



HAL
open science

Retour sur l'exposition Dioramas au Palais de Tokyo : de La Planète des singes à la théorie du zoo cosmique

Fleur Hopkins-Loféron

► To cite this version:

Fleur Hopkins-Loféron. Retour sur l'exposition Dioramas au Palais de Tokyo : de La Planète des singes à la théorie du zoo cosmique. 2018. hal-03372003

HAL Id: hal-03372003

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03372003>

Submitted on 9 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Retour sur l'exposition *Dioramas* au Palais de Tokyo : de *La Planète des singes* à la théorie du zoo cosmique

Fleur Hopkins-Loféron

Publication initiale : Fleur Hopkins, « Retour sur l'exposition *Dioramas* au Palais de Tokyo : de *La Planète des singes* à la théorie du zoo cosmique », carnet Hypothèses IMAGO, 2018, [en ligne](#) (équivalent 8 pages).

L'exposition *Dioramas* s'est tenue au Palais de Tokyo du 14 juin au 10 septembre 2017 (commissaires d'exposition : Claire Garnier, Laurent Le Bon, Florence Ostende) et se tient maintenant à Francfort, du 6 octobre au 21 janvier 2018. Elle a mis à l'honneur le spectacle oculaire du même nom et ses réactualisations artistiques les plus contemporaines (Anselm Kiefer, Pierrick Sorin, Tatiana Trouvé, Mathieu Mercier). Le diorama, qui signifie « voir au travers » et non « deux vues », permet de voir successivement, grâce à de savants jeux de lumière (lumière naturelle de face ou rétroéclairage pour l'envers), les différentes faces éclairées d'une structure peinte décorée, longue de 22 sur 14 mètres. Le diorama montre par exemple une rue parisienne en plein jour, puis illuminée la nuit, ou encore un paysage calme puis strié d'éclairs (voir la reconstitution d'une maquette de diorama par le musée de Bry-sur-Marne). Il donne l'illusion de la réalité et du passage du temps, à la fois par les jeux de transparence et l'utilisation de la complémentarité des couleurs, qui fait disparaître certains tons selon les filtres utilisés.

Le diorama est inauguré à Paris le 11 juillet 1822, à l'angle de la rue Sanson et de la rue de Bondy, par Louis Daguerre et par le peintre Charles-Marie Bouton, un élève de David. Il avait pour objectif, selon les termes de ses inventeurs, d'« offrir une illusion complète à travers les images animées par les divers mouvements de la nature ». Véritable machine à voir, le diorama était situé dans un amphithéâtre tournant, mis au point par Pierre Châtelain, afin que les spectateurs puissent voir successivement les deux faces de la toile, sans avoir à se mouvoir. Comme d'autres dispositifs optiques ou spectaculaires, il est présenté comme une « invention proto-cinématographique ». Si certains soulignent sa filiation avec le panorama, Bernard Comment insiste sur la nécessité de le rapporter à d'autres dispositifs optiques. Il évoque tour à tour le Diaphanorama de Franz Niklaus König et l'Eidophusikon de Philippe-Jacques de Louthembourg, deux dispositifs qui reposent sur des jeux de transparence. Il fait aussi référence, par son aspect spectaculaire, à la fantasmagorie de Robertson, qui plonge le spectateur dans

l'obscurité et fait défiler devant ses yeux, et grâce au fantascopie sur roulettes, les scènes inquiétantes peintes sur des plaques de verre.

