



HAL
open science

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

Guillaume Le Gall

► **To cite this version:**

Guillaume Le Gall. Aquatic dioramas: Théophile Gautier visits the aquarium at the Jardin d'acclimatation. *Culture et Musées*, 2018, 32, pp.81-106. 10.4000/culturemusees.2370. hal-02372445

HAL Id: hal-02372445

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02372445v1>

Submitted on 20 Nov 2019

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.

GUILLAUME LE GALL

DIORAMAS AQUATIQUES :
THÉOPHILE GAUTIER VISITE L'AQUARIUM DU JARDIN D'ACCLIMATATION

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, qui retrouve à l'aquarium des sensations éprouvées devant le diorama daguerrien. 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 et 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 » (Bredekamp, 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 et haptique 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, « chacune 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 que celui 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 Ziegfried Zielinski, médiatise notre capacité à voir (Zielinski, 2006). Ainsi, considérons l'aquarium comme un *média* dont il s'agit de faire l'archéologie. 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 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 MEDIA

Dans *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle* (1989), Philippe Hamon pose l'aquarium comme 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 » (Hamon, 1989 : 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, 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. Il postule que l'aquarium marque une rupture épistémologique dans l'histoire de la représentation du monde marin.

Gould, à sa manière, a transformé l'aquarium en un objet digne de retenir l'attention des chercheurs, tant du côté des sciences naturelles que du côté des sciences sociales. Céleste Olalquiaga, la même année que l'essai de Gould, dans *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIX^e siècle*, lui consacre quelques-unes de ses pages et le fait entrer dans le corpus des études visuelles et culturelles. Olalquiaga s'engage dans une histoire culturelle du kitsch en montrant comment celui-ci participe d'une transformation de l'« inconscient visuel » (Olalquiaga, 1998 : 15) de la culture occidentale et relève d'une intégration de l'artifice à la culture. Dans ce contexte, « recréant l'aura de l'authenticité organique dont les artifices industriels et mécaniques de l'époque semblaient s'emparer, les aquariums rehaussèrent et reproduisirent en miniature les intérieurs victoriens » (Olalquiaga, 1998 : 15). Le kitsch serait un refuge, la quête d'une plénitude que les abysses marins mis en scène dans les aquariums peuvent satisfaire.

Si l'étude d'Olalquiaga cerne des éléments clés de la culture visuelle du XIX^e siècle, l'aquarium, chez elle, n'est qu'un phénomène et un élément de cette culture du kitsch, sans que ses spécificités soient clairement étudiées et établies. 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 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. 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 centré sur 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'aquarium¹, 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 médias. 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 zoologique². 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 originel 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 Kinkerkfues. Il n'est pourtant constitué que d'une salle sommaire réunissant des bacs de petites dimensions. C'est le modèle qui se répandra dans les laboratoires de sciences naturelles, à Paris notamment, au Jardin des Plantes.

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 édifié³. Ami et proche collaborateur de Gosse, Llyod a largement contribué à diffuser l'aquarium. Il est reconnu pour les améliorations décisives qu'il a su apporter au dispositif, notamment le principe d'une meilleure oxygénation de l'eau obtenu par une mécanique du mouvement de circulation de l'élément liquide. 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, 10 de large et est pourvu de quatorze bacs « avec devants 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 » (Llyod, 1862 : 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 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.

DECOUVERTE DE L'AQUARIUM

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 (1811-1872) 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 entre le monde terrestre et le monde aquatique, il insiste sur l'angoisse de suffocation que l'idée des profondeurs rappelle immanquablement. 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). Bien sûr, les merveilles de l'océan ont été réunies par la science qui les offre au regard sur les étagères des muséums. Seulement, comme Théophile Gautier le remarque, « sans doute la science possède la faune et la flore de ces abîmes [...], mais à l'état inerte, mort, empaillé : les poissons dans l'alcool, les coquilles sur des rayons, les végétaux entre les feuilles d'un herbier. Elle a classifié ces merveilles retirées du sein des mers ou des fleuves [...] ; elle leur a donné des noms, créé des familles, assigné des genres. Mais les observations, quelque ingénieuses qu'elles fussent, restaient toujours incomplètes, l'observateur et le sujet ne pouvant habiter le même milieu. » (Gautier, 1996 : 295)

Le ressort narratif de l'article va s'appuyer sur la frustration d'une pulsion scopique face à l'océan qui ne serait 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 » (Gautier, 1996 : 295). 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 » (Gautier, 1996 : 295). 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 » (Gautier, 1996 : 295). 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 » (Gautier, 1996 : 295). 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 » (Gautier, 1996 : 295). 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 » (Gautier, 1996 : 295).

