

Séance du 12 février 2018

Les Peepshows Distractions de salons, spectacles de rue et jouets d'enfant

Claude LAMBOLEY

Académie des Sciences et Lettres de Montpellier

MOTS CLEFS

Peepshows. Zoograscopes. Montreurs d'optique. Vues d'optique.

RÉSUMÉ

Les *peepshows*, appelés en France *zoograscopes*, étaient des appareils d'optique très en vogue entre 1750 et 1850. Distractions de salon aux temps où la bourgeoisie et l'aristocratie étaient avides de s'initier aux curiosités scientifiques, ce furent également des spectacles de rue pour le peuple puis, plus tard, des jouets d'enfants. L'auteur évoque les montreurs d'optique ambulants qui allaient de villes en villages, ainsi que les vues d'optique qui étaient éditées à Paris, rue Saint-Jacques, à Londres, à Bassano ou à Augsbourg, et qui faisaient découvrir ce que les Italiens appelaient *il mondo nuovo*.

SUMMARY

The *peepshows*, called in France *zoograscopes*, were optical devices very in vogue between 1750 and 1850. Distractions of living room at the time when the bourgeoisie and the aristocracy were eager to learn scientific curiosities, they were also street shows for the people and later, children's toys. The author evokes the traveling optical viewers that went from towns to villages, as well as the optical sights that were published in Paris, rue Saint-Jacques, in London, in Bassano or Augsburg, and which made us discover what the Italians called it *il mondo nuovo*.

Naturellement, il ne sera pas question dans cet exposé de parler de ces spectacles où l'on voyait, par un trou de serrure, quelques belles dames se déshabillant dans une de ces officines qui fleurissaient dans les quartiers chauds de Paris. C'est bel et bien de distractions de salons, de spectacles de rue et de jouets d'enfants dont il sera question ici. À l'origine, le terme de *peepshow* a désigné en anglais une boîte pour visionner des images, concurremment à *raree-show*, ce dernier terme étant parfois germanisé en *Raritätenkasten*¹. En France, nous avons préféré le terme de boîte d'optique ou de *zograscope* ou *zoograscope* (de *Zoo* [ζῷον] : animal/vie et *skopéo* [σκοπέω] : observer), permettant de visualiser des vues d'optique. En Italie, ces

¹ BESSON C. – Peepshow, publication réalisée dans le cadre de l'exposition de documentation Céline Duval, *Les choses voient*, Chapelle Jeanne d'Arc, Thouars, 28 juin-12 octobre 2014. www.besson.biz/peepshow/

dernières ont été appelées *vedutte ottiche* et le spectacle avait pour nom *il mondo nuovo*.

Alors que les lanternes magiques sont bien connues, ces *peepshows* sont ignorés du grand public, rares sont les expositions qui en font état. Il faut donc souligner celle qui a été organisée par notre BIU au château de Flaugergues, en 2014². Elle avait été précédée, en 1999, d'une première exposition mettant en valeur la collection d'Henri de Colbert³. Ma passion de collectionneur pour tout ce qui a trait à l'image et à la préhistoire du cinéma est bien connue, ce dont témoignent plusieurs communications faites dans notre Académie⁴, elle m'a donné l'idée de cet exposé.

Nous verrons successivement les appareils d'optique que l'on appelle *peepshows* et les montreurs d'optique, puis nous passerons en revue les vues d'optique qui étaient proposées aux spectateurs.

Optiques et montreurs d'optique

La *Camera obscura* est l'appareil d'optique originel qui a donné naissance à tous les appareils d'optique créés ultérieurement et en particulier les *peepshows*. Le principe en a été décrit, au XVI^e siècle, par Giovanni Battista della Porta (1535-1615), mais il était connu, quoique gardé confidentiel, depuis l'Antiquité. Léonard de Vinci (1452-1519) n'en avait-il pas exposé déjà le mécanisme ? Daniele Barbaro (1513-1570) n'avait-il pas compris qu'on pouvait, à l'aide d'un crayon, retracer les contours de l'image projetée ? Ces machines à dessiner deviendront l'équipement indispensable de tout voyageur, au XVIII^e siècle. Même des peintres l'utiliseront, comme en témoigne la *camera obscura* du peintre Reynolds qui se repliait en forme de livre, visible au Science Museum de Londres. La *Camera obscura* n'est qu'une boîte, une chambre noire, sur une paroi de laquelle est percé un petit trou qui, s'il est suffisamment petit, permet d'obtenir, sur la paroi opposée, une image renversée d'une scène extérieure. L'image est visible de l'extérieur si cette paroi est remplacée par un verre dépoli. Des variantes, permettant au dessinateur de s'y installer à l'intérieur comme celle décrite par G.J.'s Gravesande⁵, ont été conçues.

La boîte d'optique, qui sert pour observer les vues d'optique, en dérive. Elle doit être distinguée de la lanterne magique avec laquelle elle est souvent confondue dans les anciennes gravures, car, dans son cas, l'image n'est pas projetée mais observée à l'intérieur. Selon la description qu'en fait l'abbé Nollet, il s'agit d'une :

² Le monde en perspective. Vues et récréations d'optique au siècle des Lumières. Les collections montpelliéraines de vues d'optique au château de Flaugergues. DRAC. 2014, pp. 80.

³ Les vues d'optique. Un regard sur le monde. Château de Flaugergues, 03 août-19 septembre 1999, pp. 43.

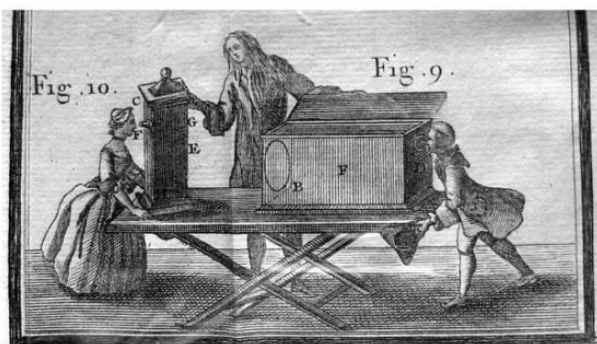
⁴ LAMBOLEY C.- L'enfant et l'image dans la mémoire des écrivains. Bull. Acad. Sciences et lettres de Montpellier, T. 28, NS, 1998, 5-16 ; Ces jouets qui ont fait le cinéma. Bull. Acad. Sciences et lettres de Montpellier, T. 29, NS, 1999, 13-31 ; Petite histoire des panoramas ou la fascination de l'illusion. Bull. Acad. Sciences et lettres de Montpellier, T. 38, NS, 2008, 37-52 ; Etienne-Gaspard Robertson (1763-1837), un fantasmagore oublié, précurseur des trucages cinématographiques. Séance du 3 avril 2017. Bull. Acad. Sciences et lettres de Montpellier, T. 48, NS, 2017.

http://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/LAMBOLEY-2017.

