

Dioramas aquatiques : Théophile Gautier visite l'aquarium du Jardin d'acclimatation

Aquatic dioramas: Théophile Gautier visits the aquarium at the Jardin d'acclimatation

Dioramas acuaticos: Theophile Gautier visita el acuario del Jardín de aclimatación

Guillaume Le Gall



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/culturemusees/2370>

DOI : 10.4000/culturemusees.2370

ISSN : 2111-4528

Éditeur :

Avignon Université, UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 81-106

ISSN : 1766-2923

Ce document vous est offert par Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



Référence électronique

Guillaume Le Gall, « Dioramas aquatiques : Théophile Gautier visite l'aquarium du Jardin d'acclimatation », *Culture & Musées* [En ligne], 32 | 2018, mis en ligne le 16 janvier 2019, consulté le 18 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/2370> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.2370>

Dioramas aquatiques : Théophile Gautier visite l'aquarium du Jardin d'acclimatation

Guillaume Le Gall

Sorbonne Université, Centre André Chastel

L'aquarium est à son origine, autour des années 1840, un objet de science qui permet l'observation des animaux et des plantes aquatiques. C'est à ce titre un dispositif expérimental d'exposition. Mais c'est aussi sous sa forme publique, notamment lors des expositions universelles, un spectacle qui doit redoubler d'ingéniosité pour satisfaire le regard des spectateurs, déjà sollicité et excité par une multitude d'attractions visuelles, tout autant que pour lui offrir un moment de contemplation. Quand en 1861 le premier grand aquarium public est inauguré en France au Jardin d'acclimatation, un parallèle saute aux yeux de Théophile Gautier (1811-1872), qui retrouve à l'aquarium des sensations éprouvées devant les dioramas daguerriens. Le modèle du diorama semble s'imposer au critique, probablement démuné face à l'absence de discours établis sur le récent dispositif. Cependant, au-delà du vide théorique concernant ce nouveau spectacle, de grandes similitudes existent entre les deux techniques. Le dispositif architectural et lumineux de l'aquarium repose sur un principe d'organisation du bâti et de l'espace identique au premier spectacle

dioramique parisien. La transparence de l'eau et du verre ainsi que la diaphanéité de l'écran qui produit une « lumière liquide » (Verne, 2015 : 164) rappellent indéniablement le dispositif daguerrien. Enfin, la perception du spectateur permet de souligner à quel point, à l'aquarium, la mise en scène de l'espace d'exposition est redevable au diorama : plongé dans l'obscurité, saisi par le contraste lumineux du dispositif, captivé par des « couleurs mystiques, inexplicables » (Bredenkamp, 2008 : 111), le visiteur vit une expérience similaire à celle du diorama de Daguerre.

Comme au diorama, l'image lumineuse de l'aquarium est une image-piège qui le transporte vers un ailleurs. Au terme de cette comparaison, le modèle du diorama daguerrien peut aussi s'étendre à toutes les autres formes de diorama puisque, comme le rappelle Bernard Schiele :

« [C]haque de ces reconstitutions, qui vont de la représentation de la bataille aux espaces d'un musée de plein air, ont en commun, à des degrés divers, de chercher à brouiller les repères perceptifs du visiteur de manière à ce que celui-ci éprouve, ne serait-ce qu'un instant, l'impression d'un temps ou d'un ailleurs autre qui l'arrache à son environnement spatio-temporel immédiat » (Schiele, 1996 : 10).

Partant de là, au même titre que le diorama est une reconstitution, l'aquarium est une récréation de la nature aquatique et constitue un artefact qui, pour reprendre les réflexions de Siegfried Zielinski, médiatise notre capacité à voir (Zielinski, 2006). Ainsi, considérons l'aquarium comme un *média* dont il s'agit de faire l'archéologie¹. S'engager dans cette perspective permet de découvrir non seulement un dispositif symptomatique des fantasmes de la seconde moitié du XIX^e siècle, mais aussi un lieu de production d'images dues à un dispositif dont la réception et la compréhension se sont pour un temps établies à travers le prisme théorique et technique du diorama daguerrien. L'élaboration de cette archéologie a pour finalité de faire de

1. Dans un article publié en 1992, Jean Davallon posait la question : « Le musée est-il vraiment un média ? » L'article ouvrait des perspectives originales sur l'approche de l'institution patrimoniale. De notre côté, l'aquarium n'étant pas un musée à proprement parler, nous évoquons l'idée de l'aquarium comme objet technique et comme dispositif à partir de la discipline de l'archéologie des médias.

l'aquarium un objet qui ouvre de nouvelles perspectives à la fois dans le champ dynamique des études sur le diorama comme forme ouverte, et sur les modes artistiques d'expression et d'exposition d'aujourd'hui.

L'aquarium, objet technique et média

Dans *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle* (1989), Philippe Hamon présente l'aquarium comme un objet incontournable de la culture visuelle du XIX^e siècle. L'aquarium y est identifié au détour d'une réflexion sur le modèle initié par le Crystal Palace et les « bâtiments les plus fréquemment mis en scène : serres, prismes, panoptiques, vitrines, passages, marquises et verrières diverses » (Hamon, 1989 : 72). Revenant sur l'épisode de la vision sous-marine depuis le *Nautilus* du capitaine Nemo, Hamon note que « le texte de Verne anticipe [...] sur les aquariums, maréoramas et dioramas de l'Exposition universelle de 1900 à Paris » (*ibid.* : 75). L'auteur de *Vingt mille lieues sous les mers* fait en effet du *Nautilus* un poste d'observation qui émerveille les trois prisonniers, « comme si ce pur cristal eût été la vitre d'un aquarium » (Verne, 1990 : 164). Mais, en réalité, comme l'exposition du musée de la Marine à Paris en 2005 l'a bien montré, le texte de Verne n'anticipe pas tant l'aquarium de 1900 qu'il ne s'inspire de celui de 1867 (Demarcq *et al.*, 2005). Ainsi, l'aquarium, consigné par Hamon dans la longue liste des machines emblématiques du siècle, constitue un objet d'étude qu'il est nécessaire de déplacer dans le champ de l'histoire de l'art afin de mettre au jour ses composantes matérielles et de comprendre quel rôle il a pu jouer dans la formation d'un regard et d'une culture visuelle au XIX^e siècle.

Dans son texte « Se voir face à face, clairement, à travers un verre », le scientifique et historien Stephen Jay Gould s'est à son tour emparé de l'aquarium comme objet historique ayant modifié la représentation des organismes marins (Gould, 2001). Il s'appuie pour cela sur les deux essais qui ont initié l'élaboration d'une histoire de cette invention : l'article « The Victorian aquarium in ecological and social

perspective » de Philip Rehbock publié en 1980, et l'ouvrage *The Heyday of Natural History: 1820-1870* de Lynn Barber publié en 1989. Ces deux essais marquent une première étape dans la constitution d'un savoir historique. Gould postule que l'aquarium marque une rupture épistémologique dans l'histoire de la représentation du monde marin.

