

Rémanences du diorama chez Dominique Gonzalez-Foerster

Dominique Gonzalez-Foerster and the Persistence of the Diorama

Guillaume Le Gall

Number 109, Winter 2015

Diorama

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73320ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Le Gall, G. (2015). Rémanences du diorama chez Dominique Gonzalez-Foerster / Dominique Gonzalez-Foerster and the Persistence of the Diorama. *Espace*, (109), 18–27.



Rémanences du diorama chez Dominique Gonzalez-Foerster

Guillaume Le Gall

Les dioramas de Dominique Gonzalez-Foerster réalisés à New York pour la DIA Art Foundation nous confrontent à des temporalités et des lieux hétérogènes. Ces boîtes optiques de la taille d'une petite scène de théâtre fascinent, car elles absorbent le regard et projettent le corps dans un espace baigné d'une luminescence captivante. Ces dioramas prennent pour modèles ceux qui sont installés dans le Musée d'histoire naturelle de New York. Ils présentent aussi une forme

Dominique Gonzalez-Foerster and the Persistence of the Diorama

The dioramas that Dominique Gonzalez-Foerster created in New York for the DIA Art Foundation present us with heterogeneous temporalities and places. These display boxes, which are about the size of a small theatre stage, are fascinating because they captivate the gaze and project the body into an intriguing space bathed in light. The models for these works are the dioramas installed in the American Museum of Natural History in New York. They are also a simplified form of the dioramas exhibited in Paris in the

Dominique Gonzalez-Foerster,
chronotopes & dioramas, Desert, 2009.
Dia at the Hispanic Society. Photo : Cathy
Carver. Avec l'aimable autorisation de/
Courtesy of the Dia Art Foundation, New York.



Marlet, *Diorama. Port de Boulogne*.
Lithographie, s.d., coll. Georges Eastman
House, Rochester.

architectural complex Daguerre first devised in 1822.¹ Many of the Parisian diorama's technical and formal characteristics remain in the display boxes of the *chronotopes* & *dioramas* installation. What is on view in these spaces? Worlds, landscapes, environments in various climates, objects—especially books, because Gonzalez-Foerster created the dioramas in response to a question: “how will books survive or disappear.”² Disseminated in these spaces, the books are like “beings affected” by “the climate or environment, like all other species.”³ They are living bodies that through their very existence form links with one another.

Gonzalez-Foerster's viewing devices are also accompanied by a “textorama,” a sort of “literary map” that is displayed on a large wall. This map includes quotes from books that reflect the artist's literary travels. In the installation context, this approach seeks to incorporate Mikhail Bakhtin's notion of the chronotope and “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature.”⁴ *Chronotopes* & *dioramas* is effectively the title Gonzalez-Foerster used to designate, on the one hand, a 19th century viewing device (the diorama), and on the other, “a literary category of form and content”⁵ (the chronotope) developed by the author of the *Dialogic Imagination* essay. The diorama can be etymologically defined as a “viewing through,”⁶ whereas the chronotope, which can be literally translated as “time-space,” expresses the indissolubility of space and time. If one considers that a “literary work's artistic unity in relation to an actual reality is defined by its chronotope,”⁷ it becomes clear why Gonzalez-Foerster questions the relationships of the book with each environment created by the dioramas. It is through a bodily engagement that the viewer can link the “text format,” which is an “endless collage,”⁸ and the space. The diorama device assists the viewer in this by providing access to “an entropic space for the books and knowledge, a refuge for an endangered species.”⁹ Through the artist's reactivation, the diorama is updated in the form of “expanded literature.”¹⁰