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 C.-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.

Rufz de Lavison, directeur du Jardin d'acclimatation, dans une présentation de l'aquarium en 1863, élabore l'idée que l'aquarium offre une « représentation du fond des fleuves et de la mer exposée [aux] regards » (Lavison, 1863 : 3), comme si le spectateur se trouvait bien devant la nature elle-même. L'expérience est « semblable à cette surprise dont Virgile dit qu'on serait frappé, si la terre entr'ouverte laissait voir les gouffres infernaux et des choses inconnues aux dieux mêmes » (Lavison, 1863 : 3-4). À la vue des différents paysages qu'offre la succession des bacs – cavernes, rochers, récifs, etc... – Rufz de Lavison suggère que « l'abîme des eaux » (Lavison, 1863 : 4) s'ouvre devant les yeux du spectateur. La transparence irait de pair avec le choc de la révélation. Autrement dit, la transparence serait la condition même de la sidération. Voir les mystères de l'océan, plonger au cœur des abysses, assister à un tableau diluvien du monde, voilà le fantasme qui alimente à peu près tous les discours sur les premiers aquariums du XIX^e siècle.

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 et, 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 » (Llyod, 1862 : 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 » (Llyod, 1862 : 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 » (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). Ce qui surprend, nous l'avons vu, c'est la révélation d'un monde dont la vision était restée jusqu'ici inaccessible. Mais ce qui produit peut-être encore davantage de surprise et de « stupéfaction » (Bredekamp, 2008 : 111)⁴, c'est de découvrir que ce qui se déploie devant les spectateurs est vivant. Au lieu de voir la nature consignée dans des bocaux, ou alignée, inerte, sur les étagères des musées, celle-ci se déploie, s'anime en fonction de ses propres lois. Devant cette image, soit le spectateur entre dans une pure contemplation émerveillée du mouvement des poissons, des effets lumineux, du miroitement de l'eau et des écailles, soit il choisit l'étude studieuse du monde sous-marin qu'il peut détailler sous ses yeux. Les deux ne sont d'ailleurs pas inconciliables, et parfois les scientifiques eux-mêmes cèdent volontiers au plaisir d'une description des effets plastiques et lumineux visibles à l'aquarium.

Cette 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 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 ichthyologique en quatorze tableaux ! » (Gautier, 1996 : 295). Les quatorze bacs sont autant de scènes étonnantes et inédites qui exposent au regard « la vie mystérieuse qui fourmille sous les eaux » (Gautier, 1996 : 295). 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 » (Gautier, 1996 : 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 » (Gautier, 1996 : 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 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.

PERSISTANCE DU MODELE 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 » (Baudelaire, 1986 : 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'intérêts » (Nerval, 1844 : 47), l'écrivain s'enthousiasme. Selon lui, le diorama est d'un « grand attrait dramatique » (Nerval, 1844 : 46) et la représentation du Déluge, un « mystère à grand spectacle, joué par les éléments » (Nerval, 1844 : 46). 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 ruissellent, 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. » (Nerval, 1844 : 47)

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 *Le Presse* un article sur *Le Déluge* le 24 septembre. Au-delà de quelques réserves soulevées ici et là, Théophile Gautier considère « les diverses gradations de l'orage, la pluie qui tombe de plus en plus intense et finit par jaillir en nappes, en cascades, du rebord des édifices » (Gautier, 1844 : n. p.) comme dignes d'intérêt. 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 » (Nerval, 1844 : 47), quand Théophile Gautier évoque « un accident arrivé aux machines [qui l'] a empêché de voir le tableau d'inondation complète » (Gautier, 1844 : n. 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.

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 : n. 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 » (D. S.-G., 1844 : n. p.). 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, 1821 : n.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 mimésis.

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 du dispositif et de la réception, 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. À l'aquarium, 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. À l'aquarium, 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 » (Donnet, 1821 : 318-319)⁹. 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, 1821 : n. p.).

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)¹⁰, à l'aquarium, Théophile Gautier est comme saisi d'une pulsion scopique qui l'entraîne à scruter l'image luminescente. 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)¹¹.