Une première approche des spécificités techniques des aquariums a été développée par Emmanuel Chemineau dans une thèse en 2005. Publiée sous la forme d'un essai intitulé *Fortunes de « La Nature », 1873-1914*, la thèse aborde les aquariums parmi les manifestations scientifiques que le journal *La Nature* s'approprie selon les modalités de la vulgarisation. Si Chemineau revient sur l'invention en tant que telle, en s'appuyant essentiellement sur l'article de Gould, il aborde l'aquarium à travers le traitement qu'en fait le journal *La Nature*, c'est-à-dire comme objet à la fois populaire et divertissant. Chemineau soulève en outre une question essentielle à travers la formulation du « concept d'aquarium » comme « machine de vision » (Chemineau, 2012 : 142). Dans la même veine, suivant à son tour l'article principal de Gould, Camille Lorenzi a mené un travail de recherche en histoire culturelle publié en 2009 sous la forme d'un article intitulé « L'engouement de l'aquarium en France (1855-1870) ». Cette recherche se concentre encore une fois sur les aquariums domestiques et le phénomène de l'« aquarium mania » qui a touché la société anglaise puis française à partir des années 1840 (Lorenzi, 2009).

Il faut attendre le travail de deux chercheuses outre-Rhin, qui s'inscrivent dans la perspective des rapports entre l'art et la science, pour que l'aquarium fasse l'objet d'une étude plus approfondie. Citée par Horst Bredekemp dans son ouvrage *Les Coraux de Darwin*, l'étude d'Ursula Harter, *Aquaria in Kunst, Literatur & Wissenschaft*, envisage l'aquarium comme modèle artistique, et littéraire, et scientifique. L'ensemble de la recherche dessine les liens entre l'« esthétique narcissique » (Harter, 2014 : 111) de l'aquarium et l'art de la fin du siècle jusqu'aux avant-gardes, d'Arnold Böcklin à Paul Klee, pour ne citer que ces deux noms. L'année suivante, Natascha Adamowsky publie *The Mysterious Science*

of the Sea (1775-1943). L'ouvrage ne prend pas l'aquarium comme objet central puisque l'enjeu de l'étude est la question du merveilleux généré par le rapport de l'homme à l'océan, aux récits qui s'y rapportent et à ses représentations. Néanmoins, le dispositif qui nous intéresse fait l'objet d'une attention particulière en ce sens qu'Adamowsky le considère comme une des manifestations scientifiques qui relèvent « des processus de médiatisation, c'est-à-dire de diverses transformations qui se produisent par des moyens artificiels » (Adamowsky, 2015 : 2). L'approche ici pose définitivement l'aquarium comme un « média ». C'est, selon nous, une entrée nécessaire pour construire un discours sur les images générées par ce dispositif. Mais c'est en prêtant une attention particulière à la matérialité de l'aquarium², à sa réception par la critique et à sa généalogie dans la sphère des dispositifs spectaculaires du XIX^e siècle que cet objet peut trouver toute sa place dans une étude qui croise l'histoire de l'art et l'archéologie des média. En ce sens, notre étude de l'aquarium comme dispositif spécifique s'inscrit résolument dans la continuité des recherches autour de la théorie des médias et du nouveau matérialisme (Parikka, 2017 : 130-167).

Un nouveau dispositif au Jardin d'acclimatation

Le premier aquarium public apparaît en Angleterre, dans le jardin zoologique du Regent's Park, à Londres. Il fut inauguré le 21 mai 1853 par David W. Mitchell, secrétaire de la Société zoologique³. Sa conception est due à Philip H. Gosse qui non seulement imagina son principe général et sa disposition, mais le peupla de sa collection d'organismes marins. On n'attribua pas à cette nouvelle attraction le terme d'« aquarium », mais celui de « Fish House », son nom officiel, de « vivarium », ou d'« aquavivarium », ou encore de « petit musée marin » (Harter, 2014 : 18). Lieu ori-

2. Une première pierre a été posée par Pietro Redondi dans l'ouvrage *Les Expositions universelles en France. Techniques. Publics. Patrimoines* (Carré et al., 2013).

3. Pour les détails de l'aquarium de Londres, voir Ursula Harter, *Aquaria in Kunst, Literatur & Wissenschaft* (2014), notamment p. 16-33.

ginel de tous les aquariums qui se développeront à sa suite, en Europe et aux États-Unis – la même année, un aquarium public est construit dans le jardin zoologique de Dublin, puis dès 1856 à New York –, le Fish House connaît un succès immédiat et conséquent au point que, comme l'a découvert Ursula Harter, il figure sur le dessin de George Cruikshank (1792-1878), *Passing Events; or The Tail of the Comet of 1853*, qui regroupe les événements marquants en Angleterre lors du passage de la comète Kinkerbues.

Moins de dix ans après le Fish House, la Société du Jardin d'acclimatation du bois de Boulogne, à Paris, fait appel à Alford Llyod, un entrepreneur anglais qui avait déjà construit en 1855 un « Aquarium Warehouse » situé à Portland Road, pour imaginer le plus grand aquarium jamais édifié⁴. Ami et proche collaborateur de Gosse, Llyod a largement contribué à diffuser l'aquarium. Au Jardin d'acclimatation, il va imaginer un dispositif beaucoup plus grand que ce qui avait existé en Angleterre (figures 1 et 2). Le projet prend forme rapidement, et le bâtiment est inauguré le 3 octobre 1861. Le bâtiment dessiné par l'architecte Davioud est construit en briques ; il s'étend sur 40 mètres de long environ, dix de large, et est pourvu de quatorze bacs « avec devant de fortes glaces qui permettent d'examiner l'intérieur » (Llyod, 1862 : 108). D'emblée, l'ambition est de proposer un spectacle qui puisse « satisfaire les regards des spectateurs » (*ibid.* : 112). Les bacs ne seront plus disposés sur des tables, comme au Fish House ou à l'Aquarium Warehouse, mais alignés comme les tableaux d'une galerie de peinture.

Au contraire de sa version originelle, l'aquarium public et spectaculaire nécessite une architecture spécifique destinée à contenir un monde étranger, le monde sous-marin. Cette architecture est toujours accompagnée d'une mise en scène, tant à l'intérieur de l'aquarium que dans l'espace dévolu au

4. Llyod lui-même est fier d'annoncer : « L'aquarium du bois de Boulogne est le plus grand, le plus beau et le plus complet de tous ceux qui jusqu'à présent ont été construits en aucun endroit, et un examen attentif de ses habitants fournira en un jour une plus grande somme de connaissances en histoire naturelle (c'est-à-dire de celles de ses branches qu'on peut étudier dans un aquarium) que l'on n'en pourrait acquérir dans le même laps de temps par aucune étude » (Llyod, 1862 : 107).