To appreciate how the diorama can become the medium enabling this “expanded literature,” one must understand its genealogy, particularly by going back to its emergence and reception in the 19th century. In 1877, more than 30 years after the building housing the Daguerre Diorama in Paris burned to the ground,¹¹ Emile de la Bedolière recalls in his memoirs his impressions of “these paintings” as “phenomenal trompe-l'oeil before which one forgot the canvas to believe instead in the reality.”¹² The illusion was so powerful that “it seemed possible to wander about the church columns, to climb the rocks, to sail down the rivers, to get to the other side of the tunnels.”¹³ At the Diorama, it is by “total imitation”¹⁴ that an illusion takes shape in the viewer's eye. For the 19th century public this imitation was an event in itself. One month after its inauguration, Balzac visited the Diorama. In a letter to his sister on August 20, 1822, the novelist considered the invention to be “one of the century's wonders,” a display that makes it possible to believe that one is “in a church a hundred steps away from everything” even though one is standing before a “stretched canvas.”¹⁵ Beyond this initial strong impression, in his novel *Father Goriot* (1835), he described the diorama as a machine “which carried an optical illusion a degree further than *panoramas*.”¹⁶ Just as with photography and cinema later on, the diorama made an impact through its mimetic power. In the September 25, 1824 edition of *Le Corsaire* newspaper, a critic discussed the Abbaye de Rosslyn diorama and seems to have been taken in by the illusion when he referred to a painted detail as nature itself, stating that “the sunrays, which appear at intervals, draw shadows on the bodies and the reflection, which fills the interior are so realistic” that the critic believes “for an instant that they were produced by nature.”¹⁷ Credulity is the rhetorical form that was hence to set in. In commenting on a diorama, Louis Vitet said “you can not find a piece of wood, a tile, or a stone here that is not as real as it is in nature.”¹⁸ The critic expects the viewing device to fool the viewer by making him or her mistake “a copy for an original,” to see “nature” instead of a painting!¹⁹ This is also a way of seeing the diorama as a window. The painting opens directly onto nature, like a window, as if the Diorama was the last stage of a long history and theory of painting as an aperture.

Critics favourable to Daguerre also contrasted painting and the diorama, defending the idea that emotion was best served by illusion, captivating viewers with images that stimulate and awaken the senses. For Vitet, the aim of the diorama show was to “trigger an entirely different range of emotions from those typically experienced during a museum visit.”²⁰ Unlike the latter, the diorama would make the viewer “want to walk in the streets and under the archways, to bathe in this river, to climb these rocks.”²¹ Everything depends on the play of illusion, the credence that is paid to it, and the spectator's eagerness to be fooled. Louis Vitet clarifies: “everything is lost if you start thinking that there is a painting there in the back, that a painter covered it with colours; the painter has gone to great lengths to make himself invisible.”²² Emotions and their expressions are allowed within the diorama exhibition to the extent that these “old rocks and the moss covering them, this rough ground, these beams, floors and kegs, are all masterpieces of detail that trigger exclamations of surprise and astonishment.”²³ The public expresses satisfaction at having access to a mimetic representation and derives pleasure from the illusion that it produces. In this regard, the diorama is welcomed as

simplifiée des dioramas exposés à Paris dans le complexe architectural imaginé par Daguerre dès 1822¹. De nombreuses caractéristiques techniques et formelles du diorama parisien subsistent dans les boîtes optiques de l'installation *chronotopes & dioramas*. Que voit-on dans ces espaces? Des mondes, des paysages, des environnements climatiques variés, des objets – surtout des livres, car les dioramas imaginés par Gonzalez-Foerster ont été élaborés à la suite d'une interrogation : « comment les livres vont survivre ou disparaître² »? Disséminés dans ces espaces, les livres sont « comme des êtres affectés » par « le climat ou l'environnement, comme toutes les autres espèces³ ». Des corps vivants donc, des corps qui, par leur existence propre, tissent des liens entre eux.