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 » (Gautier, 1996 : 297). 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 » (Gautier, 1996 : 297). Le critique conjugue ici habilement la description physique de l'objet ainsi que l'image produite par le dispositif, au point que Sainte-Beuve dira de ce feuilleton qu'il est « un petit chef-d'œuvre de diction scientifique et descriptive » (Sainte-Beuve, 1863 : n. p.). 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 [qui] tombe de haut [...] et produit des mirages extraordinaires » (Gautier, 1996 : 297). 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 » (Gautier, 1996 : 297). 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 sierras. 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'élancer hors de leur élément. » (Gautier, 1996 : 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. Dans une lettre adressée à Sainte-Beuve, Théophile Gautier revient sur la formation de son roman et sur l'idée qu'une théorie y est développée : « *Fortunio* est le dernier ouvrage où j'ai librement exprimé ma pensée véritable. À partir de là, l'invasion du cant et la nécessité de me soumettre aux convenances des journaux m'a jeté dans la description purement physique. Je n'ai plus énoncé de doctrine. » (Gautier, 1993 : 202-203)

Le roman expose la trajectoire parisienne de Fortunio, un jeune homme dont la beauté et le mystère occupent de nombreux esprits. Le secret qui entoure sa personne est proportionnel à sa capacité de disparaître et réapparaître selon son humeur, faisant de lui une sorte de flâneur-prestidigitateur. C'est un palais, *L'Eldorado*, qui lui permet de vivre à l'abri des regards, de se retirer et jouir de ses richesses accumulées au long de ses vies multiples. L'édifice prend place au sein d'un îlot qu'aucun regard ne peut découvrir. Fortunio y accède grâce à un savant jeu de passages couverts qui sont dans la continuité de l'architecture du palais puisque « une serre immense [...] englobait complètement son nid merveilleux » (Gautier, 1840 : 208). Théophile Gautier situe son roman dans le contexte urbain très particulier des passages, dans lesquels, s'installeront plus tard des dioramas. En ce sens, la publication de *Fortunio* participe de cette inscription des passages associés aux spectacles optiques et populaires qui a constitué l'une des clés de compréhension des fantasmes urbains du Paris au XIX^e siècle. Dans le roman, c'est précisément un diorama qui vient compléter la féerie du lieu. Le dispositif produit sur lui l'illusion d'accéder à des mondes infinis qu'il entrevoit à travers des ouvertures feintes, car en réalité aveugles. Ce ne sont là que des toiles dioramiques choisies par lui à partir d'un catalogue de vues variées qui donnent à son regard la possibilité d'un ailleurs exotique, la possibilité d'échapper à l'assignation géographique de son Palais :

« Un inconvénient obligé de cette construction était de ne pas avoir de point de vue ; Fortunio, esprit très inventif et que rien n'embarrassait, avait paré à cet inconvénient : les fenêtres de ses salons donnaient sur des dioramas exécutés d'une façon merveilleuse et de l'illusion la plus complète. Aujourd'hui, c'était Naples avec sa mer bleue, son amphithéâtre de maisons blanches, son volcan panaché de flamme, ses îles blondes et fleuries ; demain, Venise, les dômes de marbre de San-Georgio, la Dogana ou le palais ducal ; ou bien une vue de Suisse, si le seigneur Fortunio se trouvait ce jour-là d'humeur pastorale ; le plus souvent c'étaient des perspectives asiatiques. » (Gautier, 1840 : 209)

Elizabeth Berkebile McManus a relevé le lien entre passages et dioramas chez Théophile Gautier, en insistant sur l'idée que Fortunio précède de vingt ans le *Salon* dans lequel Baudelaire évoque sa nostalgie de l'illusion des spectacles daguerriens (Berkebile McManus, 2016 : 218-234). Elle associe enfin la vision des dioramas dans *L'Eldorado* au poème en prose de Baudelaire, *Les fenêtres*, dans lequel « ce trou noir ou lumineux » peut être associé à l'invention de Daguerre :

« Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie. » (Baudelaire, 1869 : 109)

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 de Berkebile McManus pour qui « il n'est pas sans importance que les peintures de diorama à 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). Mais, comme le relève Lois Cassandra Hamrick, le terme de microcosme ne figure pas dans le texte de Richter (Hamrick, 2001 : 134). Il faut ainsi comprendre que Théophile Gautier s'approprie l'idée de Richter en y adjoignant sa théorie artistique du microcosme telle qu'il la développera à propos de Delacroix et du « vrai artiste » dont l'œuvre est « un monde dans le monde, une création dans la création » (Gautier, 1839 : 3). Mais nous retiendrons avant tout que Théophile Gautier reprend cette idée de la chambre noire associée aux images littéraires d'Hoffmann. Plus que la *camera obscura*, c'est « l'effet d'une chambre noire » (Hamrick, 2001 : 136) qui intéresse le critique. Comment ne pas voir ici que les images décrites à l'aquarium par Théophile Gautier présentent des convergences évidentes avec celles de la chambre noire d'Hoffmann, qui forment en effet un microcosme, proposent des visions fantastiques qui proviennent du monde extérieur. On peut ainsi considérer que l'aquarium est une boîte optique dont la vitre serait comme le verre dépoli de la chambre noire.