Figure 1. Prévost, *Sans titre* [extérieur de l'aquarium, Jardin d'acclimatation, bois de Boulogne], vers 1861. Pastel rehaussé de gouache, musée Carnavalet. © musée Carnavalet.



Figure 2. Prévost, *Sans titre* [intérieur de l'aquarium, Jardin d'acclimatation, bois de Boulogne], vers 1861. Pastel rehaussé de gouache, musée Carnavalet. © musée Carnavalet.

spectateur qui est projeté dans un univers fantasmatique propre à l'évocation d'un lieu échappant habituellement au regard de l'homme. À ce titre, on peut considérer l'aquarium comme une machine optique, parfois complexe, qui permet au regard de traverser l'élément liquide, lui-même traversé par une lumière. Enfin, le spectateur voit se former des images singulières, que des poètes comme Rodenbach utiliseront, à la fin du XIX^e siècle, comme des métaphores de la pensée.

Voir les profondeurs sous-marines

Le 9 décembre 1861, Théophile Gautier publie dans *Le Moniteur universel* un compte rendu de sa visite à l'aquarium du Jardin zoologique d'acclimatation. L'article est l'occasion pour lui de porter une réflexion sur la création à Paris du premier grand aquarium public, et plus particulièrement sur les éléments constitutifs de son dispositif ainsi que sur la nature spécifique de l'image qui en résulte. Théophile Gautier saisit d'emblée tous les enjeux théoriques et pratiques que pose ce dispositif. Au préalable, et à la suite du livre *La Mer* que Michelet avait publié en 1861, il s'interroge sur le nouveau rapport que l'homme entretient avec l'océan, avec « la vie mystérieuse qui fourmille sous les eaux » et qui semble « devoir rester impénétrable pour l'homme » (Gautier, 1996 : 295). Reprenant le postulat d'une « barrière fatale » (Michelet, 1983 : 43) entre le monde terrestre et le monde aquatique, il insiste sur l'angoisse de suffocation que l'idée des profondeurs rappelle inmanquablement. Il désigne ainsi « ce monde profond dont l'atmosphère est un liquide d'une âcre amertume » que « nos poumons ne sauraient respirer » et qui est « à tout jamais fermé à l'homme » (Gautier, 1996 : 295).

Le ressort narratif du texte va s'appuyer sur la frustration d'une pulsion scopique face à l'océan, qui ne sera satisfaite que par les vitres de l'aquarium. Après avoir rappelé l'impossibilité d'accéder aux mystères des grands fonds sous-marins, Théophile Gautier promène son lecteur au bord des fleuves et de la mer, l'invitant à épier « à travers la

transparence imparfaite des ondes le passage des hôtes fugitifs qui les peuplent » (*ibid.*). Mais là encore, la vie de ces fonds n'est vue « que sous une masse de liquide interposé plus ou moins grande, sans qu'il soit loisible d'apprécier exactement leur forme et surtout leur couleur » (*ibid.*). Finalement, qu'il s'agisse du rivage ou qu'il s'agisse du cœur de l'océan, les animaux marins « apparaissent et disparaissent comme des ombres, se replongeant au moindre bruit, à la moindre inquiétude, dans les profondeurs du gouffre » (*ibid.*). La jouissance de ce monde habituellement soustrait au regard sera donc apportée par l'aquarium qui en « trahit les mystères ; grâce à lui, on pourra étudier la vie intime de ces peuples humides ; on connaîtra les mœurs, leurs habitudes, leurs sympathies et leurs antipathies » (*ibid.*). En cela, l'aquarium est une révolution dans l'histoire du regard. Non seulement il permet à l'œil de voir une partie de la nature qui lui était inaccessible autrement, mais il permet de vivre une expérience de médiation inédite : voir le « monde tel que le voient les néréides, les sirènes, les ondines, les nixes et les poissons » (*ibid.*). Voir par transparence sera le gage de la visibilité d'un milieu recréé dans une architecture « aux murailles de verre incapables de garder un secret » (*ibid.*).

Transparences

L'aquarium est une machine optique au fort pouvoir de révélation dont le principe repose sur la transparence :

« [Celle du] cristal des eaux et des parois transparentes [où l'] on voit s'ébattre, nager avec grâce, s'élever et redescendre à travers le milieu du liquide, des animaux marins que bien peu de personnes avaient observés vivants ; [...] c'est ainsi que l'on découvre des formes et des aspects que l'imagination aurait été impuissante à concevoir » (Figuier, 1864 : 288-289).

Ces tableaux de la nature sont intrinsèquement liés au principe de la transparence, puisqu'ils sont vus « à travers des murs de cristal » (Mangin, 1864 : 191). L'aquarium, dira Charles-Auguste Millet, est alors une « maison de verre qui

dévoile dans tous ses secrets, la vie de ses habitants, et qui permet à l'observateur de voir, à toute heure du jour et de la nuit, ces êtres de forme, de couleur et d'habitudes si diverses accomplir sous ses yeux tous les actes de leur existence » (Millet, 1865 : 4).

Les métaphores qui désignent l'habitable de l'aquarium – « murailles de verre » (Gautier, 1996 : 296), « prisons transparentes » (Mangin, 1864 : 191), « maison de verre » (Millet, 1865 : 4) – disent la construction de l'imaginaire de la vision générée par la transparence. L'idée même de transparence renvoie à la modernité, d'abord industrielle, avant d'être artistique. Les expositions universelles, qui ont célébré la transparence architecturale servant la monstration claire et lumineuse des objets manufacturés, mais aussi des choses de la nature, ont vu ces « petits océans en miniature » (Mangin, 1864 : 191) tenir une place non négligeable parmi les inventions emblématiques du temps. Dans ses recensions annuelles de vulgarisation scientifique, Louis Figuier désignait à ce titre l'aquarium comme « une création de notre siècle, un produit de la science contemporaine » (Figuier, 1864 : 280). Mais la transparence désigne aussi le fantasme d'assister à une image directe, sans filtre, de la nature.

Voir par transparence et « satisfaire les regards des spectateurs » (Llyod, 1862 : 112) sont les deux principes qui dictent le projet d'Alford Llyod, concepteur de l'aquarium du Jardin d'acclimatation. Pour cela, l'aquarium doit d'un côté recréer l'équilibre du milieu aquatique, de l'autre, exposer une image de la nature devant les yeux des spectateurs. Tout est conçu pour que les animaux soient « placés dans des conditions qui leur permettent d'y vivre dans un milieu salubre, et de montrer au spectateur leurs formes, leurs couleurs et leurs habitudes » (*ibid.* : 107). Les grandes glaces laissent apparaître de « nouveaux traits caractéristiques pour les couleurs et pour les formes, quand on les voit latéralement, ce qui est impossible dans la nature, où bien des choses, par conséquent, échappent au spectateur » (*ibid.* : 111). Contrairement à la vue depuis une embarcation ou depuis le rivage, la vue frontale permet de découvrir des configurations originales sur les habitants des fonds

sous-marins. Pour Louis Figuier, l'aquarium les fait « poser devant nous » (Figuier, 1864 : 288). Cette configuration optique non seulement constitue un révélateur, mais délivre une « puissante synthèse des métamorphoses » des formes vues à travers les vitres de l'aquarium (Lavison, 1863 : 15).