Aux dispositifs optiques de Gonzalez-Foerster s'ajoute un « textorama », sorte de « carte littéraire » qui se déploie sur un grand mur. Y apparaissent des citations tirées des livres qui reflètent les déambulations littéraires de l'artiste. Dans le contexte de l'installation, ce cheminement tente de retrouver ce que Mikhaïl Bakhtine a développé autour des chronotopes et de « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels telle qu'elle a été assimilée par la littérature⁴ ». *Chronotopes & dioramas* est, en effet, le titre donné par Gonzalez-Foerster pour désigner d'un côté un dispositif optique issu du XIX^e siècle (le diorama), et de l'autre « une catégorie littéraire de la forme et du contenu⁵ » élaborée par l'auteur de l'essai *Esthétique et théorie du roman* (le chronotope). Le diorama peut se définir étymologiquement par la « vision à travers⁶ ». Le chronotope, lui, se traduit littéralement, par « temps-espace » et « exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps⁷ ». Si le chronotope « détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité⁸ », on comprend que Gonzalez-Foerster interroge les relations du livre avec chaque environnement créé par les dioramas. C'est alors au corps du spectateur de faire le lien entre le « format texte », qui est « un collage sans fin⁹ », et l'espace. Le dispositif du diorama vient l'y aider en lui donnant accès à « un espace entropique pour les livres et la connaissance, un refuge pour une espèce en voie de disparition¹⁰ ». Le diorama tel qu'il est réactivé par l'artiste trouve une nouvelle actualité sous la forme d'une « expanded literature¹¹ ».

Si le diorama devient le médium permettant cette « expanded literature », il est important d'en comprendre la généalogie, notamment en revenant sur son apparition et sa réception au XIX^e siècle. En 1877, soit plus de 30 ans après que l'architecture abritant le Diorama de Daguerre à Paris fut dévastée par les flammes¹², Emile de la Bedollière se souvient, dans ses *Mémoires*, de « ces tableaux » comme de « prodigieux trompe-l'œil, devant lesquels on oubliait la toile pour croire à la réalité¹³ ». L'illusion était si forte qu'« il semblait possible d'errer autour des piliers des églises, de gravir les rochers, de s'embarquer sur les fleuves, d'atteindre l'extrémité des galeries¹⁴ ».

Au Diorama, c'est par l'« imitation complète¹⁵ » qu'une illusion se forme dans l'œil du spectateur. Pour les contemporains, cette imitation est en soi un évènement. Un mois après son ouverture, Balzac visite le Diorama. Dans une lettre adressée à sa sœur, le 20 août 1822, le romancier considère l'invention comme « une des merveilles du siècle » qui permet de se croire « dans une église à cent pas de chaque chose » alors qu'on se tient « devant une toile tendue¹⁶ ». Au-delà de la forte



Diorama exécuté par Daguerre, offert à l'église de Bry-sur-Marne. — D'après les croquis de M. Thiollet père.
Spectateurs devant le diorama. Gravure d'après un croquis de M. Thiollet, après 1842/Engraving from a sketch by M. Thiollet, after 1842. Coll. Musée Adrien Mentienne, Bry-sur-Marne.

impression qu'il en conserve, Balzac définit, dans *Le Père Goriot* (1835), le diorama comme une machine qui porte « l'illusion de l'optique à un plus haut degré que dans les *panoramas*¹⁷ ». Comme la photographie ou le cinéma plus tard, le diorama frappe par son pouvoir mimétique. Dans le journal *Le Corsaire* du 25 septembre 1824, un critique commente le diorama de l'Abbaye de Rosslin et semble se laisser prendre au piège de l'illusion en désignant un morceau de peinture comme la nature elle-même au point que « les rayons du soleil qui paraissent par intervalles en dessinant sur les corps des ombres portées, le reflet qui règne dans l'intérieur sont si justes » que le critique croit « un moment qu'ils étaient produits par la nature¹⁸ ». La forme rhétorique qui s'installe alors est celle de la crédulité. Louis Vitet notera à propos d'un diorama qu'« il n'y a pas une pièce de bois, pas une tuile, pas une pierre, qui ne soient vraies comme nature¹⁹ ». Le critique attend du dispositif qu'il rende dupe le spectateur en lui faisant prendre « une copie pour l'original », de ne plus voir un tableau, mais « la nature!²⁰ » C'est aussi une façon de voir le diorama comme une fenêtre. Le tableau ouvre directement sur la nature, telle une fenêtre, comme si le Diorama constituait l'ultime étape d'une longue histoire et d'une théorie du tableau vu comme une trouée.

