

Les *Living dioramas* de Pierre Huyghe : des écosystèmes autopoïétiques décentralisants

VALENTINA PERAZZINI

Pour citer cet article : Valentina Perazzini, « Les Living dioramas de Pierre Huyghe : des écosystèmes autopoïétiques décentralisants », *Image & Narrative*, n° 25/2, “Christina’s World in the 21st century”, ed. Helena Lamouliatte-Schmitt, 2024, p. 114-128.

Image [&] Narrative is a bilingual peer-reviewed e-journal on visual narratology and word and image studies in the broadest sense of the term.

Image [&] Narrative est une revue en ligne, bilingue, à comité de lecture, traitant de narratologie visuelle et d'études texte/image au sens large. *Image [&] Narrative* is part of / fait partie de Open Humanities Press et DOAJ.

Chief Editors / Editrices en chef: Anne Reverseau, Anneleen Masschelein & Hilde Van Gelder.

Résumé

De nombreux artistes contemporains réhabilitent le dispositif historique du diorama d'histoire naturelle en créant des installations immersives visant à construire des écosystèmes. En particulier, cet article porte sur certaines œuvres de Pierre Huyghe réalisées depuis 2010 qui présentent des écosystèmes autopoïétiques composés d'éléments à la fois organiques et technologiques. Par une mise en parallèle avec le fonctionnement et les finalités des dispositifs historiques du diorama et de l'aquarium, cet article tend à montrer comment les installations immersives de Pierre Huyghe décentrent le spectateur d'une position de domination vis-à-vis de ce qui est exposé. De cette manière, Huyghe s'attaque à la séparation occidentale entre nature et culture en détournant le fonctionnement du diorama lui-même.

Mots-clés: diorama dans l'art contemporain; Pierre Huyghe; écosystème; aquarium; intelligence artificielle.

Abstract

Many contemporary artists are rehabilitating the historical device of the natural history diorama by creating immersive installations designed to construct ecosystems. In particular, this article examines some of Pierre Huyghe's works made since 2010, which present autopoietic ecosystems composed of both organic and technological elements. By comparing the workings and purposes of the historical diorama and aquarium, this article aims to show how Pierre Huyghe's immersive installations decentralise the viewer from a dominant position in relation to what is exhibited. In this way, Huyghe attacks the Western separation between nature and culture by hijacking the workings of the diorama itself.

Keywords: Diorama in contemporary art; Pierre Huyghe; ecosystem; aquarium; artificial intelligence.

Depuis quelques années, le diorama, sous toutes ses formes, fait l'objet de l'attention des institutions muséales et des recherches de nombreux artistes contemporains. En effet, qu'il s'agisse des expositions organisées autour de ce qui fut, pendant un temps, en voie d'extinction¹, ou de l'utilisation extrêmement variée qu'en font des artistes contemporains tels que Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, Mark Dion, Thomas Hirschhorn, Hiroshi Sugimoto, Laure Prouvost, Tatiana Trouvé, Armand Morin, Hicham Berrada, et bien d'autres, le diorama semble refaire surface. Des nombreux dioramas ont été détruits au fil du temps. L'une des raisons principales de la mise à l'écart de ce dispositif expographique fut le rapport qu'il entretenait avec la spoliation coloniale, qu'elle soit ethnographique ou animale. C'est précisément en ce sens que de nombreux artistes l'utilisent aujourd'hui, en tant qu'outil critique et dénonciateur².

Cet article s'intéresse plus particulièrement à l'utilisation et à l'évocation du diorama dans les œuvres récentes de l'artiste français Pierre Huyghe. En effet, à partir de 2010, Huyghe a commencé à inclure dans ses expositions des êtres vivants tels que des plantes, des animaux et des insectes, en les mettant en relation avec des éléments technologiques afin de créer des écosystèmes autopoïétiques³. Dans sa quête de construction d'écosystèmes, un autre dispositif est fréquemment utilisé par l'artiste : l'aquarium. Ce dernier est étroitement lié au diorama d'histoire naturelle car il offre la possibilité de construire un écosystème adapté aux espèces exposées au sein d'une vitrine.

Puisqu'il s'agit d'êtres vivants, nous qualifierons ces œuvres de *living dioramas*, selon la terminologie employée par Huyghe lui-même (ALTEVEER, BROWN et WAGSTAFF : 2015, 29). Si la production plus récente de Huyghe a suscité l'intérêt de divers auteurs, interrogeant leur rapport à l'écologie ou à la construction d'écosystèmes⁴, il semble manquer dans la littérature une corrélation avec le dispositif historique. En effet, bien que le terme « diorama » soit utilisé à plusieurs reprises par Huyghe pour désigner ses créations⁵, il n'a pas été explicitement mis en relation avec son œuvre.

Vincent Normand, dans le catalogue de la rétrospective de Pierre Huyghe au Centre Pompidou à Paris, propose une réflexion passionnante sur les dioramas des musées d'histoire naturelle et plus particulièrement sur ceux d'Akeley Hall à l'American Museum of

1 On peut citer : *Dioramas*, Palais de Tokyo, Paris, 2017 ; *Smaller worlds. Diorama in Contemporary Art*, Ludwig Museum, Budapest, 2022-2023 ; *Dominique Gonzalez-Foerster: Chronotopes & Dioramas*, Audubon Terrace, New York, 2009/2010 ; *Diorama: Painting and Mixed-Media by Lam Tung-pang*, Hannart TZ Gallery, Hong Kong, 2010.

2 C'est le cas, par exemple, de l'installation *Hunting & Collecting* de 2015 de Sammy Baloji dans laquelle l'artiste présente une série d'images et de documents d'archives de l'époque coloniale. Le public fait l'expérience directe du fonctionnement du diorama en étant invité à pénétrer dans une structure géométrique inspirée d'une des anciennes vitrines du musée de Tervuren.

3 Nous reprenons la terminologie employée par André Rottmann (ROTTMANN : 2019, 85) qui utilise le terme autopoïétique pour désigner les systèmes de Pierre Huyghe en soulignant leur capacité à s'auto-définir continuellement. Il s'agit de systèmes qui ont un développement autonome.