Le mot « diorama » désigne autant le spectacle oculaire qui utilise une toile semi-transparente que le bâtiment qui l'abrite et donc le dispositif d'exposition. À ce titre et à la fin du XIX^{ème} siècle même, dans une acception plus moderne du terme, le substantif désigne comment les musées biologiques mettent en scène de manière réaliste une scène historique ou zoologique, prise sur le vif. Celle-ci présente un être empaillé ou en cire, dans son environnement naturel, souvent devant un paysage peint et accompagné d'un premier plan réaliste, tridimensionnel. Noémie Étienne, qui a pris part au catalogue de l'exposition et a organisé le colloque *Seeing Through? The Materiality of Dioramas (1600-2010)* à Berne (décembre 2016), distingue trois types de dioramas, cherchant à déterminer s'ils sont des assemblages, des installations ou des agencements : les « dioramas-tableaux » (vus de face par le visiteur, comme ceux de Daguerre), des « dioramas-vitrines » (qui laissent la possibilité de tourner autour, comme les figures de cire sous vitrines), des « dioramas immersifs » (qui donnent l'impression de pénétrer dans l'espace, comme au Sacri Monti).

L'une des salles de l'exposition, consacrée à la figure du gorille dans l'imaginaire zoologique et plus spécifiquement au diorama du gorille des montagnes de l'explorateur Carl Akeley, diffuse une scène marquante de *La Planète des singes* de Franklin J. Schaffner (1968). Dans celle-ci, George, incarné par Charlton Heston, trouve refuge dans un Muséum d'Histoire naturelle où il découvre avec horreur la figure empaillée de son ancien coéquipier de vol, Dodge. Dans les niches tout autour de lui, se trouvent d'autres silhouettes humaines, figées pour l'éternité dans un geste bestial, représentation conventionnelle et surtout stéréotypée de l'homme dans ce futur dominé par les singes. Le diorama, en effet, crée une image archétypale de la population reproduite, comme l'ont montré les maintenant critiqués dioramas représentant les populations amérindiennes.



fig. 1 : Dulce Pinzón, Nostalgia, Historias del Paraíso série, 2011 © K-Echo Photo, Galéria Patricia Conde (Mexico) et H Gallery (Paris).

Dans l'exposition, la photographie *Nostalgia* de Dulce Pinzón (2011) (**fig. 1**), qui est utilisée pour l'affiche et se situe à la toute fin du parcours, montre des animaux naturalisés en train d'observer un couple tendrement enlacé, derrière une barrière et devant une fresque peinte, comme s'il était conservé dans un diorama. Trois caractéristiques ressortent de cette photographie : la possibilité de l'inversion des regards (Paul Virilio parle en effet du diorama comme d'une « véritable machine de transport de la vision ») ; la surveillance discrète d'une autre espèce ; la mise en place d'un dispositif voyeuriste. Dans son travail consacré à la spectacularisation de la société de masse de la fin du XIX^{ème} siècle, Vanessa Schwartz présente un autre spectacle oculaire faisant concurrence au diorama et révélant la tendance de la fin de siècle au regard interdit : le Musée Grévin met en scène des figurines de cire célèbres ou appartenant aux faits divers, présentées dans l'intimité ou le crime, et donc dans des points de vue normalement inaccessibles au public, comme si ce dernier se trouvait dans la coulisse. Ces différents éléments (surveillance, voyeurisme, décor factice, intimité) se retrouvent dans le thème de la surveillance par des extraterrestres développé dans la littérature de merveilleux-scientifique, entre 1900 et 1930, thème qui fait se rencontrer, dans un dialogue diachronique, l'extrait de *La Planète des singes* avec le paradigme de la scopophilie. Tout comme le suppose l'interprétation ouverte du terme « diorama » par les commissaires d'exposition (présence de pièces religieuses, extraits du *Truman Show* et d'*Une Nuit au musée*), il est à propos d'explorer l'influence du diorama sur la littérature de merveilleux-scientifique.

La fascination pour les cieux et les êtres supraterrains à cette époque est intimement liée au redoublement de vulgarisation scientifique et technique, ou même de pseudo-sciences spéculant sur la vie extraterrestre. Camille Flammarion se pose la question de l'habitabilité des astres, de la pluralité des mondes habités, et développe ce que Danielle Chaperon nomme une

« philosophie du regard éloigné » ; Giovanni Schiaparelli prétend avoir observé des canaux sur Mars, qui prouveraient l'existence d'une présence intelligente sur la planète Rouge ; Nikola Tesla, A. Mercier ou encore William Pickering cherchent à établir une communication avec les extraterrestres. L'imaginaire du diorama biologique extraterrestre prend place aux côtés de deux autres thématiques de l'imaginaire extraplanétaire.



fig. 2 : Hautot, « L'avis de Saturne », « La Guerre vue des autres Planètes », *La Baïonnette*, n° 175, 7 novembre 1918, p. 709.