L'aquarium ouvre de nouveaux espaces de représentation et participe au nouvel ordre de visibilité qui s'installe au XIX^e siècle (Adamowsky, 2015 : 8). De plus, l'opposition entre nature animée et nature inerte va contribuer à la formation du concept de musée vivant associé à l'aquarium⁵. L'aquarium est bien un musée au sens où c'est un lieu de conservation des espèces organisées selon le classement des sciences naturelles ; il peut aussi, par certains aspects, renvoyer au musée de peinture. Le dispositif des bacs successifs renvoie en effet à l'alignement des tableaux accrochés dans les musées. Mais le rapprochement avec les beaux-arts emprunte des voies plus complexes qu'une simple analogie entre l'image des vitrines aquatiques et les tableaux peints, notamment parce que le mouvement de ces tableaux aquatiques relève d'une filiation plus essentielle, celle du diorama.

« Comme au diorama »

Quand, quelques mois après son ouverture, Théophile Gautier découvre l'aquarium du Jardin zoologique d'acclimatation, il en décrit très précisément le principe, détaillant à la fois la structure du dispositif, le contenu de l'exposition, la nature de la nouvelle image qui apparaît sur les parois transparentes ainsi que les effets sur le corps du spectateur appelé à prendre une part active au spectacle. Ce 9 décembre 1861, c'est, au premier abord, un dispositif

5. Il convient ici de mentionner l'étude très stimulante sur le regard au XIX^e siècle de Pascal Griener, *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIX^e siècle* (2017), pour qui « l'ère de la production industrielle transforme jusqu'au regard porté sur l'artefact culturel ». En effet, l'aquarium participe largement au développement des attractions qui, en retour, vont modifier en profondeur le regard au musée. S'appuyant sur l'étude du concept nouveau du show en Angleterre, Pascal Griener analyse les « attractions » et leurs incidences sur l'organisation du musée et le regard du spectateur.

théâtral qui s'impose aux yeux du critique déçu par les salles parisiennes qui « vivent sur leurs succès anciens ou nouveaux » (Gautier, 1996 : 295). Au contraire de l'épuisement des formes théâtrales exprimé par Théophile Gautier, l'aquarium apparaît comme « un spectacle merveilleux, un drame ichtyologique en quatorze tableaux ! » (*ibid.*). Les quatorze bacs sont autant de scènes étonnantes et inédites qui exposent au regard « la vie mystérieuse qui fourmille sous les eaux » (*ibid.*). Mais avant d'énumérer dans le détail « la vie immense, profonde, inépuisable, multiple, d'une étrangeté de formes, d'une bizarrerie d'habitudes qui étonnent l'imagination la plus hardie » (*ibid.* : 295-296), Théophile Gautier se trouve frappé par une association précise et fertile. Très vite, il évoque son sentiment d'être à l'aquarium « comme au diorama » (*ibid.* : 297).

Deux années après le compte rendu de Théophile Gautier, Mortimer d'Ocagne établit la même association. Dans un article pour le journal *Le Monde illustré*, l'auteur décrit précisément l'atmosphère spécifique due aux rayons lumineux qui traversent l'eau des bassins dans la longue galerie du Jardin d'acclimatation, avant d'être frappé par « la nouveauté et l'étrangeté du spectacle » : « ce qu'on y voit provoque un sentiment de surprise et de ravissement. C'est un diorama dont les tableaux sont vivants » (Ocagne, 1863 : 190). Outre le vocabulaire employé qui rappelle très largement les descriptions des spectacles dioramiques⁶ – « la surprise », « le ravissement » –, d'Ocagne attribue à l'aquarium les qualités d'un tableau, comme si la vitre constituait un plan pictural, et l'écran une surface sur laquelle viennent se former des images. Et parce que ces tableaux « sont vivants », que ces images sont en mouvement, il les rapproche de la technique de Daguerre à qui on reconnaissait en effet le mérite d'avoir animé la peinture.

Enfin, l'année suivante, dans son livre *Les Mystères de l'océan*, Arthur Mangin évoque une forme très proche du diorama pour qualifier le nouveau spectacle qu'il a sous les yeux, prenant également pour exemple l'aquarium du

6. Je me permets de renvoyer ici à mon ouvrage sur le diorama de Daguerre, *La Peinture mécanique. Le Diorama de Daguerre* (Le Gall, 2013), et notamment le chapitre « Natures du diorama ».

Jardin d'acclimatation. L'attraction lumineuse que produit l'image de l'aquarium sur le spectateur permet, dit-il, au « regard [de n'être] point distrait par les objets environnants ». L'effet produit par ce dispositif l'amène à considérer que « l'attention se concentre tout entière sur le polyorama vivant qu'on a devant soi » (Mangin, 1864 : 190). S'il n'emploie pas précisément le terme de diorama, il se réfère à sa forme miniaturisée, qui présente les mêmes particularités que l'invention de Daguerre, c'est-à-dire qu'une image s'anime grâce à la vision par transparence de deux images superposées. La métaphore employée par Mangin pour qualifier l'aquarium semble avoir connu une certaine fortune critique puisqu'on retrouve l'occurrence du terme « polyorama », ainsi que des phrases tirées de son livre, mot pour mot, dans le texte de Millet en 1866 à propos du grand aquarium de Paris inauguré en 1865 sur les grands boulevards.

Persistence du modèle daguerrien

Si certains auteurs sollicitent le modèle du diorama pour comprendre et restituer la production des images issues de l'aquarium, dont l'échelle, sous sa forme publique et spectaculaire à partir des années 1860, s'est considérablement amplifiée, c'est en partie parce que, quand s'ouvre la galerie des bacs du jardin d'acclimatation, l'invention de Daguerre est encore très prégnante dans la culture visuelle de l'époque. Baudelaire, dans son célèbre *Salon de 1859* – texte connu pour sa diatribe contre le goût du public pour l'exactitude photographique –, fait encore appel au diorama et à « quelques décors de théâtre » pour mieux critiquer ces paysagistes qui n'ont que « des talents sages ou petits, avec une très grande paresse d'imagination » (Baudelaire, 1986 : 344). Devant les carences d'imagination et de sentiments chez les paysagistes de son temps, le poète « désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait [lui] imposer une utile illusion » (*ibid.* : 344-345). Né l'année même où le diorama s'invente, le poète avait peut-être en mémoire le diorama de Bouton,

l'associé de Daguerre, revenu de Londres, où il avait fait fructifier le procédé, pour ouvrir en 1844 un nouveau spectacle dioramique⁷. Ou bien avait-il à l'esprit le diorama *Paris à travers les âges* d'Hoffbauer ouvert en 1855 au Carré Marigny sur les Champs-Élysées ?