4 Voir : (ROTTMANN : 2019, 84-97) et (TOLFO : 2019, 9-28).

5 Pierre Huyghe utilise notamment ce terme pour définir *The Host and the Cloud*, 2010 (OBRIST : 2019, 106) et *Matter Leak*, 2015 (ALTEVEER, BROWN et WAGSTAFF : 2015, 29). Huyghe se réfère également au diorama *Étant donnés* de Marcel Duchamp dans *Untilled*, 2012 (OBRIST : 2019, 181).

Natural History de New York, soulignant de quelle manière ils se situent à mi-chemin entre le parc zoologique et la représentation cinématographique (NORMAND : 2013). L'auteur démontre comment les dioramas sont le résultat, dans l'histoire des dispositifs de présentation, de la séparation moderne entre l'homme et l'animal. Cependant, Normand ne s'étend pas sur la référence au diorama dans l'œuvre de Huyghe et sur la manière dont l'artiste l'utilise précisément pour interroger cette séparation.

Pierre Huyghe insiste sur le fait que pour lui l'exposition est un médium dans lequel « il ne s'agit pas d'exposer quelque chose à quelqu'un, mais quelqu'un à quelque chose » (BOURRIAUD : 2021, 82). Ce postulat de base de Huyghe soulignerait une décentralisation de l'être humain qui a été associée par les auteurs, à la fois aux courants philosophiques du réalisme spéculatif et de l'ontologie orientée objet⁶, et aux artistes appartenant au courant du « nouveau matérialisme⁷ ». Dans le premier cas, il s'agirait d'une décentralisation de l'humain par un changement de perspective sur son environnement, sa parole et son action ne seraient plus distinctes du non-humain. Alors que dans le second cas, cette décentralisation se ferait par la création d'écosystèmes évoluant de manière autonome. Mais le postulat de Huyghe peut également être associé à l'aspect voyeuriste du diorama et de l'aquarium. En effet, les dioramas – dont l'étymologie du mot signifie « *dia* (à travers) et *horao* (vue) » que l'on peut traduire par « voir à travers » (DOHM, GARNIER, LE BON et OSTENDE : 2017, 34) – présupposent la relation scopique⁸ entre observant et observé. Cette relation scopique est d'autant plus évidente dans les aquariums qui, par la transparence du verre et de l'eau, mettent le spectateur en relation avec des êtres vivants dans leur biotope. Bien que l'usage du terme ait connu de nombreuses évolutions, on peut définir plus généralement les dioramas comme « des dispositifs d'exposition multidimensionnels et multimédias à la frontière de différentes disciplines et catégories d'institutions muséales » (ÉTIENNE et RADWAN : 2018).

Si dans l'ensemble de la pratique de l'artiste, issue de l'esthétique relationnelle théorisée par Nicolas Bourriaud, le public est au centre des questionnements, l'évocation du diorama semble être l'un des outils qui permet à Huyghe de faire passer ce dernier du rôle d'acteur à celui de témoin, interrogeant indirectement aussi le rapport de l'humain à la nature à l'heure de la crise environnementale. Avant de procéder à une étude plus approfondie de quelques *living dioramas* produits depuis 2010, nous rappellerons brièvement la définition historique du diorama ainsi que son lien avec les aquariums.

6 Voir les auteurs : Graham Harman, Ray Brassier, Quentin Meillassoux, Reza Negarestani.

7 Cette définition reprise par Flora Katz (KATZ : 2021, 79), se retrouve dans plusieurs ouvrages comme : COX, Christoph, JASKEY, Jenny et MALIK, Suhail (dir.), *Realism Materialism Art*, Berlin, Sternberg Press, 2015 ; BOLT, Barbara et BARRETT, Estelle, *Carnal Knowledge: Towards a New Materialism' through the Arts*, Londres, New York, I.B. Tauris, 2013.

8 Le terme scopique est entendu ici dans sa valence psychologique. Il décrit la pulsion qui déclenche la relation dialectique entre « regarder » et « être regardé », « Scopique », *Universalis*, <https://www.universalis.fr/dictionnaire/scopique/>, (consulté le 13/12/2023).

Nature morte, nature vivante

À la fin du XIX^e siècle, le diorama permit de sortir d'un système de présentation des espèces basé sur la classification taxonomique en restituant les animaux dans leur habitat. Ainsi, les dioramas sont des dispositifs pédagogiques et spectaculaires montrant les mœurs des espèces exposées dans leur biotope. Formellement, les dioramas créent un espace illusoire, « une fenêtre ouverte sur la nature elle-même », pour reprendre la définition de Frank M. Chapman⁹, dans lequel les animaux taxidermisés sont placés dans un paysage composé d'un fond peint selon la technique du panorama et de divers objets tridimensionnels destinés à se fondre dans le décor. En ce sens, le diorama d'histoire naturelle permet au visiteur de se projeter mentalement ailleurs. En outre, il est important de souligner que, dès leurs premières utilisations, les dioramas avaient pour but de sensibiliser le public à la préservation des paysages et des espèces. Par exemple, pour Gustaf Kolthoff, explorateur et taxidermiste suédois, l'objectif du musée biologique était de « créer une vision patriotique avec le paysage nordique et de présenter une vue romantique de la nature qui trouve son point de départ dans l'émerveillement du botaniste linnéen face à la complexité du monde vivant » (WONDERS : 1993, 64).

Dans les années 1980, les dioramas d'histoire naturelle, ainsi que les dioramas ethnographiques, ont été largement critiqués et condamnés en tant que pratique révélatrice de la domination capitaliste sur la nature. En particulier, l'article de Donna Haraway examina le diorama d'Ackley Hall comme un exemple de cette relation patriarcale, en le rapportant à des éléments biographiques de son taxidermiste¹⁰.

