany (Pierre). 1978. *Le Nouveau Réalisme*. Paris : Union générale d’éditions.

Rugoff (Ralph). « Bubble Worlds », p. 12-16 in *Small World : Dioramas in Contemporary Art*. Cat., San Diego, Museum of Contemporary Art.

Sekula (Allan). 2003. « In Conversation with Benjamin H.D. Buchloh », p. 21-55 in *Allan Sekula. Performance Under Working Conditions* / sous la direction de Sabine Breitwieser. Cat., Generali Foundation, Vienne. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz.

Sheehy (Colleen J.) (sous la direction de). 2006. *Cabinet of Curiosities. Mark Dion and the University as Installation*. Minneapolis & Londres : University of Minnesota Press.

Stuckey (Charles). 2006. « *Minutiae* et le genre *Combine* de Robert Rauschenberg », p. 199-209 in *Robert Rauschenberg. Combines* / sous la direction de Paul Schimmel. Cat., Museum of Contemporary Art, Los Angeles & Centre Pompidou, Paris. Göttingen : Steidl.

Turner (Stephanie S.). 2013. « Relocating ‘Stuffed’ Animals : Photographic Remediation of Natural History Taxidermy », *Humanimalia*, 4:2. Disponible à : <http://www.depauw.edu/humanimalia/issue%2008/turner.html>.

Wonders (Karin). 1990. « The Illusionary Art of Background Painting in Habitat Dioramas », *Curator*, vol. 33, 2, p. 90-118.

Wonders (Karin). 1993. *Habitat Dioramas: Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*. Uppsala : Almqvist & Wiksell.

White (Michael). 2001. « Johannes Baader’s Plasto-Dio-Dada-Drama : the Mysticism of the Mass Media ». *Modernism/modernity*, Volume 8, Number 4, November, p. 583-602.

¹ Outre différentes expositions individuelles telles que *Diorama* d’Alexis Rockman au Musée d’art contemporain de Houston, 1997-1998, *Chronotopes & Dioramas* de Dominique Gonzalez-Foerster à la Fondation Dia Art à New York, 2010, ou, plus récemment, *Dioramas* de Laurent Montaron à la Fondation d’entreprise Ricard à Paris, 2016/2017, certaines expositions thématiques ont dernièrement été consacrées au diorama dans l’art contemporain : *Small World : Dioramas in Contemporary Art* au Musée d’art contemporain de San Diego, 2000 et *Dioramas* au Palais de Tokyo, 2017, qui incluait une section dédiée aux dioramas contemporains. Le diorama est discuté plus avant dans des études sur la taxidermie et les animaux montés dans l’art contemporain et la photographie (Lange-Berndt, 2009 : 76-80 ; Turner, 2013). La relation entre *Wunderkammer* et art contemporain a été abordée dans des synthèses historiques (Maurès, 2002 ; Beßler, 2009) et des expositions d’art telles que *Wunderkammer. Cabinets de curiosités contemporains*, au Jardin Botanique de Bruxelles, 2011/2012 ou *Assoziationsraum Wunderkammer* à la Fondation Francke de Halle, 2015 (Bätzner, 2015). Il est très surprenant que les relations entre ces deux modes de représentation soient largement négligées bien que de nombreux artistes situent leur travail entre ces modes.

² Frank M. Chapman, *The Habitat Groups of North American Birds*, Guide Leaflet Series No. 28, AMNH (février 1909), p. 166. Cité dans : Wonders, 1993 : 205. A propos de la métaphore de la fenêtre, voir également Quinn, 2006: 149.

³ Sur le site Internet du Musée, un premier chapitre est justement consacré au passage « des cabinets de curiosités au muséum d’histoire naturelle de Lyon ». <http://www.museedesconfluences.fr/fr/lhistoire>. Consulté le 22 octobre 2017.

⁴ <http://www.museedesconfluences.fr/fr/evenements/dans-la-chambre-des-merveilles>. Consulté le 22 octobre 2017.

⁵ Ce procédé peut être comparé à la technique du « film désassemblé » d'Allan Sekula qui lie « tournures de phrase caractéristiques, petits gestes habituels [...] à un contexte et à un schéma de signification plus larges ». (Sekula, 2003 : 25)

⁶ Dans l'exposition de 2013 « Ja Natuurlijk » (Oui naturellement) au GEM (Musée d'art contemporain de La Haye aux Pays-Bas), la *Mobile Wilderness Unit – Wolf* 2006 de Mark Dion était, en fait, installée avec en toile de fond la fresque murale *Quagmire* (2011) de Jim Holyoak et Matt Shane montrant un morne paysage d'arbres morts et un cachalot mourant.

⁷ Alors que le Plasto-Dio-Dada-Drama a été décrit comme un « espace d'expérience » iconoclaste ou une « Gesamtkunstwerk négative » (Bergius, 2000 : 233 et 241), le rapport au diorama et à la *Wunderkammer* est rarement évoqué. Bien que Michael White fasse référence à la présentation historique du diorama, il ne mentionne que les toiles peintes de Daguerre révélant au spectateur des scènes se déroulant en apparence en temps réel afin de souligner le caractère narratif et mobile de l'assemblage-environnement de Johannes Baader. (White, 2001 : 592-593)