En 1861, quand Théophile Gautier associe pour la première fois l'aquarium au diorama, l'invention de Daguerre est déjà ancienne. Elle remonte en effet à l'année 1821. Dès son ouverture, le spectacle avait connu un immense succès populaire, jusqu'à ce qu'un incendie détruise en 1839 l'édifice parisien et fasse tomber en désuétude le spectacle qui continue d'exister, malgré tout, sous des formes plus marginales et moins spectaculaires. Mais, quand Bouton ouvre son nouveau spectacle en 1844, il suscite un nouvel intérêt auprès du public, y compris auprès de la critique artistique, littéraire et théâtrale.

C'est à ce moment que Gérard de Nerval assiste au renouveau du diorama à travers une mise en scène du Déluge. Devant ce « spectacle dramatique avec ses surprises, ses émotions et toutes ses phases d'intérêt » (Nerval, 1844 : 47), l'écrivain s'enthousiasme. Selon lui, le diorama est d'un « grand attrait dramatique » (*ibid.* : 46) et la représentation du Déluge, un « mystère à grand spectacle, joué par les éléments » (*ibid.*). Il y dépeint les différentes phases :

« Peu à peu l'horizon se couvre, les nuages s'assombrissent et se revêtent d'un reflet rouge, la mer luit dans le fond des derniers feux du soleil qui pâlit, les murs ruissent, les places et les rues s'emplissent d'une eau qui bouillonne fouettée par l'orage, les enceintes inondées répandent l'eau du haut de leurs murs comme des vases trop pleins, la population se réfugie sur les toits, sur les tours et sur les montagnes, enfin tout disparaît dans l'épaisseur des nuées et des sombres colonnes d'eau qui les traversent à grand bruit » (*ibid.* : 47).

7. Ce sera le début d'un renouveau avec, notamment, en 1855, l'ouverture du diorama *Paris à travers les âges* réalisé par Hoffbauer. Ce diorama était installé sur les Champs-Élysées. C'est en réalité une technique mixte, entre diorama et panorama. Enfin, d'autres formes seront élaborées, comme le diorama photographique. Nous y reviendrons plus loin dans notre développement.

Le plaisir que le spectacle suscite chez Nerval est, semble-t-il, rattaché au principe technique de la succession des tableaux. C'est par ailleurs le mode narratif qu'il avait employé l'année précédente pour élaborer son roman *Voyage en Orient* (Frölich, 1976 : 228-244). De même, Théophile Gautier s'était attaché à saluer cette renaissance du diorama, une première fois en 1844, puis en 1847. Pour le premier spectacle, il publie dans *La Presse* un article sur *Le Déluge* le 24 septembre (Gautier, 1844 : s. p.). L'élément aquatique est au centre du tableau, par son thème – le déluge –, par les effets liquides et plastiques de l'évolution de l'eau au sein même du tableau. Nerval note de son côté que « c'est à l'eau qu'appartient le rôle principal, c'est ce terrible élément de l'humide [...] qui menace d'anéantir la création jeune encore et de confisquer les races vivantes, à l'exception et au profit des seuls poissons » (Nerval, 1844 : 46). Par ailleurs, tout porte à croire que Théophile Gautier et Nerval, liés par une grande et longue amitié, ont assisté ensemble à la représentation. D'une part, les dates de publication sont proches, d'autre part, tous deux évoquent une panne au troisième tableau⁸. Nerval évoque « un accident [qui l']a privé du troisième aspect qui représente le tableau calme du déluge et l'arche flottant sur les eaux » (*ibid.* : 47), quand Théophile Gautier mentionne « un accident arrivé aux machines [qui l']a empêché de voir le tableau d'inondation complète » (Gautier, 1844 : s. p.). Les deux amis ont pu aussi deviser sur l'épineuse question de la représentation de l'eau dans la peinture en qualifiant et en distinguant les qualités et les spécificités propres au diorama. À lire sa description de l'aquarium à l'aune de son article sur le diorama, on comprend alors comment Théophile Gautier a pu associer, à dix-sept ans d'intervalle, la liquidité de l'aquarium à celle du diorama représentant le Déluge. Dans les deux cas, l'eau est l'image du mouvement.

8. Dans tous les comptes rendus des spectacles du diorama que nous avons pu consulter, jamais un tel incident n'est relevé. Il semble qu'un tel incident soit alors rare, ce qui nous permet de penser que Nerval et Gautier assistent ensemble au même spectacle.

Nature morte vs « nature animée »

Le 19 septembre 1844, un article anonyme du journal littéraire et artistique *L'Indépendant*, comparant le nouveau diorama avec l'installation primitive de Daguerre, souligne « des changements non moins merveilleux, des modifications de la lumière non moins étonnantes [qui] se remarquent dans les tableaux nouvellement exposés » (D. S.-G., 1844 : s. p.). L'article rappelle que « la spécialité du Diorama consiste dans l'art de modifier à volonté le jeu de la lumière, d'en varier les effets ; tantôt d'opérer sur quelques points des combinaisons nouvelles qui changent une partie du tableau ; tantôt d'agir sur le tableau tout entier et de lui faire subir une complète transformation ». Au diorama, c'est l'élément lumineux qui modifie le tableau et initie une transformation, c'est-à-dire un mouvement.

La ligne de démarcation que la critique trace entre peinture et diorama est claire :

« Le Diorama, qui ajoute à la peinture la mobilité et l'animation, qui s'attache à poursuivre les réalités dans leurs transformations successives, a fait faire certainement aux arts un grand pas de plus ; il est entré plus avant dans l'imitation de la nature, il rivalise avec elle » (*ibid.*).

L'auteur reprend ici un des grands leitmotifs développés par la critique autour du premier diorama, en invoquant l'image de Pygmalion pour expliquer que le diorama donne « le mouvement et la vie » au tableau. Daguerre lui-même avait posé ce principe dès la première *Notice* de 1821 en avançant l'idée que le diorama allait « rendre sensible aux amateurs, la différence qu'il y a entre la nature morte et la nature animée » (Daguerre, 1821a : s. p.). Concrètement, le diorama intègre, matériellement, la lumière dans la toile, subit ses variations et ses mouvements, contrairement à la peinture qui, elle, l'imité. Opposer la fixité de la peinture au mouvement du diorama ouvre une brèche dans le discours de la critique artistique et libère une perspective qui dessine un point de fuite vers une redéfinition et un élargissement de la *mimesis*.