La critique favorable à Daguerre oppose aussi peinture et diorama en défendant l'idée que l'émotion serait du côté de l'illusion, du transport du spectateur devant une image qui stimule et réveille les sens. Pour Vitet, le spectacle dioramique a pour but d'« exciter en vous un tout autre ordre d'émotions que si on vous promenait dans un musée²¹ ». Au lieu de cela, le diorama déclenche chez le spectateur l'« envie d'aller marcher dans les rues et sous les voûtes, de [se] baigner dans cette eau,



Dominique Gonzalez-Foerster,
chronotopes & dioramas, Tropics, 2009.
Dia at the Hispanic Society, Photo : Cathy
Carver. Avec l'aimable autorisation de/
Courtesy of the Dia Art Foundation, New York.

a medium in which the storytelling power is superior to that of history painting. Henceforth, it is about responding to the public's expectations and exhibiting contemporary events (such as a landslide or a flood), historical buildings in which events occur in a particular atmosphere (the *Midnight Mass at Saint-Etienne-du-Mont*) or a remarkable landscape taken from the grandeur of nature. Nevertheless, with an educational aim in mind, the inventors insisted on including a text so that the painting's contents would be fully revealed. To this end, they copied the Salons' explanatory pamphlets. The text accompanying the dioramas was based on a visual description and gave an "eye of the beholder" account.²⁴ On one hand, these explanatory texts provided the viewer with support material; on the other, their historical references made it possible to intensify the dramatic unfolding of the image display.

The knowledge the text communicated was also a means of guiding the viewer's gaze. A view Louis Vitet shared, stating in 1826 that in the diorama it is the imagination, which accompanies the gaze through the paintings. The liveliness of the painting is arrived at through knowledge, for "it is no longer solely our gaze, but our imagination that would like to enter these halls."²⁵

Daguerre is the one who, according to Janin "was seeking something one step beyond painting."²⁶ The diorama is already beyond painting, because it provides the possibility of "stepping into the paintings' interior"²⁷ instead of seeing only their surface. To step into the paintings' interior, as one says of stepping into an image, is a means of projecting oneself into the pictorial and narrative space. This is one of the essential



Dominique Gonzalez-Foerster,
chronotopes & dioramas, Untitled (Atlantic),
2009. Détail/detail view, Dia at the Hispanic
Society. Photo : Cathy Carver. Avec l'aimable
autorisation de/Courtesy of the Dia Art
Foundation, New York.

de gravir ces rochers²² ». Tout tient au seul jeu de l'illusion et à sa croyance, au désir du spectateur d'être trompé. Louis Vitet précise ainsi: « tout est perdu s'il vous vient à l'idée qu'une toile est là au fond, qu'un peintre l'a couverte de couleurs; le peintre s'est efforcé de se cacher à vous²³ ». Les émotions et leurs manifestations sont autorisées au sein du spectacle du diorama au point que « ces vieilles pierres, les mousses qui les couvrent, ce terrain raboteux, ces poutres, ces planches, ces tonneaux, sont autant de chefs-d'œuvre de détail qui vous arrachent des exclamations de surprise et d'étonnement²⁴ ».