Le spectateur face au diorama est invité à regarder à travers les vitrines et à pénétrer dans l'intimité de ces animaux qui semblent nous regarder à leur tour. Mais cet échange n'est qu'une simple illusion. Haraway conclut son article en disant que « les relations sociales de domination se construisent dans le hardware et dans les logiques de la technologie, et produisent l'illusion d'un déterminisme technologique. Dans les "faits" la nature est construite comme une technologie, à travers une praxis sociale. Et les dioramas sont des machines signifiantes. Les machines sont les cartes du pouvoir, des moments figés de relations sociales qui, à leur tour, menacent de gouverner le vivant » (HARAWAY : 1984, 92). C'est précisément cette ambiguïté entre domination et sensibilisation que des artistes comme Pierre Huyghe abordent dans leurs propositions contemporaines.

En parallèle des dioramas, un autre dispositif vit le jour au XIX^e siècle : l'aquarium public. Avec le développement de l'industrie du verre, il fut possible de créer des réservoirs de plus en plus grands qui furent présentés pour la première fois en 1861 sous la forme d'une galerie de tableaux éclairée zénithalement. Ainsi aménagés, les aquariums apparaissaient au public de l'époque comme des tableaux vivants dans lesquels les poissons animent les

9 Citation originale : « One seems to be looking through a window on nature itself », CHAPMAN F. M., *The Habitat Groups of North American Birds in the American Museum of Natural History*, p. 166, (STREITBERGER : 2021, 102).

10 Le taxidermiste Carl Ackley, lors de ses missions au Congo pour collecter des espèces, témoigne d'un sentiment de remords lorsqu'il s'agit de tuer le grand gorille à dos argenté, se demandant qui, entre lui et l'animal, était la vraie bête. Finalement, le chasseur apaise ses remords en se rappelant de l'apport scientifique de sa pratique (QUINN : 2006, 82).

« écrans » (LE GALL : 2022, 69). Mais l'aquarium n'est pas seulement une vitrine permettant d'observer une scène. En effet, le spectateur est confronté à un être vivant qui peut l'observer à son tour, posant la question de qui observe qui, comme en témoignent les caricatures de l'époque associant le comportement des poissons à celui de personnes dans la société (LE GALL : 2022, 89). Et c'est précisément cette relation entre l'être exposé et le spectateur qui intéresse Pierre Huyghe.

Des *real-time systems* aux écosystèmes autopoïétiques

En ce qui concerne le surgissement du diorama dans l'art contemporain, les artistes s'en servent, depuis les années 1990, en mobilisant ses différentes facettes, « en tant qu'installation de matériaux et mise en espace de narrations » (LANGE-BERNDT : 2017, 286). En effet, dans notre monde contemporain, dans lequel « nous sommes entourés [...] d'une multitude d'environnements virtuels » où nous nous rapportons au monde « derrière des plaques de verre de nos écrans d'ordinateur, smartphones et téléviseurs » (LANGE-BERNDT : 2017, 286), il n'est pas étonnant que le modèle de présentation immersif du diorama, implémenté par les nouvelles technologies, connaisse un certain succès.

Plus particulièrement, des artistes comme Pierre Huyghe, Mattieu Mercier ou Hicham Berrada utilisent le diorama pour questionner les préoccupations climatiques actuelles et la relation entre l'homme et la nature. Ces artistes se réfèrent au diorama en tant qu'écosystème fonctionnel, insistant sur son intermédialité et son aspect immersif.

Depuis les années 2010, Huyghe utilise des éléments technologiques tels que la réalité augmentée et des êtres vivants au sein de ses installations. Ces sortes de dioramas, que Petra Lange-Berndt appelle *biodrames* (LANGE-BERNDT : 2017, 288), ne cherchent plus, comme ceux des musées d'histoire naturelle, à construire un espace utopique et paradisiaque, mais proposent des lieux qui pourraient être hostiles à l'homme, nous invitant à réfléchir sur la relation que nous entretenons en tant qu'espèce avec les autres êtres vivants.

Un exemple assez évident, de la manière dont Huyghe interroge la relation sujet-objet, est l'exposition *Influants* présentée en 2011 à la galerie Esther Schipper à Berlin. Accueilli par un *Name Annoncer*, le spectateur communique son nom, qui est ensuite déclamé à haute voix dans l'espace. La galerie, en apparence vide, est en réalité habitée par des araignées et des fourmis (*Umwelt*, 2011) ainsi que par le virus de la grippe (*Influenced*, 2011). En utilisant le terme *umwelt*, Huyghe se réfère à la définition donnée par le précurseur de l'éthologie Jakob von Uexküll. Ce dernier définit l'*umwelt*, littéralement « conditions environnementales », comme l'ensemble des principes et des déterminations qui forment les « mondes » spécifiques de chaque espèce vivante (NORMAND : 2013, 218). Bien que plusieurs espèces partagent le même environnement, chacune a son propre mode de perception sensorielle. L'exemple le plus évident est celui du visiteur de l'espace qui perçoit à peine les insectes qui l'entourent et qui est incapable de voir le virus de la grippe. Si *Influants* expose littéralement le spectateur au danger de contracter le virus, et ce, bien avant l'apparition de la covid-19 et la prise de conscience de la propagation aérienne, il ne développe pas l'aspect scénique et spectaculaire du diorama. En effet, la suggestion créée par Huyghe pour cette exposition réside uniquement dans l'information donnée au spectateur à l'entrée de la galerie et dans

une fiole posée sur un appui de fenêtre indiquant son dangereux contenu. Bien que cette œuvre crée, en quelque sorte, un écosystème, nous ne pouvons pas la considérer comme un véritable *living diorama* en raison de son aspect minimaliste. En effet, ses agents habitent un *white cube*. Au contraire, ceux que nous considérons ici comme étant des *living dioramas* se caractérisent par des écosystèmes composés d'éléments technologiques et naturels qui forment visuellement des mises en scène précises.