La distinction entre nature morte et « nature animée » qui fonde la réception critique du diorama fait par ailleurs

directement écho, dans le contexte du nouvel intérêt pour les fonds sous-marins, à l'opposition entre d'un côté les musées d'histoire naturelle qui consignent dans leurs vitrines des spécimens inanimés, et, de l'autre, les aquariums qui, parce qu'ils sont l'exposition des êtres animés, sont considérés comme des « musées vivants » (Lavison, 1863 : 3). Le diorama apparaît alors comme un point de convergence extrêmement fécond, un objet support de développement de modèles théoriques, approprié pour situer l'invention de l'aquarium dans le champ des images adressées à un public de plus en plus large, de plus en plus avide des dispositifs optiques spectaculaires. Sur le plan formel, tout concourt à une forme de continuité entre le diorama et l'aquarium, voire à une assimilation du premier par le second. Et la comparaison des deux techniques dans la presse artistique ou généraliste aura été une manière pour les critiques de mieux comprendre, en les isolant par l'énonciation, les éléments constitutifs de l'aquarium. À l'aquarium, un dispositif canalise la lumière extérieure, par le haut, pour qu'elle traverse et éclaire l'intérieur des bacs afin d'exposer ses habitants aux yeux du public ; quant au diorama, le même principe lumineux permet de faire remonter à la surface de la toile des motifs peints au verso. Ce même principe d'éclairage capte le regard du spectateur, alors qu'au diorama la mise en scène plonge les spectateurs dans le noir avant d'éclairer violemment les tableaux et de produire un effet de stupéfaction. À l'aquarium, la lumière traversante fait du verre une surface lumineuse assimilable à un tableau sur lequel viennent se dessiner des formes animales ; au diorama, la toile devient une surface luminescente sur laquelle des motifs apparaissent et disparaissent. Le regard du spectateur traverse à la fois la transparence de la glace et l'épaisseur du liquide, alors que l'étymologie du terme diorama signifie « voir à travers »⁹ (Donnet, 1821 :

9. « Le diorama, inventé par Daguerre, ne ressemble que par ses effets aux appareils précédents : comme construction, il en diffère essentiellement. Comme son étymologie l'indique, ses tableaux sont vus à travers et sont, par conséquent, peints des deux côtés de la toile transparente. Comme le polyorama, il y a sur cette toile une succession de deux effets bien différents ; mais cette succession n'est plus produite par un appareil de fantasmagorie ; elle est uniquement due à la transparence de la toile et à une double disposition d'éclairage. »

318-319). À l'aquarium, les êtres vivants, parce qu'ils sont par nature en mouvement, produisent des images animées ; au diorama, les jeux lumineux qui s'impriment sur la toile animent les motifs et permettent le mécanisme de la mise en mouvement de la peinture. Enfin, à l'aquarium, le spectateur est bercé par l'illusion d'être au milieu de l'océan ; tandis qu'au diorama, le projet liminaire imaginé par Daguerre et Bouton repose sur le principe d'être projeté dans l'espace pictural en offrant « une illusion complète à travers les images animées par les divers mouvements de la nature » (Daguerre, 1821b : s. p.).

Visions fantasmagoriques

Il semble que Théophile Gautier retrouve à l'aquarium des sensations physiques qu'il avait connues quelques années plus tôt au diorama. C'est à partir d'une perception physiologique éprouvée qu'il se remémore le souvenir d'un dispositif antérieur. Comme au diorama où la puissance du dispositif lumineux fait que « le regard se tourne de lui-même vers une suite de tableaux éclairés » (Donnet, 1821 : 319), à l'aquarium, Théophile Gautier est comme saisi d'une pulsion scopique qui l'entraîne à scruter l'image lumineuse. Par sa nature, l'image produite à travers la vitre de l'aquarium attire son œil comme un papillon de nuit est irrémédiablement porté vers une source lumineuse qui se détache de l'obscurité. Son corps est comme absorbé et transporté devant un monde qui « ne s'est jamais offert à l'œil humain » (Gautier, 1996 : 297).

Si Théophile Gautier restitue des impressions qui procèdent des sensations physiques, il réussit dans le même temps à isoler le principe dioramique de l'aquarium selon une analyse détaillée qui dit une bonne connaissance des spectacles optiques et fantasmagoriques. Les bacs de l'aquarium lui rappellent les tableaux du diorama, notamment « pour l'inattendu et la surprise de l'effet » (*ibid.*). Théophile Gautier décrit précisément le dispositif de l'aquarium, nouveau aux yeux du public parisien, afin d'en saisir son fonctionnement :

« Un lit de sable couvre le fond de chaque vivier ; des pierres, des fragments de roche que tapissent en partie des plantes aquatiques composent, réfléchis par la surface plane de l'eau comme par une glace, des paysages et des cavernes de l'étrangeté la plus chimériquement pittoresque » (*ibid.*).

La description de Théophile Gautier mentionne ainsi les caractéristiques architecturales et techniques. Les bacs de l'aquarium sont semblables à des cadres qui donnent accès à des paysages merveilleux éclairés par « la lumière ménagée par des écrans [et qui] tombe de haut [...] et produit des mirages extraordinaires » (*ibid.*). Ces mirages sont obtenus par l'épaisseur de l'eau qui vient se substituer, en quelque sorte, au souvenir de la toile du diorama, en « forme l'atmosphère [...], en dégrade les plans, en azure les lointains » (*ibid.*). C'est enfin la force de l'illusion qui va définitivement installer, chez Théophile Gautier, le diorama comme modèle théorique pour la réception de l'aquarium :

« Au bout de quelques minutes, l'illusion est complète. Le sentiment de la proportion se perd. On croit voir les vallées et les montagnes d'un pays inconnu ou plutôt d'une planète nouvelle. Les pierres deviennent des pics énormes, la moindre anfractuosité de galet une grotte profonde ; les cailloux du dernier plan se grossissent en sieras. Les filets de la vallisneria, les touffes de l'anacharis représentent des forêts noyées. Quant aux poissons, pénétrés de lumière, ils sont d'une translucidité féerique. Ils montent et descendent, se déplacent par de légers mouvements de queue ou de nageoires et comme s'ils flottaient dans l'air le plus limpide ; s'ils s'approchent de l'invisible barrière que leur oppose la glace, on dirait qu'ils vont sortir du cadre et s'élaner hors de leur élément » (*ibid.* : 298).

Il ne fait pas de doute que Théophile Gautier emprunte ici aux descriptions des spectacles du diorama de nombreuses occurrences. Le spectacle daguerrien lui aurait ainsi donné des éléments de vocabulaire et une base théorique pour mieux qualifier l'aquarium. Lui-même, on l'a vu, avait déjà livré deux comptes rendus de spectacles dioramiques, l'un en 1844, l'autre en 1847. Mais le modèle du diorama se construit chez lui antérieurement à ses écrits critiques. C'est avec son roman *Fortunio*, publié dans un premier temps

sous la forme d'un feuilleton dans *Le Figaro* en 1837, avec comme titre *L'Eldorado*, que Théophile Gautier se réfère initialement au diorama pour enrichir sa conception de l'art.