⁵ GRAVESANDE G.J.'s- Essai de perspective. Usage de la chambre obscure pour le dessein. La Haye, 1711, p.1-38.

boîte longue dont le dessus n'est qu'une gaze ou un taffetas blanc et très mince, pour laisser passer beaucoup de lumière ; l'un des petits côtés AB, porte un miroir concave, dont le foyer est à la distance F ; et sur l'autre en dedans on glisse successivement des cartons peints qui représentent des édifices, des jardins, et d'autres objets semblables ; on place l'œil vis-à-vis d'un trou, qui est percé à jour dans le même côté de la boîte, un peu au-dessus des cartons... Ce petit spectacle deviendra encore plus divertissant, si l'on met au trou un verre lenticulaire, dont le foyer soit à peu près au milieu de la longueur de la boîte ; car ce verre ne manquera pas d'amplifier les images et les distancer⁶.

C'est donc une *camera obscura* inversée puisque l'image est dans la boîte et qu'elle est visionnée de l'extérieur par une ouverture équipée d'une lentille. Son fonctionnement obéit à deux principes différents de la physique optique : la vision dioptrique avec vision directe de l'image, et la vision catoptrique avec vision indirecte à l'aide d'un miroir. Dans cette dernière éventualité, les images se voyaient par réflexion, donc inversées, aussi étaient-elles généralement gravées à l'envers. Le fait qu'elles soient vues au travers d'un petit orifice, l'équivalent d'un trou de serrure, élément essentiel dans les *peepshows* des sex-shops actuels, excitait la curiosité des spectateurs, stimulant un certain voyeurisme.



Boîte d'optique in *Leçons de physique expérimentale - L'Optique de l'abbé Nollet* (Coll. C.L.)

Même si Alain Dubois⁷ attribue l'invention de la boîte d'optique à l'humaniste italien Léon Battista Alberti (1404-1472), aux alentours de 1450, on n'en trouve aucune trace avant le XVIII^e siècle, au début duquel elle semble être apparue. Christian Besson¹ cite trois gravures datées, l'une de 1703 montrant un Arlequin portant une telle boîte, une autre, d'inspiration satirique datant de 1720⁸, où la boîte d'optique semble symboliser les illusions des victimes de John Law, et surtout la célèbre gravure de Hogarth, *Southwark Fair*, datée de 1733. C'est au Siècle des Lumières que cette invention se répand dans les salons et les cabinets de physique, devenant une récréation savante dont sera friande la bonne société bourgeoise et aristocratique du temps, avide de s'initier aux curiosités scientifiques qu'expliquent des vulgarisateurs scientifiques

⁶ NOLLET (Abbé) – *Leçons de physique expérimentale*. T. 5, À Paris, chez Hippolite-Louis Guérin et Louis-François Delatour. 1761, p. 537-538, pp. 592.

⁷ DUBOIS A.- *Les vues d'optique. Résumé de la conférence faite à la séance du 25 novembre 1911*. Amiens. Les Rosati Picards. Imp. P. Ollivier. 1913, pp. 17.

⁸ De Narrekap, die God Merkuur...- Grav. anon. in *Het groote Tafereel der dwaasheid* (La grande scène de la folie)-Amsterdam, 1720.

comme Jacques Ozanam⁹ ou l'abbé Nollet. Les boîtes d'optique se parent alors de décors de fleurs ou de sujets pastoraux, que met en valeur une couverte de laque verte ou de vernis Martin.

Ce type d'appareils, très simple de conception, où la gravure à examiner était placée dans une caisse renfermant le miroir et munie sur une de ses faces d'une lentille biconvexe, était, semble-t-il, le plus répandu. Il est d'ailleurs remarquable qu'en allemand, les vues d'optique se nomment, comme le souligne Édouard de Keyser,¹⁰ « *Guckkasten-Bilder* », c'est-à-dire « images à regarder dans une boîte », et qu'en Italie, l'appareil utilisé pour les examiner porte le nom de « *camera otticha* » ou chambre d'optique.

D'autres boîtes d'optique, plus compliquées, ont vu le jour au milieu du XVIII^e siècle, enrichissant la perception de l'image. Certaines, mettant en pratique le principe de la vision dioptrique, permettaient l'examen des vues d'optique à la fois directement et par transparence, suivant que l'éclairage de l'image se faisait frontalement ou par l'arrière, ce qui créait des effets « jour et nuit ». Cet effet était obtenu par l'éclairage naturel en fermant le volet frontal et en ouvrant le volet postérieur ou inversement, mais aussi par l'utilisation de bougies éclairant postérieurement l'image par transparence ; ce jeu de volets était mis en branle par différents mécanismes, le plus simple étant une ficelle que l'on tirait. D'autres, appliquant le principe de la vision catoptrique, par le découpage de l'image en plans successifs et le jeu des miroirs, donnaient l'impression que celle-ci était prolongée jusqu'à l'infini, au lieu d'être simplement diminuée ou grossie. On appelait ces boîtes « appareils de perspective » ou « perspectives amusantes ». De telles boîtes sont décrites dans le Dictionnaire raisonné et universel des Arts et Métiers de l'abbé Jaubert¹¹ :

On trouve chez les opticiens des boîtes que l'on appelle boîtes d'optiques ou perspectives amusantes, dont l'art consiste à placer obliquement un miroir pour rappeler les objets de bas en haut, et, de perpendiculaires qu'ils sont les uns aux autres, les faire paraître parallèles et plus éloignés qu'ils ne sont réellement. Pour y parvenir, il faut que les figures dont on veut faire usage soient placées à la renverse, selon les proportions de la perspective, parce que le miroir les redresse. Il doit être incliné de 45 degrés à l'horizon. La boîte doit être garnie d'un objectif qui soit dirigé précisément vers le milieu de la glace, dans une ouverture faite exprès. Le foyer de cet objectif doit être de la longueur de la boîte. Cette sorte de perspective représente les objets éloignés de deux ou trois pieds, comme s'ils étaient à plusieurs toises. Jacques Ozanam explique la façon de réaliser une telle boîte⁸ : Cette boîte sera carrée ; on lui donnera environ un pied et demi de face, plus ou moins, selon qu'on le jugera à propos. On appliquera sur chaque face perpendiculaire intérieure des glaces ; on fera au milieu d'une des faces une ouverture ronde d'environ un pouce de diamètre et à cet endroit on ôtera l'étain qui est sur la glace afin qu'on puisse regarder dans la boîte ; sur le fond intérieur on mettra tels objets qu'on voudra comme une galerie, une allée d'arbres, etc., accompagnées de bâtiments superbes, de jardins, de campagnes, de bois et autres ornements qu'on imaginera. Enfin, on couvrira cette boîte d'un parchemin. En regardant par l'ouverture du milieu d'une des faces, il semblera que les objets mis au fond de la boîte seront continués à l'infini. Si c'est une galerie, par exemple,

⁹ OZANAM J. - Les Récréations mathématiques et physiques. 1^{re} édition, Paris, Jombert, 1694.