Le public exprime sa satisfaction de pouvoir accéder à une représentation mimétique qui procure un plaisir lié à l'illusion produite. En ce sens, le diorama est accueilli comme un médium dont le pouvoir narratif est

supérieur à celui de la peinture d'histoire. Il s'agit alors d'accompagner l'attente du public et d'exposer des événements contemporains (comme un éboulement ou une inondation), des édifices historiques dans lesquels se déroulent des actions prises dans une atmosphère particulière (la *Messe de Minuit à Saint-Etienne-du-Mont*) ou encore un paysage singulier extrait d'une nature grandiose. Néanmoins, dans un but didactique, les inventeurs ont tenu à fournir un texte pour que le contenu des tableaux se révèle pleinement. Ils reprennent en cela les notices explicatives des Salons. Dans le cas des notices associées aux dioramas, le texte repose sur le principe de la description visuelle et met en scène « l'œil du spectateur²⁵ ». D'un côté, les notices proposent une aide au spectateur; de l'autre, les rappels historiques permettent d'intensifier le déroulement dramatique de la mise en scène des images.

elements of the criticism regarding the diorama technique. Viewers who were drawn into Daguerre's paintings were promised an experience akin to time travel. Many articles about the invention underline this particularity. For Louis Vitet, contemplating Daguerre's painted view of the Unterseen village "is to return to this place and experience its big wooden houses and admirable mountains for a second time."²⁸

It is in her exploration of the exhibition principles of the pre-cinematic image that Dominique Gonzalez-Foerster discovered the diorama display technique at the American Museum of Natural History. The artist, who has also created a panorama and a nocturama, has effectively integrated the diorama as a medium into her reflections on exhibition display modes. After nearly two centuries, she reiterates the fascination

that the combination of luminescence and the perfect illusion elicits in viewers: based on the model of the American Museum of Natural History, her dioramas offer a captivating vision of a recreated world.²⁹ While the diorama's Parisian predecessor primarily presented an animated painting, the New York dioramas, those of the museum and the ones Gonzalez-Foerster created are not quite made up of an independent image, such as one finds in painting. As the artist states in the text that accompanies the installation, they concern the exhibition rather than the image,³⁰ i.e. they partake of the scenographic object.

The *chronotopes & dioramas* installation thus explores the contemporary persistence, even the permanence of these spectacular 19th century viewing devices, particularly the Daguerre and Bouton diorama. The illusionistic force, the luminescence emanating from a fictional space,



Dominique Gonzalez-Foerster,
chronotopes & dioramas, Tropics, 2009.
Détail/detail view, Dia at the Hispanic
Society. Photo : Cathy Carver.
Avec l'aimable autorisation de/Courtesy
of the Dia Art Foundation, New York.

Dominique Gonzalez-Foerster,
chronotopes & dioramas, Desert, 2009.
Détail/detail view, Dia at the Hispanic
Society. Photo : Cathy Carver.
Avec l'aimable autorisation de/Courtesy
of the Dia Art Foundation, New York.

Le savoir délivré par le texte permet aussi de guider l'œil. C'est l'avis de Louis Vitet qui, en 1826, avance le principe qu'au diorama, l'imagination accompagne l'œil dans les tableaux. L'animation du tableau s'obtient ici par le savoir, car « ce ne serait plus notre œil seulement, mais notre imagination qui aimerait à pénétrer dans ces galeries²⁶ ».

Daguerre est celui qui, pour Janin, « a voulu trouver quelque chose un peu au-delà de la peinture²⁷ ». Et le diorama est déjà au-delà de la peinture, car il donne la possibilité d'« entrer dans l'intérieur des tableaux²⁸ » au lieu de ne voir que la surface. Entrer dans l'intérieur des tableaux, comme on dit qu'on entre dans une image, est un moyen de se projeter dans l'espace pictural et narratif. C'est là un des éléments essentiels de la critique sur la technique du diorama. Le don d'ubiquité est promis au spectateur qui veut bien entrer dans les tableaux de

Daguerre. De nombreux articles qui commentent l'invention soulignent cette particularité. Pour Louis Vitet, contempler la vue peinte du village d'Unterseen par Daguerre, « c'est y retourner, c'est faire une seconde fois connaissance avec ses grandes maisons de bois et ses admirables montagnes²⁹ ».