En utilisant des éléments technologiques et naturels, l'œuvre de Huyghe peut être associée au concept de *real time system* élaboré par l'artiste et théoricien Jack W. Burnham dans les années 1960 et développé par l'artiste allemand Hans Haacke¹¹. Cependant, la recherche de Huyghe s'éloigne de l'analogie proposée par Haacke entre les systèmes et le fonctionnement de la société (ROTTMANN: 2019, 91) en immergeant ses créations dans des scénarios culturels à caractère cinématographique. Ce faisant, Huyghe interroge la dichotomie occidentale entre nature et culture en recourant de manière complexe à la notion de milieu. En effet, même lorsque le site de l'installation de Huyghe est un espace ouvert¹², il possède un patrimoine culturel que l'artiste s'attache à mettre en relation avec les éléments vivants qu'il y introduit. Ce qui intéresse Huyghe, dans son utilisation de ces organismes puis de l'intelligence artificielle, c'est leur évolution imprévisible. En ce sens, l'aquarium lui permet d'expérimenter un ensemble de conditions à petite échelle. Nicolas Bourriaud identifie la forme de l'aquarium chez les artistes contemporains, ainsi que les thèmes aquatiques en général, comme idéaux pour exprimer un monde sans frontières et dans lequel il n'y a plus de relation entre l'intérieur et l'extérieur (BOURRIAUD: 2022, 23) et c'est précisément cette relation qui est questionnée par Huyghe.

Aquarioramas

Un exemple particulièrement frappant de cette utilisation de l'aquarium est la série intitulée *Zoodram*, produite à partir de 2009. Les *Zoodram* de Pierre Huyghe sont de véritables aquarioramas tels que définis par Guillaume Le Gall. Dans son livre *Aquariorama Histoire d'un dispositif*, Le Gall voit dans l'aquarium une rupture dans l'histoire de la représentation, constituant, à travers ses différentes évolutions techniques et spectaculaires, une forme paradigmatique de vision « à travers », ancêtre des écrans lumineux.

Dans ses *Zoodram*, Huyghe insère des espèces, sélectionnées pour leurs capacités, dans des scénarios qui ne correspondent pas nécessairement à leur habitat. En effet, Huyghe crée des paysages caractérisés par des atmosphères particulières, obtenues par l'introduction d'éléments tels que des pierres flottantes ou d'un système d'éclairage spécifique. L'association des différents éléments permet à l'artiste de donner un caractère surréaliste et parfois dramatique à ses *Zoodram*.

11 L'association entre les œuvres des premières recherches de Hans Haacke et les écosystèmes de Pierre Huyghe a été soulignée par plusieurs auteurs, sans pour autant les associer au dispositif du diorama (LÜTTICKEN: 2015, 102-127), (BUCHLOH: 2017), (ROTTMANN: 2019, 84-97), (KATZ: 2019, 151-165), (STRÖBEL: 2022, 197-216).

12 C'est le cas pour l'œuvre *Untilled* présentée dans le compost du parc à la Documenta¹³.

La mise en scène de ces bassins « transporte ailleurs » non seulement le spectateur mais aussi l'animal qui se trouve à l'intérieur de l'aquarium. Un exemple particulièrement frappant est son *Zoodram4* dans lequel un bernard-l'ermite a choisi comme carapace une reproduction de la célèbre *Muse endormie* de Brancusi. Cette créature a été conditionnée par Huyghe pour utiliser l'œuvre moderne comme coquille. Il est intéressant de noter que le bernard-l'ermite a été, depuis l'origine des aquariums publics, l'objet d'un questionnement de la part des spectateurs en tant que « mollusque en quête d'une position sociale, c'est-à-dire à la recherche d'une coquille dont l'indifférente nature a négligé de le pourvoir » (FIGUIER : 1864, 289). L'opération de Huyghe évoque donc parfaitement la rencontre entre nature et culture et le regard anthropomorphique que l'on peut porter sur ce crustacé.

Avec ce cadavre exquis, composé d'une œuvre d'art et d'un animal, Huyghe traite indirectement des questions environnementales. En effet, de nos jours, nombreux sont les bernard-l'ermite qui choisissent leur coquille parmi les déchets plastiques des fonds marins. Si ce thème est donc présent, ce qui semble intéresser davantage Huyghe, ce sont les associations cinématographiques et littéraires, dignes d'un roman de Philip Dick, que cette créature, dans son évolution post-humaine, convoque.

Un autre exemple d'aquarium qui permet d'éclairer les choix de l'artiste et l'utilisation de références à l'histoire de l'art est celui des *Nymphéas Transplant*. Il s'agit d'une série d'aquariums contenant un prélèvement du biotope des étangs de Giverny. Claude Monet construisit son jardin d'eau après avoir vu les nénuphars hybrides de l'horticulteur Joseph Bory Latour-Marliac à l'exposition universelle de 1889 (GARCIA et NORMAND : 2019, 24). Le fait que Monet ait construit son propre jardin d'eau pour peindre la série des *Nymphéas* intéresse de près Huyghe, car il s'agit d'une opération artificielle sur le monde naturel dans laquelle, ironiquement, l'imperméabilité même de la nature est un artefact (LUKE et HUYGHE : 2022). D'ailleurs, Huyghe ne s'est pas contenté de prélever des organismes (poissons, micro-organismes, plantes, boues, etc.), mais, en collaboration avec une équipe de météorologues, il a également programmé l'éclairage de chaque aquarium en fonction des variations climatiques enregistrées à Giverny entre 1914 et 1918. Par ailleurs, les parois des aquariums de l'œuvre de Huyghe varient entre opacité et transparence grâce aux cristaux liquides dont elles sont constituées. Ainsi, Huyghe crée un véritable aquario-rama dans lequel, outre la reconstitution d'un écosystème, il peut insérer une animation qui régule la relation scopique entre le spectateur et la faune aquatique de Giverny. De plus, en reproduisant les conditions climatiques du passé, les *Nymphéas Transplant* fonctionnent comme une machine à voyager dans le temps, selon la définition du diorama fournie par l'artiste contemporain Mark Dion (DION : 1997, 63).