¹⁰ KEYSER E. de - Les vues d'optique. Bull. de la Société archéologique, historique et artistique le Vieux papier. Vol. 23, n° 198, 1962, p. 137-168.

¹¹ JAUBERT (Abbé) - Dictionnaire raisonné universel des Arts et Métiers, Paris, 1773, T. 2, p. 612, pp. 622.

composée de colonnes, on la verra très longue et allant toujours en diminuant ; ce qui fait un très bel effet.

Ces appareils de perspective amusante, qui s'inspirent largement de la conception baroque du trompe-l'œil admirablement exploitée au Teatro Olimpico de Vicence, ont pour beaucoup disparu ; il en reste quelques magnifiques exemplaires à la Cinémathèque française, au Museo Nazionale del Cinema de Turin, ou à la National Gallery de Londres avec l'exceptionnel peep-show de van Hoogstraten. Comme le souligne Laurent Mannoni¹², du fait de leur fragilité ces boîtes de perspective amusante étaient surtout réservées aux cabinets de curiosités. Deux exemplaires appartenant à Bonnier de la Mosson¹³, dont l'un attire particulièrement notre attention, sont décrits dans le catalogue de la vente de sa collection de curiosités en tous genres, rédigé par le marchand d'art, Gersaint, sous le numéro 606¹⁴ :

Deux machines d'optique des plus curieuses et des plus amusantes dont la description est nécessaire pour en pouvoir connaître le mérite ... La seconde machine...représente les divers changements qui arrivent dans un Opéra ; ces changements s'y opèrent au moyen d'un bouton que l'on tire à soi. À l'ouverture de cette Machine on aperçoit une Forêt, au travers de laquelle paroît une Campagne avec des Chasseurs, des Chevaux et autres Animaux. Le premier changement donne la vue d'une grotte remplie de plusieurs ouvriers qui y manœuvrent. Au second changement on aperçoit une riantة campagne, ornée d'un bois dans lequel Orphée attire les Animaux par le son de sa Lyre ; les Baccantes qui viennent pour l'assommer paroissent dans le lointain. Le troisième changement représente un Palais des plus riches, où paroissent différents personnages. On voit dans le quatrième changement un beau parterre garni d'orangers et de fontaines, ayant dans le fond un grand jardin formé par des portiques de verdure, le long desquels plusieurs personnes se promènent. Enfin le cinquième changement, qui forme la sixième et dernière pièce, représente une colonnade de l'Ordre Ionique, qui a été exécutée à Rome dans une Fête publique ; dans le fond de cette décoration trois portiques, au travers desquels on voit un parterre terminé par un fond de paysage... Le tout a été imaginé par le sieur Magny (le grand opticien de l'époque¹⁵).

Cette description nous donne une idée de la sophistication de ces appareils.

Inversement, des instruments plus simples ont été créés. Il s'agit d'un cadre en bois couissant sur un pied avec une lentille biconvexe verticale et un miroir incliné à 45° qui permet de voir par réflexion et grossissement une gravure posée horizontalement au pied de l'appareil. Bien que très simples de conception, ceux-ci peuvent être, exceptionnellement, de réalisation très luxueuse, comme celui exposé au

¹² MANNONI L. – Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma. Nathan université, Paris, 1999, p. 96, pp. 498.

¹³ La collection de Bonnier de la Mosson se trouvait à Paris dans son hôtel particulier, hôtel du Lude, sis au 58-60 rue Saint-Dominique (démoli en 1861), à l'emplacement actuel du 244 boulevard Saint-Germain.

¹⁴ GERSAINT E.F.- Catalogue raisonné d'une collection considérable de diverses curiosités en tous genres, contenues dans tous les cabinets de feu Monsieur Bonnier de La Mosson, baillif et capitaine des chasses de la Varenne des Thuilleries et ancien colonel du Régiment Dauphin. Paris, chez Jacques Barois et Pierre-Guillaume Simon, 1744. p. 159.

¹⁵ Alexis Magny (1712-1777) grand opticien parisien qui travailla pour le duc de Chaulnes, entre autres. Magny demeure à Saint-Germain-des-Prés ; il a pour enseigne « Au Roy Childebert » et se dit « Ingénieur pour l'horlogerie, les instruments de mathématique et physique, ainsi qu'en mécanique ».

château de Flaugergues. C'est cet d'appareil de salon, appelé *Zograscope*, qui est représenté dans le portrait de Monsieur de Montmort par Carmontelle¹⁶ et aussi dans la fameuse gravure de Cazeneuve : *l'Optique*, d'après une peinture de Boilly, datée de 1793, qui montre Louise-Sébastienne Gély, seconde épouse de Danton, avec Antoine, fils d'un premier mariage du tribun.



L'optique par Boilly, gravure de Cazeneuve

Ce sont là, à l'évidence, des témoignages de l'engouement de l'époque pour cette distraction. Pourtant, un tel appareil avait l'inconvénient de ne pas isoler l'examineur et d'amoindrir l'effet « voyeurisme ». J.J. Rousseau s'en plaint dans une lettre¹⁷ :

C'est effectivement une optique telle que vous la décrivez dont nous avons parlé. Je n'aime point celles qui, restant ouvertes, laissent de toutes parts entrer la lumière et présentent avec l'image les objets environnants. Vous me parlâtes d'enclorre tellement l'image dans la Boîte par une espèce de cadre noir qu'on ne vit absolument que l'estampe. Voilà, Monsieur, ce que je désirais, et si vous trouviez à Genève de bons verres, que vous connussiez bien quelque bon Ouvrier que vous voulussiez bien diriger pour faire la boîte, je vous serais obligé de vouloir bien y donner quelques soins. Ces sortes de machines sont fort plates à moins qu'elles ne fassent tout à fait illusion, mais quand elles le font, elles sont très amusantes.

Il est certain que l'usage de cet appareil peut, de nos jours, nous apparaître décevant.

¹⁶ CARMONTELLE- Portrait de Monsieur de Montmort, fils du major des gardes du corps. 1762, Musée Condé à Chantilly.

¹⁷ ROUSSEAU J.J.- Lettres (1728-1778)- Lettre 93 à M. Jean-André de Luc, du 20 octobre 1764, Lausanne, la Guilde du livre 1959, p. 228, pp. 353. <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.roj.let>

Mais une telle distraction n'était pas seulement réservée à l'aristocratie, comme pourraient nous le laisser croire les appareils d'optique qui nous sont parvenus. C'était surtout un spectacle de rue pour le peuple, bourgeois des villes ou paysans des campagnes, qui n'avaient pas les moyens de voyager, de voir le monde au-delà des remparts de leur ville ou des limites de leur village, en quelque sorte « un Grand Tour », si à la mode, un désir d'ailleurs mis à la portée des moins riches, une boîte magique *qui, ironise Goldoni, étale devant vos yeux des merveilles par la magie de miroirs optiques et vous fait prendre des vessies pour des lanternes. Les inventeurs multiplient ces machines sur la Place, et le peuple comme fou pendant le Carnaval, se presse tout autour pour regarder... Pour un sou, on s'amuse, on s'esclaffe, on voit des batailles et des ambassadeurs et des régates, des reines, des empereurs*¹⁸. C'est dire si le succès était grand ! En témoignent des peintres du temps comme Tiepolo, dans une fresque murale décorant un des salons de la villa Valmarana, près de Vicence¹⁹, Carmontelle dans son transparent « Les quatre saisons »²⁰, ou Boucher, avec une tempera sur toile datant de 1780²¹, mais surtout d'innombrables images populaires, des plaques de lanterne magique et même quelques vues d'optique comme celle représentant *Une vue de la place de l'Alliance à Nancy*, qui exhibent des montreurs ambulants.