Si nous pouvons associer la vision de l'aquarium par Théophile Gautier avec le monde des fantasmagories, c'est aussi parce que le critique lui-même regarde l'aquarium comme un spectacle optique. Nous avons déjà cité ce passage dans lequel il perçoit paysages et cavernes comme « de l'étrangeté la plus chimériquement pittoresque » (Gautier, 1861 : 297) grâce à la réfraction de la lumière et à l'effet réfléchissant de l'eau. Pour le dire autrement, Théophile Gautier voit l'aquarium comme un dispositif dans lequel l'eau agit un peu comme un miroir. 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 fantasmagoriques » (Milner, 1982 : 124). 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, 1861 : 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 feuilletons 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, 1886 : p. 63-64). 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 étonnement celles que l'on retrouvera quelques 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).

ILLUSTRATIONS

1. Prévost, *Sans titre*, Extérieur de l'aquarium (Jardin d'acclimatation, Bois de Boulogne), vers 1861, Pastel rehaussé de gouache, Musée Carnavalet. © Musée Carnavalet.

2. Prévost, *Sans titre*, Intérieur de l'aquarium (Jardin d'acclimatation, Bois de Boulogne), vers 1861, Pastel rehaussé de gouache, Musée Carnavalet. © Musée Carnavalet.

MOTS CLES

Aquarium, diorama, spectacle, jardin, dispositif ; Aquarium, diorama, spectacle, garden, display

RESUMES

Français

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.

Anglais

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

Manque les mots-clés en anglais

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.

Espagnol

diorams acuaticos : theophile gautier visita el acuario del Jardín de Aclimatación

Manque les mots-clés en espagnol

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.

NOTICE BIOGRAPHIQUE ET ADRESSE POSTALE DE L'AUTEUR

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 en 2004, Learning Photography, FRAC Haute-Normandie en 2012), et co-commissaire des expositions sur Eugène Atget (Eugène Atget, Une rétrospective, Bibliothèque Nationale de France en 2007), la photographie surréaliste (La Subversion des images, Centre Pompidou en 2009). Il a publié *La Peinture mécanique* (2013) aux éditions Mare et 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.

Guillaume Le Gall

guillaume.erwan.legall@gmail.com

Maître de conférences en histoire de l'art contemporain à Sorbonne Université et rattaché à l'UMR Centre André Chastel.

Adresse : 16 rue de l'Echiquier, 75010 Paris

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

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.

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

- Daguerre. [1821]. *Notice explicative des tableaux exposés au diorama, s. d. et s. l.*
- Carré (Anne-Laure) & Corcy (Marie-Sophie) & Demeulenaere-Douyère (Christianne) & Grenier (Pascal). 2017. *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIXe siècle.* Paris : Hazan.
- Figuier (Louis). 1864. *L'année scientifique et industrielle.* Paris : Librairie Hachette.
- 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 / Berlin : Lit Verlag.
- Demarcq (Marie-Pierre) & Frémond (Didier) & Tromoarent (Hélène). 2005. *Jules Verne, le roman de la mer.* Paris : Seuil, Musée national de la Marine.
- Donnet (Alexis) 1821. *Architectonographie des théâtres de Paris.* Paris : Didot l'aîné.
- Gautier (Théophile). 1993. *Correspondance générale, 1862-1864.* Genève – Paris : Librairie Droz.
- Gautier (Théophile). 1840. *Fortunio.* Paris : H.-L. Delloye.
- Gautier (Théophile). 1866. *Spirite.* Paris : Charpentier.
- Gautier (Théophile). 1996 [1861]. *Paris et les parisiens.* Paris : La boîte à documents.
- Gautier (Théophile). 1986. *Contes fantastiques.* Paris : José Corti.
- Hamon (Philippe). 1989. *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle.* Paris : José Corti.
- Harter (Ursula). 2014. *Aquaria in Kunst, Literatur & Wissenschaft.* Berlin : Kehrer Verlag Heidelberg Berlin & Ursula Harter.
- Le Gall (Guillaume). 2013. *La Peinture mécanique. Le Diorama de Daguerre.* Paris : Mare & Martin.
- Mangin (Arthur) 1864. *Les Mystères de l'océan.* Tours : Alfred Mame et fils.
- Millet (C.-Auguste), *Le grand aquarium.* Paris : s. n.
- Milner (Max). 1982. *La fantasmagorie.* Paris : Presses Universitaires de France.
- Olalquiaga (Céleste). 1998. *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIXe siècle.* Lyon : Fage Éditions.
- Parikka (Jussi). 2017. *Qu'est-ce que l'archéologie des média.* Grenoble : UGA Éditions.
- Rodenbach (Georges). 1925. *Œuvre poétique.* Paris : Mercure de France.
- Rudwick (Martin J. S.). 1992. *Scenes from Deep Time, Early Pictorial Representations of the Prehistoric World.* Chicago: IL and London University of Chicago Press.
- Verne (Jules). 2015. *Vingt mille lieues sous les mers.* Paris : Librairie générale française.
- Zielinski (Siegfried). 2006. *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means.* Chicago : MIT Press.

