



Le monde en perspective Vues et récréations d'optique au siècle des Lumières

Les collections montpelliéraines de vues d'optique au château de Flaugergues



Auteurs

Lorraine Aressy [LA]

Présidente de l'association Perforons la musique

Bertrand Caron [BC]

Conservateur des bibliothèques

Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier

Henri de Colbert [HC]

Propriétaire du château de Flaugergues

Morgane Didier [MD]

Conservateur-restaurateur de manuscrits et livres anciens,

Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier

Hélène Palouzié [HP]

Conservateur des antiquités et objets d'art de l'Hérault,

Conservation régionale des Monuments historiques,

DRAC Languedoc-Roussillon

Le monde en perspective

Vues et récréations d'optique au siècle des Lumières

Les collections montpelliéraines de vues d'optique au château de Flaugergues

Couverture :

6^e vue d'optique nouvelle, représentant la décoration du pont Notre-Dame, pris de la rue des Arcis, avec le petit chatelet dans l'éloignement, Paris : J.-G. Hucquier, vers 1750 [détail].

BIU Montpellier, BU Droit – Economie – Gestion, VOP 67 RES.

Page précédente :

Vue de l'isle et de la ville de Batavia appartenant aux Hollandois pour la Compagnie des Indes, Paris : J.-F. Daumont, vers 1760 [détail].

BIU Montpellier, BU Droit – Economie – Gestion, VOP 67 RES.



Veduta della piazza del popolo,
détail, s.l.n.d.
Château de Flaugergues, n° 58.
Classé MH le 12/12/2006.

L'érudit français Aubin-Louis Millin (1759-1818), un des derniers représentants de la société des Lumières, sous la plume duquel apparut pour la première fois en 1790 l'expression de Monuments historiques, écrivait en pionnier dans son *Voyage dans les départements du Midi de la France* paru en 1811 : « Ce n'est point la situation de Montpellier, ce n'est point la beauté de ses places, qui la rendent célèbre ; elle doit toute sa splendeur et toute sa gloire à son école de médecine et à son université [...] ». Montpellier, ville universitaire par excellence, a accumulé au fil des siècles un patrimoine scientifique particulièrement riche, illustrant le rôle de la science et l'excellence de la production artistique. La faculté de médecine et la faculté de sciences de Montpellier réunissent des collections exceptionnelles désormais reconnues et protégées au titre des Monuments historiques, composées de milliers de peintures, sculptures, dessins, estampes, manuscrits, objets anatomiques, instruments d'astronomie, herbiers, dessins de botanique sur vélin, etc.

Les vues d'optique provenant des collections montpelliéraines s'inscrivent dans ce contexte d'érudition et permettent de mieux appréhender la littérature des « Voyages pittoresques ». Elles reflètent ce que pouvait être un cabinet d'amateur à Montpellier à une époque où l'on était à la fois collectionneur, mécène et scientifique. Selon Paul Léon (1874-1962), directeur général des Beaux-Arts et principal historiographe du service des Monuments historiques, on devait alors « pouvoir lever les plans en architecte, dessiner des fragments en peintre, lire les anciennes chartes en archiviste » (*Les monuments historiques conservation / restauration*, 1917).

Comme le rapporte avec justesse l'universitaire Françoise Pellicer, « les vues d'optique s'inscrivent dans la tradition des fameuses *vedute* ou vues d'Italie, que les amateurs, souvent anglais, se procuraient lors du Grand Tour ; portraits fidèles de sites naturels, de villes et de monuments, réalisation d'artistes de renom ou images à bon marché, les vedute fixaient le souvenir de lieux enchanteurs et pouvaient éveiller la nostalgie du visiteur rentré chez lui, ou bien faire rêver ceux qui n'avaient pas eu la chance d'entreprendre l'aventure ».

Fruit d'un partenariat entre la DRAC et l'Université engagé depuis de nombreuses années, cette exposition des collections montpelliéraines de vues d'optique liant art, science et société, remet au goût du jour l'histoire de la réception de l'objet scientifique depuis la fin du XVIII^e siècle. Rassemblant pour la première fois, dans le cadre prestigieux du château de Flaugergues, les vues d'optique conservées à la bibliothèque interuniversitaire et au château de Flaugergues, elle permet au visiteur d'imaginer les divertissements de la société d'Ancien Régime marquée par l'esprit des Lumières. Elle illustre merveilleusement ce que disait Jean-Pierre Changeux dans *Raison et plaisir* : « les sciences et les arts se prêtent mutuellement secours ».

Alain Daguerre de Hureaux
Directeur régional des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon



Jacques Rigaud, *Vue de la cascade de Marli*, s.l.n.d.
BIU Montpellier - BU Droit -
Economie - Gestion, VOP 44 RES.

Le patrimoine écrit universitaire, un bien commun.

Qui, jusqu'à présent, connaissait la collection de vues d'optique conservée à la bibliothèque universitaire de droit de Montpellier ? Personne, ou si peu.

C'est bien là l'intérêt premier de cette exposition et de cette publication. En effet, les universités de Montpellier abritent des collections anciennes, rares ou précieuses constituant un patrimoine écrit et graphique qui ne se limite pas à ses bibliothèques et dont le prestige contribue à leur renommée, sans pour autant que ces trésors soient pleinement connus par le grand public. Il y a encore bien des découvertes à faire dans ces fonds prestigieux.