Vue d'optique : la place de l'Alliance à Nancy. Chez Daumont.
Un montreur d'optique (détail) (Coll. C.L.)

¹⁸ DECROISSETTE F.- Venise au temps de Goldoni, Hachette littérature, 1999, p.169-170, pp. 287, cité par Anna Livia in *Mes Carnets Vénitiens*, <http://mescarnetsvenitiens.blogspot.fr/2010/06/il-mondo-novo-lectures.html>.

¹⁹ On en connaît trois versions, celle de 1757 de la villa Valmarana, celle de 1765 du Musée des Arts décoratifs de Paris et celle de 1791 de la Ca'Rezzonico qui provient de la villa Bianchini à Zianigo appartenant à Tiepolo. C'est souligner l'importance de ces montreurs d'optique.

²⁰ CARMONTELLE- Transparent « Les quatre saisons » (1798), feuille n°42. Exposition présentée au musée de l'Île-de-France, château de Sceaux, du 17 avril au 18 août 2008. Musée de Sceaux.

²¹ Citons aussi des peintres comme Giuseppe Gamberini (1680-1725), Giovanni Michele Graneri (1708-1762), Alessandro Mascagno (1667-1769), Pietro Longhi (1701-1785), mais également des figurines en porcelaine de Sèvres, de Delft, de Tournai, de Meissen ou de Frankenthal exploitant ce thème.

Richard Balzer²² a reproduit quelque 120 scènes originales de *peepshows*. En ajoutant les scènes illustrant divers ouvrages spécialisés sur le sujet, en italien et en allemand, ou glanées au hasard des découvertes, Christian Besson arrive facilement à plus de 150 images¹. Elles s'étalent dans le temps, depuis le début du XVIII^e, jusqu'au milieu du XIX^e siècle. C'est la preuve de la fascination que produisait ce genre de spectacle. Grâce aux boîtes d'optique, que transportaient sur leur dos les montreurs d'images, le spectateur n'avait-il pas l'illusion de découvrir le monde et ainsi de s'instruire ? Ces boîtes d'optique portatives ont pour la plupart disparu, on peut en voir de rares exemplaires dans des musées, ainsi à la Cinémathèque française²³.

Mais qui étaient ces montreurs d'optique ? Tels qu'ils sont représentés dans ces images populaires avec leur modeste accoutrement, ce sont, en vérité, de pauvres diables qui se déplaçaient par tous les temps (Fig. 1/0, P. Devie)²⁴, se protégeant tant bien que mal de la pluie par des chapeaux à large bord (Fig. 1/14, P. Devie), chaussés de groles pour patauger dans la boue, portant péniblement leur lourde boîte d'optique (Fig. 1/6, P. Devie), parfois une serinette (Fig. 1/8, P. Devie), voire même un animal, marmotte ou écureuil (Fig. 1/17, P. Devie). Rares sont ceux qui apparaissent bien habillés avec perruque, culotte à la française et souliers fins comme Antonio Niccolai, dans une gravure du Museo Nazionale del Cinema de Turin²⁵. Ce sont le plus souvent des hommes, souvent d'anciens militaires invalides (Fig. 122, R. Balzer), parfois accompagnés de leur épouse, qui sert d'assistante (Fig. 1/11, P. Devie), ou d'enfant qui transporte la cage à marmotte (Fig. 1/8, P. Devie). Si nous connaissons par l'image ces montreurs d'images itinérants, nous savons peu de chose sur leur vie ou sur la façon dont ils exerçaient leur métier. Il y a peu de traces écrites. Qui étaient-ils ? La tradition veut qu'ils soient savoyards. Ces montagnards étaient, en effet, pauvres, l'hiver était long les forçant à l'inactivité ; ils étaient contraints de s'expatrier en exerçant divers métiers. Les plus connus sont celui de ramoneur, de joueur de vielle, de montreur de marmotte ou de colporteur et on leur a attribué aussi, à l'époque, celui de montreur ambulant de lanterne magique et d'images. Mais Pierre Devie doute d'une quelconque exclusivité dans ce domaine. D'ailleurs, Kastner nous précise qu'*on croit généralement que les petits ramoneurs qui, l'été, font entendre dans nos promenades les sons aigres de leur vielle, sont nés en Savoie ; c'est une erreur, ils ont presque tous vu le jour dans les montagnes de l'Auvergne*²⁶. Ce que confirme Chantal Maistre qui précise que *le mot « savoyards » a très vite désigné des nomades exerçant de petits métiers, qu'ils soient ou non originaires de Savoie*²⁷. Comment exerçaient-ils leur métier ? Victor Fournel nous en donne une indication : *Dès que l'obscurité envahissait Paris, on entendait la sonnette qui donnait le signal de l'éclairage et aussitôt les propriétaires des maisons lâchaient les cordes des lanternes publiques... Les montreurs de « curiosités » et de lanterne magique se promenaient, l'orgue de barbarie sur le ventre, mêlant comme leurs survivants d'aujourd'hui, un cri langoureux à la*

²² BALZER R. - *Peepshows. A visual History*. Harry N. Abrams, 1998, pp.160.

²³ MANNONI L. - *Le mouvement continué*. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française. Mazzotta, Milan, 1996, pp.441.

²⁴ DEVIE P. - *Montreurs et vues d'optique*. Ed. Sofidoc. Bruxelles, 2006, pp. 192.

²⁵ PROLO M.A., CARLUCCIO L. - *Il museo nazionale del cinema*. Torino. Cassa di risparmio di Torino, 1978, p. 81, pp.235.

²⁶ KASTNER G. - *Les voix de Paris. Essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires de la Capitale*. Paris, Brandus, Dufour et Renouard, 1857, p.108, pp. 171.

²⁷ MAISTRE Ch. et G., HEITZ G. - *Colporteurs et marchands savoyards dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles*. Annecy, Académie salaisienne, 1992, T. 98, p. 7.