Chapitres d'ouvrages :

- 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.
- Rehbock (Philip) 1980. « The Victorian Aquarium in Ecological and Social Perspective », p. 522–539 in *Oceanography: The Past /* sous la direction de Sears (M.) & Merriman (D.). New York and Heidelberg: Springer-Verlag.

Articles :

- Berkebile McManus (Elizabeth). 2016. « Illusion and the True: Arcades, Dioramas, and Irony in Théophile Gautier's Fortunio ». *Nineteenth-Century French Studies*, 3-4, Spring-Summer, p. 218-234.
- D. S.-G. 1844. « Le diorama. Réouverture ». *L'Indépendant*, 19 septembre, n. p.
- Frölich (Juliette). 1976. « Mise en scène et scénographie du Voyage en Orient de Gérard de Nerval ». *Revue Romane*, 11, p. 228-244.

- Gautier (Théophile). 1844. « Le Déluge », *La Presse*, 24 septembre, n. p.
- Gautier (Théophile). 1839. « Salon de 1839. MM. Eugène Delacroix, Riesener », *La Presse*, 4 avril, p.3.
- Hamrick (Lois Cassandra). 2001. « Gautier et la fantaisie dans l'art », *Bulletin Théophile Gautier*, 23, p. 131-147/
- 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.
- Llyod (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.
- Lorenzi (Camille). 2009. « L'engouement pour l'aquarium en France ». *S. & R.*, 28, octobre, p. 255-271.
- 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.
- Saint-Beuve (Charles-Augustin). 1863. « Théophile Gautier POÉSIES. – VOYAGES. – SALONS. – CRITIQUE DRAMATIQUE. ROMANS : Le Capitaine Fracasse ». *Le Constitutionnel*, 30 novembre, n. p.
- Schiele (Bernard). 1996. « Introduction ». *Publics et musées*, 9, p. 10-14.

Archives

Daguerre. 1821. « Projet d'association entre Bouton et Daguerre », Archives nationales [AN, F12 6832]

¹ Une première pierre a été posée par Pietro Redondi dans le catalogue d'Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christianne Demeulenaere-Douyère, Liliane Hilaire-Pérez, *Les Expositions universelles en France. Techniques. Publics. Patrimoines*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

² Pour les détails de l'aquarium de Londres, voir Ursula Harter, *Aquaria in Kunst, Literatur & Wissenschaft*, Berlin, Kehrer Verlag Heidelberg Berlin & Ursula Harter, 2014, notamment p. 16-33.

³ Llyod lui-même est fier d'annoncer que « 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. ». Voir Alford Llyod, « Note sur l'aquarium du Jardin d'acclimatation », *Bulletin de la Société du Jardin d'acclimatation*, Séance du 3 janvier 1862, Paris, 1862, p. 107.

⁴ J'emprunte l'idée de la stupéfaction à Horst Bredekamp. Selon lui, c'est bien la possibilité de l'analyse du vivant qui crée la stupéfaction : « Pour les spectateurs stupéfaits qui découvriraient dans l'aquarium le modèle d'une analyse du vivant, s'ouvrirait subitement un monde minuscule plongé dans des couleurs mystiques, inexplicables ».

⁵ Il convient ici de mentionner l'étude très stimulante sur le regard au XIX^e siècle de Pascal Griener 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. Voir Pascal Griener, *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIX^e siècle*, Paris, Hazan, 2017.

⁶ Je me permets de renvoyer ici à mon ouvrage sur le diorama de Daguerre : Guillaume Le Gall, *La Peinture mécanique. Le Diorama de Daguerre*, Paris, Mare & Martin, 2013, et notamment le chapitre « Natures du diorama ».

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.

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.

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 ».