La crainte d'être épié ou raillé par les êtres d'une autre planète est par exemple mise en scène dans un numéro spécial de 1918 du journal *La Baïonnette*, qui montre les créatures fascinées devant les explosions belliqueuses qui ressemblent à des feux d'artifice, ou dérangées dans leur sommeil par toute cette pétarade (**fig. 2**) ; ou encore dans un article prospectif, « L'appel d'un autre monde », illustré par Henri Lanos, qui montre qu'une des activités de délassément préférée des Martiens n'est autre que d'observer le quotidien des Terriens : « [...] et nous pouvons nous figurer qu'un des passe-temps des habitants de notre « voisine » du ciel, est de regarder à l'aide de formidables appareils de grossissement, les allées et venues de notre humanité sur la surface de la Terre » (p. 405) (**fig. 3**). La mise au point d'une communication entre les planètes habitées est aussi appelée de leurs vœux par les scientifiques et rêvés dans de nombreux romans (Gustave le Rouge, Jean de la Hire, Maurice Leblanc, Charles Cros), selon que cela se fasse par le biais de signaux de feu, d'impulsions lumineuses, d'un langage

géométrique ou d'images projetées. Ainsi, l'apparition du dispositif optique du diorama dans la littérature merveilleuse-scientifique coïncide avec un intérêt marqué pour la présence et la surveillance extraterrestres.

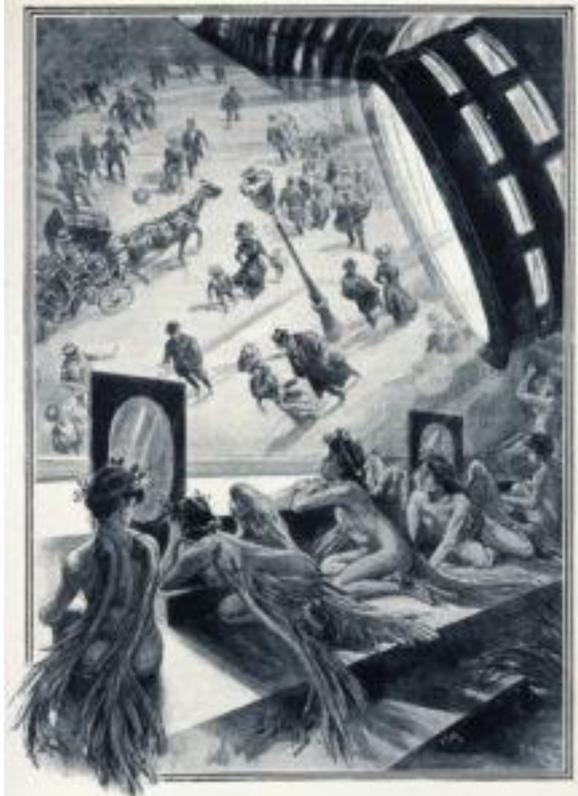


fig. 3 : Charles Torquet, « L'appel d'un autre monde », Henri Lanos (ill.), Je Sais tout, n° 22, 15 novembre 1906, p. 405.