*ritournelle provocante de leur instrument*²⁸... Ces montreurs, selon Kastner, étaient très nombreux à passer dans les rues entre huit et dix heures, en criant : *Lanterne magique ! C'est curieux ! Ou encore : Lanterne magique ! La pièce nouvelle !* ²⁶Les roulements d'un tambour (Fig. 134, R. Balzer²²), les éclats d'une trompette (Fig. 94, R. Balzer) annonçaient ces spectacles ; la musique d'un orgue de Barbarie à manivelle (Fig. 1/41, P. Devie), d'une serinette, ou d'une vielle (Fig. 102, R. Balzer) les accompagnaient. Existaient-ils des bruitages réalistes au cours de ces spectacles ? Il ne semble pas. Il n'en est jamais question dans les textes ou les représentations illustrées et le fait que le bruiteur soit visible des spectateurs rend peu probable cette hypothèse.

Les *Affiches de Paris* du 26 mars 1750 nous donnent une idée de la diversité du spectacle que proposait un montreur installé à la foire Saint-Germain :

*« Il est arrivé de Londres une pièce d'optique, la plus curieuse et la plus surprenante que l'on puisse voir en ce genre, exécutée sur les mémoires du célèbre M. Newton, philosophe, mathématicien anglais. Cette pièce, qui a été vûe du Roi avec satisfaction, représente fidèlement dans toute l'étendue de la réalité des vûes et perspectives de ports de mer, maisons royales, jardins, les châteaux de Fontainebleau, Trianon, Choisy, Chantilly, Sceaux, l'entrée du port de Marseille avec le grand Cours, la vûe de l'île de Malte avec l'entrée du grand port, l'Église Saint-Pierre de Rome, le Grand Jubilé à Rome, une vûe d'Angleterre, les châteaux d'Autoucourt, Kinsington la Montagne, la maison de milord Cobsen, le pont de Westminster sur la Tamise, à Londres, et enfin un vaisseau en feu. On voit cette pièce depuis dix heures du matin jusqu'à neuf du soir, dans l'Hôtel de la Guette, rue du Four, Faubourg Saint-Germain*²⁹».

Avec quel boniment ces forains attiraient-il les curieux ? Nous en avons un témoignage dans une gravure du XIX^e siècle³⁰ avec ce baratin plein de contrepèteries de circonstance quelque peu scabreuses :

Mesdames et Messieurs, entrez voir le superbe Diorama Universel incomparable dont il a eu l'honneur d'être vu par tous les souverains de l'Europe, qui ne coûte que deux sous !

Vous y verrez un bien bel effèt de lune sur le Pô, en Italie, un épisode de la bataille de Plevna où un officier turc ayant plusieurs trous de balles continue à commander sa compagnie.

Ensuite la chute du Rhin, de Mlle Van Boneballe, peintre hollandais avec sa pleine lune qui a l'honneur de figurer à l'exposition de Scutari en Russie. Vous y verrez la cathédrale de Dijon et à côté Moncut si renommé pour sa moutarde. Puis Leipzig où les habitants ont la foire pendant six semaines, Montretout, célèbre pour ses points de vue d'où l'on découvre toutes sortes de choses. Entrez ! Ça ne coûte que deux sous.

Combien gagnaient-ils ? Louis-Sébastien Mercier nous en donne un aperçu : *Chaque Auvergnat portant l'autre, rapporte quatre à cinq louis d'or dans sa triste patrie. L'enfant de dix ans en gagne deux. Ils les cousent dans la ceinture de leur culotte, et les enfants mendient le long des chemins*³¹. Mais ce n'est là qu'une référence bien limitée. En fait, on n'en sait rien.

Ces boîtes d'optique étaient censées donner du relief aux images. Celui-ci était obtenu par l'effet loupe et le jeu des couleurs chaudes ou froides de la gravure. Ce

²⁸ FOURNEL V. – Les cris de Paris. Firmin-Didot, 1887, p.54-55, pp. 232.

²⁹ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6313723j/f6.image.r=newton>

³⁰ Le Grand diorama universel. <http://www.collection-binetruy.com/>

³¹ MERCIER L.-S. – Le tableau de Paris. Slatkine reprints Genève, 1979, T.V, chap. CCCXL, p. 10, pp.351.

n'était qu'une illusion bien insuffisante puisque la vision était monoculaire. La découverte du stéréoscope binoculaire par Wheatson, en 1838, donnant réellement l'impression de relief, et sa diffusion en France dès 1850, ruina les montreurs d'optique en Europe.

En revanche, ces spectacles se poursuivirent encore jusqu'au début du XX^e siècle, en Orient. On peut aussi considérer que les derniers avatars modernisés de ces boîtes se trouvent dans le mutoscope et le kinescope d'Edison de la fin du XIX^e siècle.

Surtout ils vont perdurer dans nombre de jouets d'enfant. Nous en avons cité plusieurs dans notre communication « Ces jouets qui ont fait le cinéma »⁴.



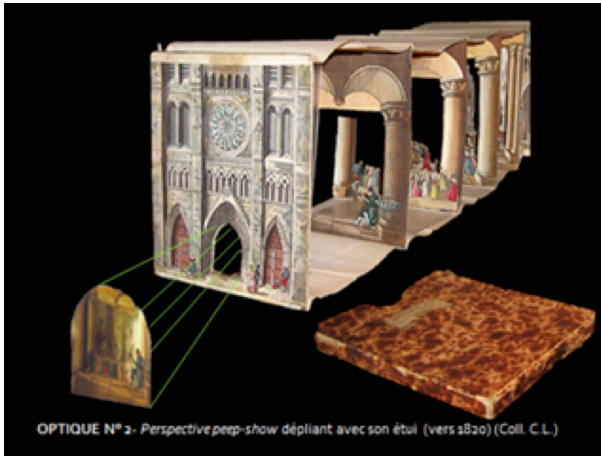
Stéréoscopes dont l'un avec vision jour et nuit (Coll. C.L.)

Rappelons le *polyorama panoptique* avec ses effets de jour et nuit, de clair de lune, de feu d'artifice par des transformations instantanées. Dans ce jouet, l'image se place à l'intérieur du boîtier, un volet fixé au-dessus de l'appareil éclaire le sujet de front, un deuxième volet à l'arrière permet l'éclairage à contre-jour. Les deux volets sont reliés par une tringle. Quand un volet s'ouvre, l'autre se ferme réalisant un effet de fondu-enchaîné du plus merveilleux effet. Chaque illustration est composée de deux images collées l'une contre l'autre, ainsi le contre-jour fait apparaître une image différente de celle qui reçoit la lumière de front.

Polyramas panoptiques dont la version dite « lorgnette pittoresque » avec différentes vues transparentes, certaines jour et nuit. Vers 1850-1860 (Coll. C.L.)



Citons le *perspective peep-show* de cartonnage formé d'images découpées en plans successifs que l'on déplie et que l'on regarde à travers un orifice trouant le premier plan. Cela donne la notion de perspective et de profondeur. Ces jouets rappellent les boîtes de perspectives amusantes.



Optique n°2 : Perspective peep-show dépliant avec son étui (vers 1820) (Coll. C.L.)