C'est dans sa quête et son exploration des principes d'exposition de l'image pré-cinématique que Dominique Gonzalez-Foerster découvre, au Musée d'histoire naturelle de New York, le dispositif du diorama. Au regard du travail que l'artiste mène depuis plus de vingt ans, c'est une rencontre qui devait avoir lieu. L'artiste, qui a par ailleurs créé un panorama et un nocturama, a pu en effet intégrer le diorama dans sa propre réflexion sur les modalités de l'exposition comme médium. Elle réitère, près de deux siècles plus tard, la fascination produite sur le



the captivated viewer, the set design that becomes the display itself and, finally, the text as a fictional support of an established program, all contribute to making the diorama one of the peripheral manifestations that make it possible to conceive an alternate genealogy of modernity, and as Gonzalez-Foerster states, to think “about where exhibition-making might have gone if cinema hadn’t taken over the function of narrative.”³¹

Translated by Bernard Schütze

1. For an in-depth study of the devices of the “-rama” variety, see Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2013. In addition, I invite you to consult my book, *La Peinture mécanique. Le diorama de Daguerre*, Mare & Martin, Paris, 2013.
2. Dominique Gonzalez-Foerster, “Preface,” *chronotopes & dioramas*, New York, DIA Art Foundation, 2010, p. 45.
3. *Ibid.*
4. Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 84.
5. *Ibid.*
6. *Diorama - Word Origin & History - Online Etymology Dictionary - Dictionary.com*. <http://dictionary.reference.com/etymology/diorama>
7. Bakhtin, *op. cit.*, p. 243.
8. Dominique Gonzalez-Foerster, “Frameworks,” *chronotopes & dioramas*, *op. cit.*, p. 51: “The textorama is the opposite of the dioramas in that it offers the possibility of entering the text, which is an endless collage.”
9. Philippe Vergne, “Preface,” *chronotopes & dioramas*, *op. cit.*, p. 43.
10. Dominique Gonzalez-Foerster, *op. cit.*, p. 58: “My growing excitement about the dioramas came from the fact they seemed to offer an interesting way to go deeper into what we could call an expanded literature. I think I’ve found a new way to organize books.”
11. In 1821 Daguerre and Bouton developed the idea of the Diorama. In their business project for a company based on this new form of entertainment, they stated their ambition to “offer a complete illusion through images animated by movements of nature.” (Archives nationales F12 6832 “Projet d’association entre Bouton et Daguerre”). As of April 26, they signed a notarized partnership agreement that founded the project “to establish an exhibition monument of painting effects (visible during the day) under the trade name Diorama.” The Diorama company was founded on January 3, 1822 (For further reading, see: Stephen Pinson, *Speculating Daguerre. Art and Enterprise in the Work of L. J. M. Daguerre*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012). On July 11, they inaugurated the first show in the specially designed building. They presented two paintings: La chapelle de la Trinité, cathédrale de Cantorbéry, by Bouton, and La Vallée de Sarnen, by Daguerre.
12. Emile de la Bédollière, “Daguerre,” *Les bienfaiteurs de l’humanité*, Paris, E. Ducrocq, 1877, p. 340. (Our translation)
13. *Ibid.* (Our translation)
14. *Journal des artistes*, 13, 1833, p. 208.

15. Balzac, H. de, *Correspondance 1819-1850*, t.1, Paris, Calmann Lévy, 1876, p. 68.
16. Balzac, H. de, *Father Goriot*, New York, The Floating Press 2009, p.76.
17. *Le Corsaire*, September 25, 1824. (Our translation)
18. Louis Vitet “Diorama, Vue du village d’Unterseen par M. Daguerre – Vue intérieure de l’abbaye de Saint-Vandrille par M. Bouton,” *Mélanges*, vol. 2, Comptoir des Imprimeurs unis, Paris, 1846, p. 388. (Our translation, in this instance and for all subsequent quotes from this source).
19. Vitet, *op. cit.*, p. 388.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*, p. 390.
24. *Notice explicative des tableaux exposés au diorama, s.l., s.d. (1822)*, p.18.
25. Vitet, *op. cit.*, p. 391.
26. *Ibid.*, p. 145.
27. *Ibid.*
28. Vitet, *op. cit.*, p. 289.
29. Dominique Gonzalez-Foerster, *op. cit.*, p. 58: “What I like about the diorama is that, although it shows a frozen world, it engages the body: you see a lot of nose traces on the glass.”
30. Dominique Gonzalez-Foerster, *op. cit.*, p. 58: “As a mode of display, the diorama is not an image; it’s still in the realm of exhibitions. Since it’s completely sealed, it allows absolutely no interaction other than a visual one, and yet it’s not an image. But because it’s closed, it somehow offers the possibility of approaching it as you do with an object. And, as in any exhibition, you walk around.”
31. Dominique Gonzalez-Foerster, *op. cit.*, p. 51: “As you know, I am quite into exploring late nineteenth-century categories of pre-cinematic display, such as the panorama, and thinking about where exhibition-making might have gone if cinema hadn’t taken over the function of narrative.”