Conclusion

En convoquant le modèle du diorama dans son roman, Théophile Gautier pose dès 1837 un jalon important dans la réception critique de ce spectacle pictural. C'est l'avis d'Elizabeth Berkebile McManus pour qui « il n'est pas sans importance que les peintures du diorama de Fortunio soient situées à Eldorado, un espace architectural semblable au bâtiment du diorama en ce sens qu'il est structuré pour rendre confuse la capacité du spectateur de distinguer entre l'extérieur et l'intérieur, la réalité et la représentation » (Berkebile McManus, 2016 : 229).

Il est remarquable de voir à quel point chez Théophile Gautier la description de l'illusion au diorama se prolongera et se confondra avec celle de l'aquarium. Et c'est chez lui aussi la marque d'un intérêt pour les visions fantastiques et les fantasmagories telles qu'on les trouve dans sa propre littérature, notamment avec ses *Contes fantastiques*, ou chez un auteur comme E. T. A. Hoffmann dont Théophile Gautier était un grand admirateur. Il faut d'ailleurs rappeler que, familier des formes fantasmagoriques, il avait écrit un article sur les *Contes* de l'auteur allemand. Il cite dans son texte un article de Jean-Paul Richter qui rappelle que les ouvrages d'Hoffmann « produisaient l'effet d'une chambre noire et que l'on voyait s'y agiter un microcosme vivant et complet » (Hamrick, 2001 : 134).

Dans son ouvrage *La Fantasmagorie*, Max Milner rappelle que Théophile Gautier, avant de se tourner vers la littérature et la critique, avait commencé une carrière de peintre. En cela, il est « un artiste et un visuel [...] chez qui la "pulsion scopique" était particulièrement développée » (Milner, 1982 : 124). Et le miroir joue chez lui un rôle essentiel, « non seulement comme agent réfléchissant, mais comme inducteur de rêverie, en créant, dans l'espace perceptif, une

lacune, qui donne d'abord l'impression d'un vide, peu à peu comblé par les élaborations fantasmatiques » (*ibid.*). Il devient dans les *Contes fantastiques* une surface sur laquelle le regard se perd comme Onuphrius qui y guette son reflet : « cela faisait un espace vide dans la muraille, une fenêtre ouverte sur le néant, d'où l'esprit pouvait se plonger dans les mondes imaginaires » (Gautier, 1986 : 50). Le vide des miroirs chez Théophile Gautier finit par laisser la place à l'imaginaire et aux visions hallucinatoires. Dans son roman *Spirite*, publié en feuilleton en 1865, le personnage Guy de Malivert fixe le vide du miroir jusqu'à « démêler dans cette ombre comme une vague blancheur laiteuse, comme une sorte de lueur lointaine et tremblotante qui semblait se rapprocher » (Gautier, 1866 : p. 63-64). Ainsi, d'un objet de curiosité scientifique qui s'est rapidement transformé en spectacle optique, l'aquarium devient à la fin du XIX^e siècle une puissante métaphore des images mentales. Les visions du miroir développées par Théophile Gautier annoncent étonnamment celles que l'on retrouvera quelque trente années plus tard chez des poètes comme Georges Rodenbach. Dans *Les Vies encloses* (1896), le poète belge finit pas associer les « reflets noirs qui viennent et s'en vont » à la mémoire, et croit voir sur l'« écran docile s'imageant » de l'aquarium passer « la pensée en apparences brèves » (Rodenbach, 1925 : 10).

Manuscrit reçu le 14 septembre 2017

Version révisée reçue le 23 juillet 2018

Article accepté pour publication le 24 septembre 2018

Bibliographie

Adamowsky (Natascha). 2015. *The Mysterious Science of the Sea (1775-1943)*. Londres : Pickering & Chatto.

Barber (Lynn). 1989. *The Heyday of Natural History: 1820-1870*. Londres : Cape.

Baudelaire (Charles). 1986. *Écrits esthétiques*. Paris : Christian Bourgois.

Berkebile McManus (Elizabeth). 2016. « Illusion and the true: Arcades, dioramas, and irony in Théophile Gautier's *Fortunio* ». *Nineteenth-Century French Studies*, 44(3-4), printemps-été, p. 218-234.

Brede Kemp (Horst). 2008. *Les Coraux de Darwin*. Dijon : Les Presses du réel.

Carré (Anne-Laure), Corcy (Marie-Sophie), Demeulenaere-Douyère (Christianne) & Hilaire-Pérez (Liliane). 2013. *Les Expositions universelles en France. Techniques. Publics. Patrimoines*. Paris : CNRS Éditions.

Chemineau (Manuel). 2012. *Fortunes de « La Nature », 1873-1914*. Vienne et Berlin : Lit Verlag.

Demarcq (Marie-Pierre), Frémond (Didier) & Tromoarent (Hélène). 2005. *Jules Verne, le roman de la mer*. Paris : Seuil et musée national de la Marine.

Frölich (Juliette). 1976. « Mise en scène et scénographie du *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval ». *Revue romane*, 11, p. 228-244.

Gould (Stephen Jay). 2001. « Se voir face à face, clairement à travers un verre », p. 66-83 in *Les Coquillages de Léonard*. Paris : Éditions du Seuil.

Griener (Pascal). 2017. *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIX^e siècle*. Paris : Hazan.

Hamon (Philippe). 1989. Expositions. *Littérature et architecture au XIX^e siècle*. Paris : José Corti.

Hamrick (Lois Cassandra). 2001. « Gautier et la fantaisie dans l'art », *Bulletin Théophile Gautier*, 23, p. 131-147.

Harter (Ursula). 2014. *Aquaria in Kunst, Literatur & Wissenschaft*. Heidelberg : Kehrer Verlag.

Le Gall (Guillaume). 2013. *La Peinture mécanique. Le diorama de Daguerre*. Paris : Mare & Martin.

Lorenzi (Camille). 2009. « L'engouement pour l'aquarium en France ». *S. & R.*, 28, octobre, p. 255-271.

Milner (Max). 1982. *La Fantasmagorie*. Paris : Presses universitaires de France.

Parikka (Jussi). 2017. *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?* Grenoble : UGA Éditions.

Rehbock (Philip). 1980. « The Victorian aquarium in ecological and social perspective », p. 522-539 in *Oceanography: The Past /* sous la direction de M. Sears et D. Merriman. New York et Heidelberg : Springer-Verlag.

Schiele (Bernard). 1996. « Introduction ». *Publics et Musées*, 9, p. 10-14.

Zielinski (Siegfried). 2006. *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Chicago : MIT Press.