Living dioramas

Les aquariums de Huyghe mentionnés ci-dessus sont des œuvres de petit format¹³ dans lesquelles le spectateur est placé à distance du verre et de son animation. Dans le cas des *living dioramas* aux dimensions environnementales, en revanche, le déplacement du

13 Les bassins de Pierre Huyghe peuvent contenir en moyenne 2 m³ d'eau.

spectateur n'est plus seulement virtuel, puisqu'il se retrouve à marcher dans l'écosystème créé par l'artiste. Pour comprendre comment ces *living dioramas* peuvent contribuer à la décentralisation du spectateur, une étude du travail *After ALife Ahead* semble particulièrement pertinente.

Présentée au Skulptur Projekte de Münster en Allemagne en 2017, *After ALife Ahead* occupe une ancienne patinoire dans un hall de sport. Dans cet espace qui apparaît comme un lieu laissé à l'abandon, Huyghe a fait retirer le sol en le découpant selon le motif du Stomachion d'Archimède¹⁴. La patinoire est ainsi devenue une sorte de chantier à l'intérieur duquel le public est invité à circuler.

Au centre de l'espace, sur l'une des dalles de sol laissées intactes, se trouve un aquarium. L'aquarium présente un paysage composé de sable, d'anémones et de dalles de béton superposées, semblable au sol enlevé de la patinoire, qui n'est pas sans rappeler *La mer de glace* de Caspar David Friedrich.

En ce qui concerne la faune, l'aquarium est habité par un *Cornus Textile*. Il s'agit d'un mollusque venimeux dont la coquille dessine des motifs qui peuvent être associés à un système algorithmique appelé la *Règle 30*. Cet algorithme, utilisé par exemple dans les jeux vidéo de réalité virtuelle, est de type génératif. Le dessin de la coquille de l'animal détermine une composition musicale qui produit un son à mi-chemin entre le chant d'une baleine et un appareil électrique et qui se propage dans l'espace. De plus, l'algorithme basé sur la coquille du mollusque détermine à la fois l'opacité ou la transparence du verre du réservoir et l'ouverture et la fermeture des fenêtres pyramidales du plafond. Lorsque le verre est opaque, l'aquarium se transforme visuellement dans le « black mirror » de nos écrans quand ils sont éteints. La surface réfléchissante de l'aquarium renvoie l'image du spectateur à lui-même et à sa relation avec les appareils électroniques du quotidien. Le changement d'opacité de la vitre advient de manière soudaine en faisant apparaître, comme par magie, l'intérieur du bassin teinté de bleu lorsque le verre devient transparent.

Outre le *Cornus Textile*, plusieurs organismes sont présents dans ce paysage : des abeilles, qui vivent dans des monticules à l'entrée de la carrière, et un couple de paons chimères qui possèdent à la fois des gènes de plumage bleu et vert, ainsi que des gènes d'albinos. Des capteurs sont placés dans le sol pour enregistrer les changements atmosphériques et la quantité de CO₂ dans l'air, influençant ainsi un autre élément important du travail, un incubateur de cellules cancéreuses humaines. Ces cellules, appelées *HeLa*, proviennent d'Henrietta Lacks, une Afro-Américaine décédée d'un cancer dans les années 1950¹⁵. Les données envoyées par les capteurs modifient la croissance des cellules en accélérant ou en ralentissant leurs divisions, et leur développement affecte à son tour l'environnement dans lequel elles se trouvent.

Tous ces éléments sont liés à la réalité augmentée, que le spectateur peut observer au moyen d'une application pour smartphone. Grâce à l'application, on peut voir des pyramides noires supplémentaires se multiplier, fusionner ou disparaître au plafond. Les pyramides virtuelles correspondent à l'activité des cellules cancéreuses et leur présence virtuelle peut

14 Un puzzle conçu par Archimède, composé de douze pièces triangulaires, (KATZ : 2019, 27).

15 Les *HeLa* sont célèbres pour avoir été les premières cellules à être cultivées in vitro et pour avoir la capacité de se régénérer indéfiniment (KATZ : 2019, 161).

court-circuiter le fonctionnement de l'algorithme de *Cornus Textile* qui régule l'ouverture et la fermeture des fenêtres (KATZ: 2019, 154).

After ALife Ahead est un living diorama à part entière, une scénarisation d'un écosystème vivant. Le paysage créé par Huyghe est, cependant, loin de la fenêtre sur la nature dont la vitre tiendrait à distance le spectateur. En outre, si dans les dioramas d'histoire naturelle il y avait une forme de représentation arcadienne de l'habitat, ici l'atmosphère est tout sauf accueillante: le *Cornus Textile* est extrêmement venimeux pour l'homme et le fonctionnement de l'installation repose, parmi les nombreux paramètres, sur la croissance de cellules cancéreuses. Loin du jardin d'Eden, le décor renvoie plutôt à des films de science-fiction tels que *2001 l'Odyssée de l'espace* ou *Tron* (OBRIST: 2019, 235).

De plus, en se référant au tableau de Friedrich, Huyghe évoque le concept du sublime romantique dans lequel l'homme éprouverait un sentiment à la fois d'émerveillement et d'effroi face à l'incommensurabilité de la nature. Pour mieux comprendre l'utilisation de cette référence de la part de Huyghe, il faut regarder à deux œuvres précédentes: *L'Expédition Scintillante* de 2002 et *A Journey That Wasn't* de 2005 où le tableau est également cité.

Huyghe avait introduit une reproduction de l'œuvre de Friedrich dans le livret qui accompagnait *L'Expédition Scintillante* en 2002. Il s'agissait d'une installation qui occupait trois étages du Kunsthaus de Bregenz et divisait en trois actes la narration d'un hypothétique voyage au pôle Sud. Trois ans plus tard, Huyghe affirme s'être rendu avec un équipage à la recherche d'îles inexplorées au pôle Sud, documentant la mission par un film. Plus tard, l'œuvre vidéo s'accompagne d'une performance musicale sur la patinoire du Central Park de New York, sur laquelle des morceaux de glace noirs évoquent à nouveau l'œuvre du peintre romantique. Dans ces réalisations antérieures, Huyghe fournit plusieurs éléments qui peuvent nous aider à comprendre le lien avec le tableau.