Guillaume Le Gall is a lecturer in contemporary art history at Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). In 2002, he defended his thesis on Eugène Atget. He has published books and articles on 19th and 20th century photography and curated exhibitions on contemporary photography, *Fabbrica dell’immagine*, Villa Médicis (Rome), in 2004, *Learning Photography*, FRAC Haute-Normandie, in 2012, and co-curated exhibitions on Eugène Atget, *Eugène Atget, Une rétrospective*, Bibliothèque Nationale de France (Paris), in 2007, and on surrealist photography, *La Subversion des images*, Centre Pompidou (Paris), in 2009. He recently published *La Peinture mécanique* (éditions Mare & Martin), a book on Daguerre’s diorama.

spectateur grâce à la combinaison d'une luminescence et de l'illusion parfaite : sur le modèle des dioramas du Musée d'histoire naturelle de New York, ses propres dioramas offrent une vision captivante d'un monde recréé³⁰. Mais alors que leur ancêtre parisien présentait avant tout une peinture animée, les dioramas de New York, ceux du musée et ceux de Gonzalez-Foerster, ne constituent pas tout à fait une image autonome, au sens du tableau. Comme l'artiste l'exprime dans le texte qui accompagne son installation, ils relèvent de l'exposition plutôt que de l'image³¹, c'est-à-dire qu'ils participent de l'objet scénographique.

L'installation *chronotopes & dioramas* pose ainsi la question de la rémanence, voire de la permanence, aujourd'hui des dispositifs spectaculaires de vision inventés au XIX^e siècle, notamment le diorama de Daguerre et Bouton. La force de l'illusion produite par la scénographie, la luminescence qui émane d'un espace fictionnel, l'absorption du spectateur et son transport, le décor qui devient le seul spectacle et, enfin, le texte comme support fictionnel d'un programme établi sont autant d'éléments qui permettent de penser que le dispositif du diorama fait partie de ces éléments marginaux qui autorisent une généalogie autre de la modernité et, comme le formule Gonzalez-Foerster, imaginer ce que « les formes de l'exposition seraient devenues si le cinéma n'avait pas pris en charge la fonction de la narration³² ».