N'oublions pas le *peep-egg*, objet d'albâtre en forme d'œuf, donc translucide à la lumière, muni d'un petit œilleton équipé d'une lentille biconvexe avec à l'intérieur une ou plusieurs images. Cet objet vendu vers 1880, surtout en Grande-Bretagne, comme cadeau souvenir dans les stations balnéaires, était le régal des enfants qui s'en amusaient. On peut en rapprocher les *stanhopes*, ces photos miniatures enchâssées et collées par du baume de Canada dans des porte-plumes ou des télescopes miniatures en os ou ivoire, qui se découvraient en regardant au travers d'une petite lentille plano-convexe d'un millimètre, souvenirs encore de sites touristiques.

En haut de la figure : peep-egg en albâtre avec vue de l'oculus permettant de découvrir une image double interne (vers 1880)



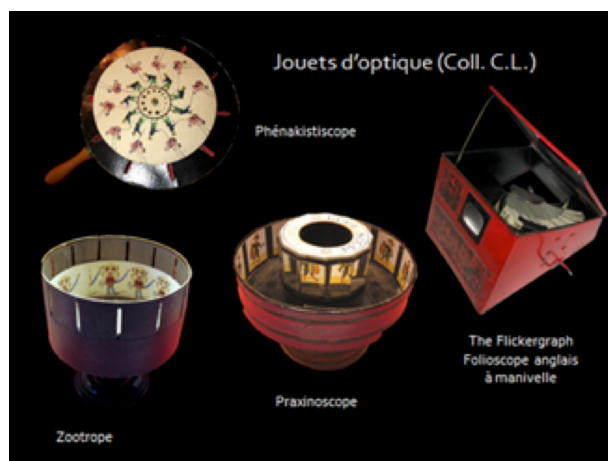
En bas : Micro-télescope et porte-plume avec stanhope (vers 1900) (Coll. C.L.)

Ne négligeons pas les *dioramas*, modèles en réduction sous forme de boîtes munies d'un orifice qui permettait de voir des lithographies qui défilaient à l'aide d'une manivelle. Un jeu de couvercles fermés ou ouverts créait de merveilleux changements d'éclairage. Il faut en rapprocher les *spooner's protean views*, à la mode en Angleterre, après l'ouverture à Londres du diorama de Daguerre, vers 1823. Il s'agit d'une vue d'optique avec transformation de double effet ; il y a sur la face antérieure du papier,

habituellement un paysage calme ou un monument célèbre, et sur la face postérieure une autre vue, plus dramatique, comme une bataille ou une conflagration visible quand l'éclairage est postérieur. William Spooner, sis au 377, Strand à Londres, a publié de semblables vues vers 1837.

Le *Kaléidoscope*, réinventé en Europe, en 1814, par Brewster, fut l'objet d'un véritable engouement au moment de la Restauration française, passionnant petits et grands. Il s'agit, là encore, d'un peep-show puisque la vision se fait par un petit orifice.

Citons enfin pour terminer ces jouets d'optique : le *phénakistiscope*, le *zootrope*, le *praxinoscope* ou le *folioscope*. On peut les considérer comme des peep-shows puisque l'image est vue au travers d'une lentille ou d'une fente. Mais on se trouve à la limite de notre sujet car le mouvement ajoute un émerveillement supplémentaire avec la surprise de l'animation de l'image due à l'effet stroboscopique. Les progrès apportés par des sources lumineuses plus puissantes, et plus tard la lumière électrique, permettant la projection de l'image, feront que celle-ci sera vue sur un écran, non par une seule personne, mais par un grand nombre. Ce sera alors le cinéma qui combinera la *camera obscura*, la boîte d'optique et la lanterne magique.



Jouets d'optique (Coll. C.L.) :

Phénakistiscope

Zootrope

Praxinoscope

The Flickergraph
Folioscope anglais
à manivelle

Tels étaient les montreurs d'optique et les appareils qu'ils utilisaient pour leur spectacle. Mais qu'étaient ces vues d'optique, qui les fabriquaient, que représentaient-elles ?

Les vues d'optique

Les vues d'optique sont innombrables. Il semble que les plus anciennes datent du début du XVIII^e siècle. Elles sont alors appelées « vues et perspectives ». En témoigne une vue des Aveline, soit Pierre (1656/1722) soit Antoine (1691/1743), représentant une *Vüe perspective de la Sorbonne, collège bâti à Paris par le cardinal de Richelieu en l'an 1642*. C'est vers 1750 que la vogue de cette distraction s'est développée, celle-ci perdurant jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Gravées à l'eau forte en taille-douce, elles étaient ensuite coloriées à l'aquarelle, à la gouache, donc au pinceau et non au pochoir. Tous les sujets étaient horizontaux, fortement colorés avec des verts profonds, du carmin et du jaune, le ciel était souvent représenté par une bande horizontale d'un bleu profond au-dessus de l'image, virant au rose à l'horizon. Les dimensions étaient, en général, de 50x30 cm. De nombreux marchands d'estampes de Paris en éditaient. C'était souvent un travail familial, le père gravait sur cuivre,

imprimait et vendait dans son échoppe, l'épouse et les enfants mettaient l'image en couleur. Mais il y avait aussi de véritables entreprises utilisant plusieurs ouvriers.



Vue perspective de la Sorbonne, Collège basti à Paris par le Cardinal de Richelieu en l'an 1642.

Comme ces images devaient être vues au moyen d'un appareil catoptrique, donc, par réflexion, l'image et le texte étaient inversés. Cela se faisait sans difficulté, il suffisait de graver dans le sens normal. Cependant, afin d'assurer l'écoulement le plus large de leur production, les éditeurs publièrent des vues à double usage, pouvant être examinées à l'aide d'une boîte catoptrique, mais aussi d'une boîte dioptrique. Aussi, le titre se trouve-t-il en sens normal au bas de l'image et répété, inversé, à la partie supérieure. La légende explicative, lorsqu'il y en a une qui accompagne le titre, se trouve au bas de l'image et n'est pas inversée. Imprimées sur du papier vergé filigrané, elles sont souvent encollées, pour les rendre plus solides, sur du carton ou des rebuts d'imprimerie comme des livres de compte, des pages de livres ou même des partitions de musique. Leurs marges étaient parfois rognées ou noircies afin de faire ressortir davantage l'éclat des couleurs, lors de l'examen dans la boîte d'optique. Enfin, pour obtenir des effets de nuit, ces images étaient « trafiquées », c'est-à-dire découpées, perforées de petits trous avec, collés à l'arrière, des perforations, des petits papiers fins de couleur.