Dans *La mer de glace*, un navire a fait naufrage en traversant la banquise lors des explorations arctiques du XIX^e siècle. À première vue, le navire encastré dans la glace du tableau passe quasi inaperçu, mettant en avant la grandeur de la nature par rapport à la petite présence de l'homme. En outre, le choix des couleurs est surprenant: à l'avant-plan, la glace est représentée dans des tons chauds et rouillés. Si ce choix de couleur formellement sert à détacher le premier plan chaud de l'arrière-plan froid, il ne semble pas très compatible avec l'apparence d'un paysage arctique, ce qui nous amène à nous interroger sur la signification de ce détail. Une réponse a posteriori peut être apportée en analysant la réappropriation qu'en fait Pierre Huyghe.

Dans le livret qui accompagne *L'Expédition Scintillante*, l'artiste déclare, entre autres, qu'il s'agit d'une «invention d'une zone de non-savoir¹⁶». Par cette déclaration, Huyghe souligne le thème de l'exploration de lieux inconnus, où le langage n'est pas encore arrivé. Quant à la glace, elle est présente sous différentes formes à la fois dans *L'Expédition Scintillante* et dans *A Journey That Wasn't*. Dans *L'Expédition Scintillante* par exemple, un bateau de glace fond lentement au premier étage du musée, synthèse en quelque sorte de l'image de Friedrich, tandis qu'au troisième étage se trouve une patinoire noire sur laquelle une patineuse danse périodiquement.

16 Texte d'origine: «The invention of a no-knowledge zone» (BARIKIN: 2012, 194).

Les patins de la performeuse tracent des lignes sur la piste auparavant immaculée, soulignant l'effet de la présence humaine. En suivant cette suggestion, on pourrait rétrospectivement interpréter le choix de la couleur au premier plan de *La mer de glace* comme une forme de contamination du paysage arctique immaculé. L'homme n'a pas survécu à la force de la nature, mais il a laissé une trace indéniable de son passage. En ce qui concerne *After ALife Ahead*, si l'œuvre de Friedrich est évoquée dans l'aquarium, la glace est également présente et ce, de deux manières. D'une part, le lieu qui abrite l'installation était à l'origine une patinoire. D'autre part, Huyghe souligne qu'en détruisant le sol et en creusant, plusieurs éléments sont apparus, notamment de l'eau, de l'argile et des sédiments de la dernière période glaciaire (OBRIST : 2019, 235). Ainsi, la modification de l'espace a créé une nouvelle contamination, cette fois-ci naturelle. De plus, en mettant le thème glaciaire en avant à plusieurs reprises l'artiste ne peut que se renvoyer aux problèmes climatiques de la fonte des glaces.

Le sublime auquel se réfère Huyghe fonctionne à l'inverse du romantique puisqu'il ne s'agit plus d'un sentiment de terreur et de beauté face à une catastrophe d'origine naturelle. En effet, dans l'œuvre de Huyghe, comme le signale Flora Katz (KATZ : 2019, 160), ce qui a causé la destruction de la patinoire n'est pas un événement catastrophique naturel. Le béton est taillé selon un schéma précis, suggérant qu'il s'agit du résultat d'une catastrophe causée par l'homme. De plus, dans ses notes, Huyghe a écrit : « Cambrian explosion (Life)¹⁷, Anthropocene explosion (Artificial Life) » (KATZ : 2019, 162). En associant ces deux explosions, Huyghe semble faire référence à une nouvelle étape de l'évolution. Les concepts de sublime et d'anthropocène ont été associés à plusieurs reprises dans la littérature. Fressoz en particulier souligne comment l'esthétique de l'anthropocène relève d'une esthétique du sublime (FREZZOZ : 2016). Selon l'auteur, l'anthropocène renverse quelque peu l'équation du sublime romantique en identifiant l'humanité à une force géologique. Sauf que ce qui est magnifié dans ce sublime contemporain, ce n'est pas l'humanité, mais l'activité capitaliste. Selon la définition de Nicolas Bourriaud, le sublime contemporain « diffère de celui romantique par son imaginaire spatial : là où celui-ci ménageait une distance entre le regardeur et la situation terrible à laquelle il était confronté, le sublime contemporain met en jeu un effroi d'autant plus implacable que son imminence se rapproche : c'est le sublime du rétrécissement du monde » (BOURRIAUD : 2022, 28). En perdant la « distance de sécurité » entre nous et la nature, il ne s'agit plus d'observer le monde à travers une fenêtre, que ce soit celle du diorama ou de la peinture en perspective. Cela se traduit formellement, selon Bourriaud, par une annulation de la distinction entre figure et fond (BOURRIAUD : 2022, 28).

Le titre *After ALife Ahead*, littéralement « après la vie devant », où *ALife* se réfère à la vie artificielle (KATZ : 2019, 162), pourrait donc faire référence à un avenir après l'extinction de l'humanité. D'ailleurs, les majuscules AAA, avec lesquelles l'artiste abrège le titre de son œuvre, rappellent l'acronyme de AAA des *ads wanted*... Huyghe fait-il en quelque sorte appel à l'évolution de nouvelles espèces ? Le thème de l'extinction a déjà été évoqué

17 L'explosion cambrienne fait référence à un moment important de l'évolution des espèces, lorsque la plupart des animaux pluricellulaires sont apparus soudainement il y a 541 à 530 millions d'années. « Cambrian explosion », *wikipédia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Cambrian_explosion, (consulté le 22/07/2023).

à plusieurs reprises par l'artiste. Par exemple *De-extinction* (2014) est le titre d'une vidéo réalisée avec des caméras microscopiques et macroscopiques à l'intérieur d'un fragment d'ambre dans lequel des insectes sont incrustés depuis des millions d'années (OBRIST : 2019, 238). Ou encore dans le film *Untitled (Human Mask)* (2014) qui montre un quartier de la région de Fukushima inhabité après l'accident à la centrale nucléaire. Une seule figure apparaît dans la vidéo, il s'agit d'un singe portant un masque humain et répétant sans cesse les mêmes gestes à l'intérieur d'un restaurant, générant une ambiguïté entre l'humain et l'animal, entre la domestication et l'instinct (OBRIST : 2019, 237).