1. Pour une étude approfondie des dispositifs en « -rama », voir Erkki Huhtamo, *Illusions in Motion*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2013. Je me permets de renvoyer aussi à mon livre, *La Peinture mécanique. Le diorama de Daguerre*, Mare & Martin, Paris, 2013.
2. Dominique Gonzalez-Foerster, « Preface », *chronotopes & dioramas*, New York, DIA Art Foundation, 2010, p. 45.
3. *Ibid.*
4. Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.
5. *Ibid.*
6. Fulgence Marion, *L'optique*, Paris, Librairie Hachette, 1867, p. 265.
7. Bakhtine, *op. cit.*, p. 237.
8. Bakhtine, *op. cit.*, p. 384.
9. Dominique Gonzalez-Foerster, « Frameworks », *chronotopes & dioramas*, *op. cit.*, p. 51 : « The textorama is the opposite of the dioramas in that it offers the possibility of entering the text, which is an endless collage ».
10. Philippe Vergne, « Preface », *chronotopes & dioramas*, *op. cit.*, p. 43.
11. Dominique Gonzalez-Foerster, *op. cit.*, p. 58 : « My growing excitement about the dioramas came from the fact they seemed to offer an interesting way to go deeper into what we could call an expanded literature. I think I've found a new way to organize books ».
12. Daguerre et Bouton conçoivent l'idée du Diorama en 1821. Dans leur projet d'une société d'exploitation du nouveau spectacle, ils inscrivent l'ambition d' « offrir une illusion complète à travers les images animées par les divers mouvements de la nature » (Archives nationales F12 6832 « Projet d'association entre Bouton et Daguerre »). Dès le 26 avril, ils signent un contrat d'association devant notaire qui fonde le projet de « l'établissement d'un monument d'exposition d'effets de peinture (visible pendant le jour) sous la dénomination de Diorama ». La société du Diorama, elle, est créée le 3 janvier 1822 (Pour les détails, voir Pinson, Stephen Pinson, *Speculating Daguerre. Art and Enterprise in the Work of L. J. M. Daguerre*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.). Le 11 juillet, ils inaugurent le premier spectacle dans l'édifice spécialement construit en présentant deux toiles : *La chapelle de la Trinité, cathédrale de Cantorbery*, par Bouton, et *la Vallée de Sarnen*, par Daguerre.
13. Emile de la Bédollière, « Daguerre », *Les bienfaiteurs de l'humanité*, Paris, E. Ducrocq, 1877, p. 340.
14. *Ibid.*
15. *Journal des artistes*, 13, 1833, p. 208.
16. Balzac, H. de, *Correspondance 1819-1850*, t. 1, Paris, Calmann Lévy, 1876, p. 68.
17. Balzac, H. de, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. III, 1976, p. 91.
18. Le Corsaire, 25 septembre 1824.
19. Louis Vitet « Diorama, Vue du village d'Unterseen par M. Daguerre – Vue intérieure de l'abbaye de Saint-Vandrille par M. Bouton », *Mélanges*, vol. 2, Comptoir des Imprimeurs unis, Paris, 1846, p. 388.
20. Vitet, *op. cit.*, p. 388.
21. *Ibid.*
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, p. 390.
25. *Notice explicative des tableaux exposés au diorama, s.l., s.d. (1822)*, p. 18.
26. Vitet, *op. cit.*, p. 391.
27. *Ibid.*, p. 145.
28. *Ibid.*
29. Vitet, *op. cit.*, p. 289.
30. Dominique Gonzalez-Foerster, *op. cit.*, p. 58 : « What I like about the diorama is that, although it shows a frozen world, it engages the body : you see a lot of nose traces on the glass ».
31. Dominique Gonzalez-Foerster, *op. cit.*, p. 58 : « As a mode of display, the diorama is not an image; it's still in the realm of exhibitions. Since it's completely sealed, it allows absolutely no interaction other than a visual one, and yet it's not an image. But because it's closed, it somehow offers the possibility of approaching it as you do with an object. And, as in any exhibition, you walk around ».
32. Dominique Gonzalez-Foerster, *op. cit.*, p. 51 : « As you know, I am quite into exploring late nineteenth-century categories of precinematic display, such as the panorama, and thinking about where exhibition-making might have gone if cinema had gone if cinema hadn't taken over the function of narrative ».

Guillaume Le Gall est maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Il a soutenu une thèse sur Eugène Atget en 2002 et a publié des ouvrages et des articles sur la photographie des XIX^e et XX^e siècles. Il a été commissaire d'expositions sur la photographie contemporaine: *Fabricca dell'immagine*, Villa Médicis (Rome), 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 (Paris), en 2007 et sur la photographie surréaliste *La Subversion des images*, Centre Pompidou (Paris), 2009. Il vient de publier *La Peinture mécanique*, un ouvrage sur le diorama de Daguerre aux éditions Mare & Martin.