L'astronome John A. Ball a proposé en 1973 la « théorie du zoo cosmique » ou « hypothèse du zoo » qui répond au paradoxe de Fermi qui cherche à déterminer pourquoi nous n'avons pas encore fait la rencontre d'extraterrestres : les extraterrestres sont en mesure d'entrer en communication avec l'espèce humaine mais ils la considèrent comme une espèce inférieure, qu'ils gardent en quarantaine sur la planète bleue... et donc dans un invisible diorama. Plusieurs récits merveilleux-scientifiques, publiés entre 1900 et 1930, mettent en scène de curieux dispositifs optiques pour observer, parfois même à leur insu, les habitants de la planète Terre, considérés alors comme des bêtes sauvages ou des cas d'étude. Dans la plupart de ces récits, ils sont alors placés dans des dispositifs de surveillance et de reproduction de leur environnement naturel, qui rappellent beaucoup les dioramas. Parmi eux se trouvent *Le Péril bleu* de Maurice Renard (1912) et *La Guerre des mouches* de Jacques Spitz (1936).

Dans son œuvre-phare, adaptée à la télévision par Jean-Christophe Averty en 1975, Maurice Renard raconte comment des êtres invisibles, formés d'agrégats d'araignées, les sarvants, enlèvent hommes, objets et animaux, de la surface de la Terre pour les observer et les

classer dans leur vaisseau-laboratoire invisible construit sur le modèle de l'aquarium. Leur vaisseau est rivé à l'atmosphère terrestre et c'est depuis cette station privilégiée qu'ils pêchent les hommes comme s'ils étaient de simples poissons. Robert Collin, prisonnier de l'aérium, compare sa prison au laboratoire d'un savant ou à une recherche scientifique (« bocal de glace », p. 361 ; « arche de Noé », p. 377), mais surtout à la collection d'un musée (« macabre musée », p. 396 ; « salon de cire forain », p. 396 ; « Un fait indubitable, c'est que je fais partie intégrante d'une collection de types, d'un muséum, d'une ménagerie », p. 379 ; « Ici, j'ai compris pourquoi les cabinets de cire m'ont toujours tellement répugné : c'est qu'ils évoquent la pensée d'un musée d'hommes », p. 391 ; « Sous prétexte d'ethnographie, on se livre, au jardin d'Acclimatation, à des exhibitions de sauvages qui rappellent assez l'aérium des sarvants », p. 411). Le récit se clôt sur la libération des survivants, peut-être, laisse supposer le narrateur, parce qu'ils ont pris conscience que les êtres inconnus sur lesquels ils pratiquaient d'odieuses vivisections étaient capables de ressentir la douleur. Le diorama sert autant ici de dispositif de surveillance que de vitrines pour classer les représentants terriens.

Dans son article « Teddy Bear Patriarchy », Donna Haraway, représentante des études post-coloniales, révèle que les dioramas ont pour rôle de placer dans un temps immémorial et idéal un biotope. Les hommes figés deviennent ainsi des vestiges du passé, à l'image de l'extrait de *La Planète des singes* qui entend enseigner aux primates que les hommes sont sauvages et dangereux, ou de la conclusion du roman de Jacques Spitz, *La Guerre des mouches*. Le roman raconte comment l'humanité a été décimée par la *musca errabunda*, renommée pour l'occasion *musca sapiens*, une mouche intelligente qui a déclaré la guerre au genre humain : « En définitive, la raison de nos échecs tient à ce que nous avons affaire à des mouches devenues intelligentes ». Dans les dernières pages du roman, Juste-Évariste Magne, entomologiste, est parqué avec quelques survivants humains dans des ruines au Danemark. Leur territoire de vie, leur « jardin zoologique » (p. 146) est clairement délimité et les mouches se montrent menaçantes s'ils souhaitent sortir de leur parc. À l'intérieur de ce dernier, les hommes cultivent la terre et élèvent des animaux, feignant ainsi de mener une vie naturelle (**fig. 4**). Fait plus troublant encore, ils sont chaque jour observés par les mouches qui viennent leur rendre visite, habillées et capables de se mettre en position assise : « Magne pense précisément que les mouches ne nous gardent pas seulement à titre de curiosités, mais qu'elles portent surtout intérêt à notre longévité dont elles espèrent surprendre le secret en observant notre manière de vivre » (p. 147). On retrouve chez les mouches, l'incapacité des sarvants à distinguer les formes naturelles entre elles puisqu'ils pensent que les habits font office de pelage, qu'un épouvantail est un homme véritable ou qu'une girouette est un coq : « Les mouches ne se doutent pas de

ces différences. Elles ne distinguent point entre un homme fou et un homme raisonnable ; pour elles, un bipède en vaut un autre » (p. 145).



fig. 4 : Jacques Spitz, « La Guerre des mouches »,
Lallande (ill.), Regards, n° 202, 25 novembre 1937,
p. 22.