Comme dans le cas de l'accident à la centrale nucléaire de Fukushima, dans *After ALife Ahead*, l'homme se retrouve dans un paysage détruit par une catastrophe dont il est responsable. Les *naturalia* ont développé leur propre autonomie avec les *artificialia*. Les fenêtres, en s'ouvrant et en se fermant, régulent l'entrée du soleil, de l'oxygène et de la pluie. De minuscules organismes se sont développés dans les flaques d'eau formées dans la mare.

La décentralisation du spectateur dans ce type d'écosystème s'opère de trois manières. Premièrement, sa présence n'est plus nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre. En effet, bien que la présence du spectateur puisse influencer certains paramètres tels que la température ou la présence de CO₂, l'écosystème n'a pas besoin de lui pour fonctionner comme c'était le cas dans les œuvres précédentes issues de l'héritage de l'esthétique relationnelle, où le public était l'élément constitutif. Dans *After ALife Ahead*, tous les éléments introduits sont en mouvement constant indépendamment du public, même l'application ne leur permet pas d'intervenir dans le fonctionnement de l'œuvre.

Deuxièmement, l'espace d'exposition est présenté comme un lieu dystopique renvoyant le public à sa fragilité en tant qu'espèce. En ce sens, Huyghe évoque le diorama dans son potentiel cinématographique. En effet, le diorama relève d'une forme de scénarisation de l'espace qui, combiné aux animaux montés mis en situation, demande au spectateur de reconstruire un récit narratif. Ici, Huyghe s'inscrit dans une représentation de la catastrophe en créant un scénario postapocalyptique où le spectateur devient le témoin du lendemain de la fin du monde, ou plus précisément de l'humanité.

Enfin, il s'agit d'un espace qui détourne le principe du panoptique, car si le spectateur situé à l'intérieur d'*After ALife Ahead* peut avoir une vue d'ensemble de ce qui l'entoure, il ne peut cependant pas véritablement occuper une position centrale au sein de l'espace. En effet, ce qui se trouve au centre et dans une position légèrement surélevée, n'est pas le public mais l'aquarium dont le mollusque dirige une grosse partie du fonctionnement de l'écosystème.

En conclusion, Huyghe évoque le diorama d'un point de vue à la fois esthétique et éthique. À l'instar des naturalistes qui justifiaient la chasse aux espèces protégées au profit de la science, sensibilisant à la préservation du paysage par la beauté de ces vitrines, Huyghe se sert des créatures vivantes et artificielles pour questionner le rapport que nous entretenons avec ces dernières. Ce faisant, l'artiste adopte une position qui peut paraître contradictoire, où l'utilisation d'êtres vivants dans ses œuvres sert indirectement à nous sensibiliser. En effet, on peut considérer l'exploitation d'animaux dans une exposition comme une autre forme de domination. Cependant, la construction de ces écosystèmes autopoïétiques, bien qu'initiée par l'artiste lui-même, confère aux êtres vivants impliqués une certaine autonomie. Par exemple, les abeilles peuvent quitter l'espace et ne jamais y revenir. Ce sont précisément les infinies évolutions de ces systèmes complexes qui inversent la mise en cage du diorama d'histoire naturelle en suggérant que l'espèce humaine, victime de ses propres évolutions

technologiques, n'est plus nécessaire. C'est donc en nous plaçant dans une position de spectateurs face à un avenir qui se poursuit sans nous que les *living dioramas* de Pierre Huyghe font partir en éclats ce modèle capitaliste d'exposition de la nature, dénoncé par Haraway.

Bibliographie

- ALTEVEER, Ian BROWN, Meredith et WAGSTAFF, Sheena (dir.), *The Roof Garden Commission, Pierre Huyghe*, cat. exp., MET, New York, 27 avril – 9 août, 2015, New York, Yale University Press, 2015.
- BARIKIN, Amelia, *Parallel Presents: the art of Pierre Huyghe*, Cambridge, MIT Press, 2012.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Inclusions: esthétique du capitalocène*, Paris, Puf, 2021.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Planète B, Le sublime et la crise climatique*, Paris, Radicants, 2022.
- BUCHLOH, H. D. Benjamin., « Rock Paper Scissors, Benjamin H. D. Buchloh on some means and ends of sculpture at Venice, Münster, and Documenta », *Artforum*, septembre 2017, Vol. 56, N° 1, <https://www.artforum.com/print/201707/benjamin-h-d-buchloh-on-some-means-and-ends-of-sculpture-at-venice-muenster-and-documenta-70461>, (consulté le 01/08/2023).
- BURNHAM, W. Jack, « Systems esthetics », *Artforum*, septembre 1968, Vol. 7, N° 1, <https://www.artforum.com/print/196807/systems-esthetics-32466>, (consulté le 17/07/2023).
- DION, Mark, « The Natural History Box: Preservation, Categorization and Display », 1997, dans STREITBERGER, Alexander, « Chronotopes en mouvement. Les dioramas cinématographiques de Dominique Gonzalez-Foerster », *Recherches en communication*, N° 46, 2018, pp. 57-73.
- DOHM, Katharina, GARNIER, Claire, LE BON, Laurent et OSTENDE, Florence (dir.), *Dioramas*, cat. exp., Palais de Tokyo, Paris, 14 juin – 10 septembre, 2017, Paris, Flammarion, 2017.
- DOUGLAS, Amelia et HUYGHE, Pierre, « A Forest of Lines: An Interview with Pierre Huyghe », *Emaj Issue*, N° 3, 2008, pp. 1-7.
- ÉTIENNE, Noémie et RADWAN, Nadia « Introduction », *Culture & Musées*, N° 32, 2018, <http://journals.openedition.org/culturemusees/2229>, (consulté le 27/06/2023).
- FIGUIER, Louis, *L'année scientifique et industrielle*, Huitième année, Paris, Librairie Hachette, 1864, p. 289, dans LE GALL, Guillaume, *Aquariorama, histoire d'un dispositif*, Paris, Éditions mimésis, 2022.
- FRESSOZ, Jean-Baptiste, « L'Anthropocène et l'esthétique du sublime », *Mouvements*, 2016, <https://mouvements.info/sublime-anthropocene/>, (consulté le 24/11/2023).
- KATZ, Flora, « Des formes à elles-mêmes », dans CRIGNON, Cyril, LAFORGE, Wilfried et NADRIGNY, Pauline (dir.), *L'écho du réel*, Paris, Mimésis, 2021, pp. 79-95.
- KATZ, Flora, « Penser l'extinction avec Pierre Huyghe », *Editions de Minuit*, N°860-861, 2019, pp. 151- 165.
- GARCIA, Tristan et NORMAND, Vincent (dir.), *Theater, Garden Bestiary: A Materialist History of Exhibitions*, Amsterdam, University Press, 2019.
- HARAWAY, Donna « Le patriarcat de Teddy Bear: taxidermie dans le jardin d'Eden, New York, 1908-1936 », 1984, Trad. de l'anglais par Magnan N., dans DOHM, Katharina, GARNIER, Claire, LE BON, Laurent et OSTENDE, Florence (dir.), *Dioramas*, cat. exp., Palais de Tokyo, Paris, 14 juin – 10 septembre, 2017, Paris, Flammarion, 2017.
- LANGE-BERNDT, Petra, « « Diorama-drama » ! Le diorama dans l'art contemporain », 2017, pp. 286-288, dans DOHM, Katharina, GARNIER, Claire, LE BON, Laurent et OSTENDE, Florence (dir.), *Dioramas*, cat. exp., Palais de Tokyo, Paris, 14 juin – 10 septembre, 2017, Paris, Flammarion, 2017.
- LAVIGNE, Emma (dir.), *Pierre Huyghe*, cat. exp., Centre Pompidou, Paris, 25 septembre, 2013 – 6 janvier, 2014, Paris, Centre Pompidou, 2013.