À Paris, ces marchands d'images étaient regroupés dans le quartier Saint-Séverin³², rue Saint-Jacques et les rues avoisinantes, rues de la Huchette, de la Bucherie, rues Galande, St-Séverin, du Foin, de la Parcheminerie. Ce fut surtout, pendant deux cents ans, la longue dynastie des Basset, tel André dit le jeune (actif de 1750 à 1785), graveur et marchand de papier peint à l'enseigne de *Sainte-Genève*, rue Saint-Jacques au coin de la rue des Mathurins, frère puîné d'Antoine, dit Basset l'Ainé, à l'enseigne *À la Comète d'Or*, mort en 1760, puis Paul-André, suivi par Antoine-Vincent, breveté taille-doucier, qui travaillèrent dans leur petite boutique, au 64 à l'angle de la rue des Mathurins ; celle des Chéreau, avec François (1680-1729) qui, au début du XVIII^e siècle, fonda sa fabrique à l'enseigne *Aux Deux Piliers d'or*, et son frère, Jacques (1688-1776), qui tint son échoppe, rue Saint-Jacques au-dessus de la

³² HUYSMANS J.K. – La Bièvre, les Gobelins, Saint-Séverin. Paris, Société de propagation des livres d'art, 1901, p. 33-144, pp. 146.

fontaine Saint-Séverin³³, à l'enseigne du *Grand Saint Rémy* ; cette activité familiale se prolongea jusqu'aux premières années du Premier Empire, avec François II, à l'enseigne *Aux deux piliers d'Or* et *Au Grand Saint Henri*, Jacques-François, son fils (1742/1794), à l'enseigne *Au Coq* puis *Aux Deux Colonnes*, et Geneviève-Marguerite, veuve de François (17??/1820 ?). Citons les étalages de Louis-Joseph Mondhare (1734-1799), graveur-éditeur et marchand d'estampes, actif à Paris, dès 1759, à *l'Hôtel de Saumur* près de Saint-Séverin, puis au n° 4 et au n° 10, rue Jean-de-Beauvais ; Jacques-Jean Esnault (1739-1812), associé à son gendre, Michel Rapilly (1740-1797), imprimeurs-libraires, rue Saint-Jacques près de la fontaine Saint-Séverin, à l'enseigne *À la ville de Coutances* et *À la Croix de Lorraine* ; Jacques-Gabriel Huquier (1730-1805), dessinateur et graveur, *Au Grand-Saint-Remy*, fils de Gabriel (1695-1772) et gendre de Jacques Chéreau ; de Laurent-Pierre Lachaussée (mort en 1782), à l'enseigne de *Saint-Laurent*, rue du Petit-Pont, qui réédita beaucoup d'images de Jean-François Daumont, marchand mercier actif rue de la Ferronnerie, de 1740 à 1760, dans le quartier des Halles, puis rue Saint-Martin, à l'enseigne de *l'Aigle d'or*.

Paris n'était pas le seul centre de production. Bassano, près de Venise, fut un centre important avec la famille Remondini, active de 1650 à 1861, avec Gieseppo (1745-1811), fils de Giovanni Battista, associé à son frère, Antonio. L'entreprise se poursuivra jusqu'en 1861 avec son fils, Francesco (1777-1820), sa veuve, puis sa fille, Teresa Giosefa (1817-1873). Selon de Lalande, en 1790, *l'imprimerie de Remondini fut le plus grand établissement de ce genre qu'il y ait en Europe ; on y occupe mille personnes, sans compter ce qu'on fait imprimer à Venise. Il y a dix-sept presses pour les livres, vingt-une pour les estampes, quatre pour les papiers dorés et marbrés, onze graveurs en taille-douce, deux en bois, trois papeteries qui renferment dix cuves*³⁴. L'entreprise exportait ses images dans le monde entier, aussi les textes et légendes qui y figuraient étaient-ils imprimés en italien, en latin, en français, en allemand, en russe ou en grec. Ils avaient des succursales à Augsbourg ou à Paris, rue Saint-Jacques. Les Remondini ont publié de nombreux catalogues de leur production, le plus riche est celui de 1784 avec une liste de 6 352 images et estampes, dont le plus grand nombre sont des images populaires.



Logo des Remondini

Un autre centre remarquable a été Augsbourg. Dès le XVII^e siècle, l'activité imagière de cette ville était importante, celle-ci devenant le principal centre d'édition de gravures en Allemagne. Cette importance s'accrut au XVIII^e siècle, avec une incontestable prépondérance européenne dans l'édition et le commerce de gravures en tous genres, principalement de celles de facture populaire comme les vues d'optique qui furent produites jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Y travaillait un nombre considérable de marchands d'estampes, graveurs, imprimeurs, enlumineurs. Plusieurs ateliers y occupaient un nombreux personnel. Georges-Balthasar Probst, graveur et éditeur (1731-1801), fils de Johanne-Balthasar Probst le Vieux, lui-même gendre de l'éditeur et marchand d'estampes, Jeremiah Wolff et père de Georg-Matthäus Probst (17...1788), eut une production très abondante et variée de vues et plans de villes, de petites images religieuses, de gravures à sujets historiques et, ce qui nous intéresse, de

³³ La fontaine St-Séverin, aujourd'hui détruite, se trouvait à l'angle de la rue S. Jacques et de la rue St. Séverin. On y lisait deux vers de Jean de Santeuil, poète du XVII^e siècle :

Dum scandunt juga montis anhelo pectore Nymphae

Hic una e focci, vallis amore, feder.

³⁴ LALANDE M. de- Le voyage en Italie. T. 7, Genève, 1790, p. 151.

vues d'optique. Outre Probst, il faut citer l'Académie Impériale d'Empire des Arts Libéraux, fondée en 1753 par Daniel Herz von Herzberg. Les vues d'optique produites par cette Académie portent le titre général de « *Collection des Prospects* ». Ces gravures sont généralement signées. Voici quelques noms de graveurs parmi les plus renommés : Philip-Gottfried Pinz, Balthasar-Sigmund Setlezky, Johann-Benedikt Winckler (1727-1797), Johann-Christoph Nabholz, Balthasar-Fredrieche Leizelt, François-Xavier Haberman, Gottfried Eichler.

Enfin, citons Londres. Les principaux éditeurs londoniens de ces gravures ont été : John Bowles & Son, at the Black Horse, in Cornhill ; Thomas Bowles, in St. Paul's Church yard ; John Boydell, at the Unicorn, the corner of Queen street, in Cheapside ; Robert Sayer, at the Golden Buch, opposite Fetter Lane, Fleet street. Les vues d'optique anglaises sont surtout des vues de villes, d'édifices comme la Vue d'optique de la rotonde du jardin de Ranelagh à Chelsea de Robert Sayer, inspiré d'un tableau de Canaletto visible à la National Gallery, ou de sites divers. Certaines de ces vues, où figurent à la fois l'adresse d'un atelier parisien et celle d'un éditeur de Londres, révèlent des liens entre ces éditeurs et leurs confrères de Paris. Il existait, en effet, une grande porosité entre les différents imagiers, soit que celle-ci se fasse en toute légalité, quand un éditeur rachetait ou héritait des plaques de cuivre d'un confrère, ou que des liens de confraternité existent comme entre Paris et Londres, soit en pleine illégalité quand les créations des uns étaient pillées par des concurrents indécents, comme les Remondini.