Contrairement aux dioramas d'animaux sauvages présentés dans l'exposition, de Roland Ward, d'Edward Hart ou de Walter Potter, les représentants humains ne sont pas empaillés, mais bel et bien vivants et s'apparentent donc bien plus aux « dioramas humains », présentés dans une autre partie de l'exposition (Gerrit Schouten et ses représentations de la vie des Amérindiens, les expositions coloniales, les dioramas ethnographiques d'Émile Marignan et de Georges Henri Rivière notamment). Alison Griffiths, qui s'intéresse à la manière dont les muséums d'histoire naturelle disciplinent le regard pour lui éviter toute distraction et lui faire suivre un chemin déterminé, souligne la filiation entre grands magasins et dioramas humains : les hommes consomment ces images exotiques comme ils le faisaient avec les films ethnographiques. Elle utilise pour cela, le concept de « regard virtuel mobilisé », théorisé par Anne Friedberg. Le mouvement du spectateur l'associe à la marche du flâneur, mais la fixité de son regard devant la scène virtuelle lui permet d'être devant une fenêtre ouverte pour l'imaginaire. Ainsi, quand les hommes sont placés vivants dans les cages de verre, ils peuvent même devenir des animaux de compagnie, conservés dans une animalerie. Dans *Le Sceptre volé aux hommes* d'Henri-Jacques Proumen (1930), une population de surhommes, nommée les

Hyperanthropes, capables de manipuler les forces de gravitation, parquent les hommes sur des îles éloignées, pour en faire des « hommes domestiqués » (p. 39). Les héros découvrent, non sans horreur, que c'est à partir de corps humains que la race supérieure fabrique les pilules utilisées pour nourrir les prisonniers.

Le thème de la surveillance cosmique et de la domestication d'hommes placés dans une cage de verre inspire encore aujourd'hui les auteurs d'imagination scientifique et de science-fiction et souligne bien comment le diorama biologique, à la fois représentation d'animaux sauvages ou d'une humanité stéréotypée, s'est lentement transformé en vitrines d'une animalerie ou d'un zoo. Bernard Werber, par exemple, imagine dans *Nos amis les humains* (2003) que Raoul et Samantha se réveillent prisonniers d'extraterrestres qui les ont offerts en cadeau à leur enfant comme un humain offrirait un hamster à sa progéniture : « Ah... Je t'envie d'avoir les deux derniers humains. Moi, j'ai des Zowaliens de la planète Askol. Ils puent et ils n'arrêtent pas de dormir. Tu parles d'animaux de compagnie ! » (p. 188-189). Il s'inspire vraisemblablement du récit de Stefan Wul, *Oms en série*, daté de 1957 dans lequel les humains qui ont survécu à un cataclysme terrestre, renommés « Oms », ont été recueillis par les Drags, des êtres géants qui les gardent comme animaux de compagnie : « Quand le petit om choisi par Tiwa fut assez grand pour marcher seul, on le sépara de sa mère. Le voisin Faoz exigea que cette séparation fût progressive, car il était bon et aimait les bêtes » (p. 14). Le roman a donné lieu à *La Planète sauvage* de René Laloux (1973), avec des dessins de Roland Topor.



fig. 5 : Justin Roiland et Dan Harmon, « Morty's Mind Blowers », épisode 3, saison 8, Rick and Morty, 17 septembre 2017.