Sources et documents

- D. S.-G. 1844. « Le diorama. Réouverture ». *L'Indépendant*, 19 septembre, s. p.
- Daguerre (Louis). 1821b. « Projet d'association entre Bouton et Daguerre ». Paris : Archives nationales, AN F12 6832.
- Daguerre (Louis). s. d [1821a]. *Notice explicative des tableaux exposés au diorama*. s. l.
- Donnet (Alexis). 1821. *Architectonographie des théâtres de Paris*. Paris : Didot l'aîné.
- Figuié (Louis). 1864. *L'Année scientifique et industrielle*. Paris : Librairie Hachette.
- Gautier (Théophile). 1840. *Fortunio*. Paris : H.-L. Delloye.
- Gautier (Théophile). 1844. « Le Déluge », *La Presse*, 24 septembre, s. p.
- Gautier (Théophile). 1866. *Spirite*. Paris : Charpentier.
- Gautier (Théophile). 1986. *Contes fantastiques*. Paris : José Corti.
- Gautier (Théophile). 1996 [1861]. *Paris et les Parisiens*. Paris : La boîte à documents.
- Lavison (Rufz de). 1863. « Sur l'aquarium du Jardin d'acclimatation ». *Bulletin de la Société du Jardin d'acclimatation*, séance du 10 février, p. 3-19.
- Lloyd (Alford). 1862. « Note sur l'aquarium du Jardin d'acclimatation ». *Bulletin de la Société du Jardin d'acclimatation*, séance du 3 janvier, p. 107-114.
- Mangin (Arthur). 1864. *Les Mystères de l'océan*. Tours : Alfred Mame et fils.
- Michelet (Jules). 1983. *La Mer*. Paris : Gallimard.
- Millet (Charles-Auguste). *Le Grand Aquarium*. Paris : s. n.
- Nerval (Gérard de). 1844. « Diorama - Odéon ». *L'Artiste*, 15 septembre, 4^e série, t. II, p. 46-47.
- Ocagne (Mortimer d'). 1863. « Aquarium du Jardin d'acclimatation ». *Le Monde illustré*, 21 mars, p. 190.
- Rodenbach (Georges). 1925. *Œuvre poétique*. Paris : Mercure de France.
- Verne (Jules). 2015. *Vingt mille lieues sous les mers*. Paris : Librairie générale française.

Auteur

Guillaume Le Gall, Sorbonne Université, Centre André Chastel

Guillaume Le Gall est maître de conférences en histoire de l'art contemporain à Sorbonne Université et chercheur en délégation au CNRS auprès de l'UMR Centre André Chastel. Il a été commissaire d'expositions sur la photographie contemporaine (*Fabricca dell'immagine*, Villa Médicis, 2004 ; *Learning Photography*, FRAC Haute-Normandie, 2012), et co-commissaire des expositions sur Eugène Atget (*Eugène Atget, une rétrospective*, Bibliothèque nationale de France, 2007), la photographie surréaliste (*La Subversion des images*, Centre Pompidou, 2009). Il a publié *La Peinture mécanique* (2013) aux éditions Mare & Martin, et dirigé deux *Carnets* du BAL (2014 et 2015). Ses recherches portent actuellement sur les dioramas et les aquariums du XIX^e siècle, vus comme dispositifs d'exposition et d'immersion du spectateur.

Courriel : guillaume.erwan.legall@gmail.com

Dioramas aquatiques : Théophile Gautier visite l'aquarium du Jardin d'acclimatation

La première critique d'un aquarium public en France associe d'emblée le nouveau dispositif à la technique du diorama daguerrien. En décembre 1861, Théophile Gautier visite l'aquarium du Jardin zoologique d'acclimatation, quelques mois après son ouverture. Il évoque sa visite dans le journal *Le Moniteur universel* et décrit très précisément le spectacle, détaillant à la fois la structure du dispositif et la nature de la nouvelle image qui se présente à ses yeux. Une image-souvenir se forme devant lui. Dans son analyse et dans la narration de son expérience, Gautier dit être à l'aquarium « comme au diorama ». Si certains auteurs sollicitent le modèle du diorama pour comprendre et restituer la production des images issues du nouveau dispositif formé par l'aquarium, c'est en partie parce que, quand s'ouvre l'aquarium du jardin d'acclimatation, le spectacle de Daguerre est encore très prégnant dans la culture visuelle de l'époque. Sur la base de la conjonction des deux techniques de monstration, l'article porte sur l'idée que l'aquarium marque une étape dans l'histoire de la permanence du diorama daguerrien parmi les formes spectaculaires d'exposition.

Mots-clés

Aquarium, diorama, spectacle, Jardin d'acclimatation, dispositif

Aquatic dioramas: Théophile Gautier visits the aquarium at the Jardin d'acclimatation

The first criticism of a public aquarium in France immediately combines the new device with the technique of the diorama daguerrien. In December 1861, Théophile Gautier visited the aquarium of the zoological garden of acclimatization, a few months after its opening. He talks about his visit to the journal *Le Moniteur universel* and describes the show very precisely, detailing both the structure of the device and the nature of the new image that presents itself to him. An image-souvenir is formed in front of him. In his analysis and in the narration of his experience, Gautier says he is at the aquarium "as at the diorama". If some authors solicit the model of the diorama to understand and restore the production of images from the new device formed by the aquarium, it is partly because, when the aquarium of the garden of acclimatization opens, the spectacle of Daguerre is still very important in the visual culture of the time. Based on the conjunction of the two monstration techniques, the article focuses on the idea that the aquarium marks a

milestone in the history of the permanence of the Daguerrian diorama among the spectacular forms of exhibition.

Keywords

Aquarium, diorama, show, Jardin d'acclimatation, display

Dioramas acuáticos: Théophile Gautier visita el acuario del Jardín de aclimatación

La primera crítica de un acuario público en Francia relaciona inmediatamente el nuevo dispositivo con la técnica del diorama de Daguerre. En diciembre de 1861, Théophile Gautier visita el acuario del jardín zoológico de aclimatación, pocos meses después de su apertura. Relata su visita en la revista *Le Moniteur Universel* y describe el espectáculo con mucha precisión, detallando tanto la estructura del dispositivo como la naturaleza de la nueva imagen que se le presenta. Una imagen de memorias se forma frente a él. En su análisis y en la narración de su experiencia, Gautier dice que está en el acuario “como en el diorama”. Si algunos autores buscan en el modelo del diorama para entender y reintegrar la producción de imágenes del nuevo dispositivo formado por el acuario, es en parte porque al momento de la apertura del acuario del Jardín de Aclimatación, el espectáculo de Daguerre sigue estando muy presente en la cultura visual de la época. Basado en la combinación de dos técnicas de exhibición, el artículo se centra en la idea de que el acuario marca un hito en la historia de la permanencia del diorama de Daguerre, entre todas las otras formas espectaculares de exposición.

Palabras clave

Acuario, diorama, espectáculo, jardín de aclimatación, dispositivo