- LE BON, Laurent et ÉTIENNE, Noémie, «Entretien avec Laurent Le Bon», *Culture & Musées*, N°32, 2018, <http://journals.openedition.org/culturemusees/2651>, (consulté le 27/06/2023).
- LE GALL, Guillaume, *Aquariorama, histoire d'un dispositif*, Paris, Éditions mimésis, 2022.
- LE GALL, Guillaume, «Dioramas aquatiques: Théophile Gautier visite l'aquarium du Jardin d'acclimatation», *Culture & Musées*, N° 32, 2018, <http://journals.openedition.org/culture-musees/2370>, (consulté le 27/06/2023).
- LE GALL, Guillaume, «Rémanences du diorama chez Dominique Gonzalez-Foerster/Dominique Gonzalez-Foerster and the Persistence of the Diorama», *Espace*, N°109, 2015, pp. 18–27.
- NORMAND, Vincent, «Echiquiers et roncières», 2013, pp. 217–226, dans *Pierre Huyghe*, cat. exp., Centre Pompidou, Paris, 25 septembre, 2013 – 6 janvier, 2014, Paris, Centre Pompidou, 2013.
- OBRIST, Hans Ulrich (dir.), *Pierre Huyghe*, London, Koenig Books, 2019.
- QUINN, Stephen Christopher (ed.), *Windows on Nature: The great habitat dioramas of the American Museum of Natural History*, New York, American Museum of Natural History, 2006.
- QUINN, Stephen Christopher, «Le gorille des montagnes», 2006, pp. 82–83, Trad. de l'anglais par Allain, J., dans DOHM, Katharina, GARNIER, Claire, LE BON, Laurent et OSTENDE, Florence (dir.), *Dioramas*, cat. exp., Palais de Tokyo, Paris, 14 juin – 10 septembre, 2017, Paris, Flammarion, 2017.
- ROTTMANN, André «The Medium Is Leaking: Notes on the Work of Pierre Huyghe and the “Ecologization” of Contemporary Art», *Grey Room*, 2019, pp. 84–97.
- STREITBERGER, Alexander, «Chronotopes en mouvement. Les dioramas cinématographiques de Dominique Gonzalez-Foerster», *Recherches en communication*, N° 46, 2018, pp. 57–73.
- STREITBERGER, Alexander, «Display Clash. Diorama et la Wunderkammer dans l'art contemporain», *Place*, Vol. Janvier, N° 1, 2019, pp. 1–18.
- STREITBERGER, Alexander, «Entangled environments. Diorama, photography, and the staging of natural surroundings», dans HILLNHUTTER, Sara, KLAMM, Stephanie et TIETJEN, Friedrich (dir.), *Hybrid Photography, Intermedial Practices in Science and Humanities*, Londres, Routledge, 2021, pp. 102–113.
- STRÖBEL, Ursula, ««Silent spring»: Ecological systems and activism in the sculptural arts since the 1960s. four case studies: Hans Haacke, Pierre Huyghe, Anne Duk Hee Jordan, Diana Lelonek», *Journal of Modern Art History*, Département de la Faculté de Philosophie de Belgrade, 2022, pp. 197–216.
- TOLFO, Davide, «A Forest of Machines: gli ambienti biosemiotici di Pierre Huyghe», *Scenari*, Mimesis Edizioni, 2019, pp. 9–28.
- TUNNICLIFFE, Sue Dale et SCHEERSOI, Annette (ed.), *Natural History Dioramas, History Construction and Educational Role*, Springer, 2019.
- WONDERS, Karen, *Habitat Dioramas, Illusions of Wilderness in Museums of Natural History*, Almqvist och Wiksell, Uppsala, 1993.
- WONDERS, Karen, «Les Habitats de groupe. Recréer le paysage suédois», 1993, pp. 64–68, dans DOHM, Katharina, GARNIER, Claire, LE BON, Laurent et OSTENDE, Florence (dir.), *Dioramas*, cat. exp., Palais de Tokyo, Paris, 14 juin – 10 septembre, 2017, Paris, Flammarion, 2017.

Valentina Perazzini est une historienne de l'art diplômée de l'UCLouvain.

Email : valentina.perazzini@uclouvain.be