Plus récemment, dans l'épisode 8 de la saison 3 de la série *Rick et Morty*, « Morty's mind blowers » (2017) les héros se retrouvent enfermés dans un vivarium extraplanétaire, une « ménagerie » qui sert de collection à une tête d'ampoule, qui se baisse régulièrement vers leur cage aménagée pour contrôler que son couple est encore bien présent et sans doute, disposé à

se reproduire (fig. 5). Enfin, dans l'épisode 2 de la première saison de la série *The Orville* (2017), le capitaine Ed Mercer et son ex-compagne le commandant Kelly Grayson sont capturés et enfermés par des extraterrestres à peau rouge dans un zoo, qui simule leur ancien appartement de New York, comme le faisaient les éléments factices des dioramas biologiques. Le zoo fait office de collection d'espèces jugées inférieures, car moins avancées technologiquement. Elles sont à la fois parquées là pour enseigner des informations et divertir les spectateurs, rappelant les postulats didactiques et divertissants des dioramas naturels. Un membre de l'équipage parvient à libérer le duo en offrant au zoo des émissions de télé-réalité du XXI^e siècle, qui parviennent à satisfaire la soif de bestialité et de voyeurisme des visiteurs. La conclusion de l'épisode montre la fortune imaginaire du diorama : de la toile peinte de Daguerre montrant des paysages sublimes, aux vitrines naturelles didactiques des musées biologiques, en passant par les vivariums des animaleries, la télé-réalité offre le diorama du XIX^e siècle, permettant par le dispositif voyeuriste, la multiplication des caméras et la claustration dans un lieu de vie factice, de se repaître de la vie d'individus ordinaires.

Bibliographie

- Henri-Jacques Proumen, *Le Sceptre volé aux hommes [1930]*, Bruxelles : Grama, 1994.
- Maurice Renard, *Le Péril bleu [1912]*, in Francis Lacassin et Jean Tulard, *Maurice Renard, Romans et contes fantastiques*, Paris : Robert Laffont, 1990.
- Jacques Spitz, *La Guerre des mouches [1936]*, Toulouse : Petite Bibliothèque Ombres, 1997.
- Bernard Werber, *Nos amis les humains*, Paris : Albin Michel, 2003.
- Stefan Wul, *OMS en série*, Paris : éditions Fleuve Noir, 1957.

À lire

- Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris : Adam Biro, 1993.
- Katharina Dohm, Claire Garnier, Laurent Le Bon et al. (dir.), *Dioramas : exposition, Paris, palais de Tokyo, 14 juin-10 septembre 2017*, Paris : Palais de Tokyo : Flammarion, 2017.
- Noémie Étienne, « *Dioramas, Before and After* », *Journal18*, septembre 2017.
- Alison et Helmut Gernsheim, *L. J. M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York : Dover, 1968.
- Alison Griffiths, *Wondrous Difference: cinema, anthropology and turn-of-the-century visual culture*, New York : Columbia University Press, 2002.
- Donna Haraway, « *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936* », *Social Text*, n° 11, hiver 1984-1985, p. 20-64.

- Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion*, Boston : MIT Press, 2013, p. 139-153.
- Guillaume Le Gall, *La Peinture mécanique. Le diorama de Daguerre*, Paris : Mare & Martin, 2013.
- Stephen Pison, *Speculating Daguerre, Art and Enterprise in the Work of L. J. M. Daguerre*, Chicago : The University of Chicago Press, 2012.
- Annette Scheersoi et Suee Dale Tunnicliffe, *Natural History Dioramas. History, Construction, and Educational Role*, Dordrecht, Heidelberg, New York et Londres : Springer, 2015.
- Vanessa Schwartz, *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley : University of California Press, 1999.

À voir

- « Le Diorama de Daguerre : reconstitution sur maquette d’une séance du Diorama Théâtre », publié le 21 février 2012 : <https://www.youtube.com/watch?v=VoCZscSBeOE>
- Justin Roiland et Dan Harmon, « Morty’s Mind Blowers », épisode 3, saison 8, *Rick and Morty*, 17 septembre 2017.
- Seth MacFarlane, « Command Performance », épisode 2, saison 1, *The Orville*, 17 septembre 2017.