Vue d'optique de la rotonde du jardin de Ranelagh à Chelsea par Robert Sayer à Londres

Il est manifeste que les éditeurs français, allemands et italiens se sont copiés mutuellement. À Augsbourg, pour se prémunir de ses copies sauvages, Daniel Herz von Herzberg réussit à obtenir, le 5 juillet 1755, un privilège impérial général protégeant les éditions de gravures des artistes et marchands d'estampes affiliés à son Académie. Ces images portaient la mention « *Se vend à Augsbourg au Négoce commun de l'Académie Impériale d'Empire des Arts Libéraux, avec privilège de Sa Majesté Impériale, avec Défense ni d'en faire ni de vendre les copies* », privilège qui fut de courte durée. À Londres, les images portaient la mention « *Publish'd according to act of Parliament* », suivie de la date. En France, la mention était « *Avec le privilège du Roi* ». Mais ce n'était qu'une protection très relative. D'autant que ces vues optiques, surtout en France, sont souvent anonymes ou ne portent que le nom du marchand

d'image (*exc[udit]*) sans celui du graveur (*sculp[sit]*) et rarement celui de l'artiste (*pinx[it]*), auteur de l'œuvre copiée par le graveur. Certains noms de graveurs et d'éditeurs nous sont cependant parvenus, de Keiser en dresse une liste importante¹⁰.



Différentes variantes, par divers graveurs, de la même vue d'optique
(College de Ste Marie et de l'Hôtel de ville d'Oxford)

Les thèmes des vues d'optique sont d'une grande diversité. On peut cependant les classer en trois catégories : les vues documentaires topographiques ; les scènes d'actualité et anecdotiques ; et les thèmes moralisateurs, religieux ou historiques.

Les vues documentaires topographiques sont les plus nombreuses : sites urbains, monuments, jardins, sites naturels et curiosités en tous genres, dans les pays les plus divers, rues et monuments de Paris comme *La Place Royale à Paris* chez Daumont, jardins de Versailles et de Saint-Cloud, palais de Rome et canaux de Venise, monuments et sites de villes de Russie, de Grande-Bretagne, d'Allemagne, des Pays-Bas comme la *Vue du Binnekant, et de la tour du Mont Albaan à Amsterdam* chez Basset, sites du Nouveau Monde. Ces vues sont souvent pleines de fantaisie comme la vue *Monument de Mausoli bati par Arthémise mis au nombre d'une des 7 merveilles du monde* par Mondhare, qui s'inspire d'une vue d'artiste d'un néerlandais du XVI^e siècle, Maarten van Heemskerck, représentant le mausolée d'Halicarnasse, surtout si celles-ci représentent des sites lointains comme *La vüe de la basilique bâtie à*



Monument de Mausoli bâti par Arthémise mis au nombre d'une des 7 merveilles du monde. Chez Mondart (Paris)

Constantinople par l'Empereur Justinien de Georges-Balthazar Probst, voire exotiques, évidemment mal connus mais susceptibles de faire rêver comme *Vue d'un pont de Cochinchine et la manière dont les bateaux sont distingués*, chez Beauvais ou *La Feste du Poids, au Mogol, qui se célèbre chez ses Peuples*, chez Mondhare. Il n'en demeure pas moins, pour ce qui est des vues européennes, que ces images ont pour nous un intérêt documentaire non négligeable, d'autant que certains sites, certains monuments ont disparu.

Les scènes d'actualité et anecdotiques sont également très nombreuses : batailles, événements politiques, réjouissances publiques, telles que cortèges, illuminations, feux d'artifice, manœuvres militaires, fêtes religieuses, jeux populaires, catastrophes et calamités publiques, comme *La Peste à Marseille vue du côté du cours en 1720*, chez Basset, ou encore *Le tremblement de terre de Messine, en 1783*. Tout est bon pour exciter la curiosité des badauds.

Vue de l'hôtel de ville de Marseille et d'une partie du port, d'où l'on enlève les corps morts du temps de la peste arrivée en 1720. Chez J. Chereau



Les thèmes moralisateurs ou religieux sont plutôt rares, spécialités de certains éditeurs, ou tout au moins plus fréquemment traités par certains. Ce type de vues d'optique est du plus grand intérêt car il est entièrement dans l'esprit de l'imagerie populaire. À titre d'exemple, citons l'amusante vue de Mondhare, intitulée *Vue représentant la punition des cocus volontaires comme cela se pratique ordinairement à Venise*.



La Punition des Cocus volontaires comme cela se pratique ordinairement à Venise. À Paris chez Mondhart.

Citons aussi une série de gravures publiées par Georges-Balthazar Probst retraçant les divers épisodes de l'histoire de l'enfant prodigue, thème repris par Remondini. D'autres sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament ont aussi été édités en plusieurs planches à Augsbourg : l'histoire de Joseph et de ses frères, ainsi l'image de Probst *Joseph amassa une très considérable quantité de blé*, les plaies d'Égypte,

l'histoire du Christ, etc... Il en est de même de l'Histoire ancienne, tel *Première victoire de Romulus et ses actions de grâces* par Probst.

Quant aux vues d'optique licencieuses ou scatologiques, il devait y en avoir, quand on mesure l'importance du nombre de telles gravures dans la littérature libertine du siècle des Lumières et le succès probable d'un tel spectacle. Le Dictionnaire des éditeurs d'estampes de Préaud et coll.³⁵, signale que l'éditeur Louis-Joseph Mondhare se serait spécialisé dans ces images grivoises et que, le 4 juillet 1768, la police aurait saisi dans sa boutique des estampes que la morale réproouve. Mais celles-ci ont certainement été de production très limitée. Une illustration très explicite dans le livre de P. Levie³⁶ fait clairement allusion à leur existence.

Incontestablement, si le collectionneur peut, aujourd'hui, être séduit par l'esthétique, la fraîcheur, la qualité documentaire de ces images, on peut s'étonner de l'engouement populaire de jadis pour un procédé aussi rudimentaire ! Pourtant, la très importante production de vues d'optique, et les nombreuses gravures de colporteurs exhibant des boîtes d'optique, attestent du succès considérable de ce genre de spectacle qui captiva les contemporains pendant près de cent cinquante ans et leur donna l'illusion de découvrir le monde. De nos jours, comme au XVIII^e siècle, ne sommes-nous pas toujours aussi avides d'images, à tel point que, dans la communication, l'image est devenue incontournable ? La fascination est toujours aussi forte, l'illusion toujours aussi trompeuse, simplement les moyens pour les satisfaire, grâce aux progrès de la Science, se sont sophistiqués. Après tout, les écrans de nos télévisions, de nos tablettes ou de nos smartphones ne sont-ils pas comparables aux peepshows du passé ? Ne sont-ils pas des lucarnes, dont on ne peut se passer, ouvrant sur le monde, notre *mondo nuovo* ?

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES : Claude Lamboley

³⁵ PRÉAUD M., CASSELLE P., GRIVEL M., LE BITOUZÉ C. – Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime, Paris, Promodis, 1987, p. 246., pp. 344.

³⁶ LEVIE P.- *Op.cit.*n°24, III. 1/25, p. 28 ; <http://www.collection-binetruy.com/5243?>