L'un des atouts des universités de Montpellier est de disposer d'un service mutualisé, la bibliothèque interuniversitaire, qui gère pour l'ensemble des fonds qui y sont conservés trois ateliers permettant de mettre en œuvre une politique concertée de communication et de valorisation des collections anciennes et spécialisées : l'atelier de restauration, l'un des derniers existant en institution publique en région et composé de trois agents relieurs-restaurateurs spécialisés dans leur domaine respectif (reliure, papier, documents graphiques, etc.) ; l'atelier de photographie, qui assure les reportages photographiques, notamment pour les publications et les expositions ; et celui de numérisation, qui procède à la campagne de prises de vue selon des corpus établis (médecins et pharmaciens montpelliérains, la vigne, etc.) ou effectue les reproductions à la demande.

Chaque réserve des principales bibliothèques du réseau (médecine, sciences, pharmacie, droit et lettres) est placée sous la responsabilité d'une équipe dirigée par un conservateur qui mène sa mission en concertation avec la commission patrimoine qui définit et met en œuvre la politique concertée de gestion des collections anciennes et spécialisées.

C'est grâce au travail de tous ces professionnels du patrimoine écrit et au soutien du ministère de la Culture que le public peut aujourd'hui découvrir la collection inédite de vues d'optique. Celles-ci ont fait l'objet d'un inventaire détaillé, pièce à pièce, qui permettra aux chercheurs de les étudier de manière approfondie, d'un traitement matériel avec restauration et conditionnement de chaque planche qui assurera une conservation dans de bonnes conditions, d'une numérisation qui les rend consultables à distance et enfin d'une valorisation par le biais de l'exposition présentée au château de Flaugergues.

Il était important que cette présentation se fasse en dehors de l'enceinte universitaire pour rendre au public ce qui lui appartient : un bien commun, un trésor public inestimable. C'est en effet la mission du service public, et donc de l'université, de rendre accessible à tous ce qui était souvent réservé à un petit nombre.

Que soient ici vivement remerciés tous les agents de l'université qui ont contribué à la réussite de cette opération ainsi que tous les partenaires de cette manifestation.

P. Augé, président de l'université Montpellier-I

M. Desachy, directeur de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier



Le château de Flaugergues



Portrait de Jacques-Joseph de Boussairolles, pastel, 1790. Château de Flaugergues, Montpellier. Classé MH le 12/12/2006.

Il y a deux choses dans un édifice : son usage et sa beauté. Son usage appartient au propriétaire, sa beauté à tout le monde, à vous, à moi, à nous tous.

Victor Hugo, « Guerre aux démolisseurs », *Revue des Deux Mondes*, 1832, tome 5, p 622.

Gardienne des œuvres d'art et de la mémoire de personnalités hors du commun, cette « folie » à l'élégance toscane avec ses cyprès, terrasses et bassins enchanteurs, est une demeure historique toujours habitée et largement ouverte au public. Tout dans ce lieu évoque les familles de financiers et de magistrats, – d'Aigrefeuille, Boussairolles, Flaugergues, Campan, Deydé, Cadolle – dont l'histoire est intimement liée à celle de la ville de Montpellier.¹

Jacques-Joseph de Boussairolles (1741-1814), conseiller puis président à la Cour des Comptes, propriétaire du château par son mariage avec Gillette de Flaugergues, constitua sous l'Empire, une importante collection de tableaux. L'histoire de sa collection révèle ce que fut la vie artistique à Montpellier au tournant des Lumières. Abraham Fontanel, marchand d'art audacieux et créateur de la Société des Beaux-Arts, y joua un rôle prédominant. Cette collection reflète ce que pouvait être un cabinet d'amateur à Montpellier à la fin de l'Ancien Régime, réunissant les oeuvres des grands peintres originaires de la ville, Sébastien Bourdon, Jean Ranc, Jean Raoux et Joseph-Marie Vien, et des petits maîtres de genre et de paysage, français et nordiques. Ce cabinet de peinture était réuni du vivant de Boussairolles en son hôtel particulier qui n'était autre que l'ancien hôtel du Gouvernement sur la place de la Comédie. Lors de sa démolition en 1891, l'essentiel du mobilier et de la collection fut transféré à La Mogère et Flaugergues, les deux résidences « de campagne » des Boussairolles.

1. Extrait de Palouzié (Hélène), « Les châteaux de Flaugergues et de la Mogère ». *De la collection au lieu de mémoire*. Actes Sud, 1999, p. 166-169.



Comparé à certains ensembles historiques malmenés ou détruits, aux châteaux aujourd'hui vidés de tout mobilier comme celui de Marsillargues, le château de Flaugergues fait figure d'exception. On pourrait reprendre en faveur de la sauvegarde de Flaugergues et de son mobilier historique, le texte qu'écrivait aux édiles de la ville Fulcrand Boussairolles, fils du collectionneur, sachant son hôtel particulier menacé : « si cet hôtel est mêlé à l'histoire de Montpellier, s'il rappelle quelques-uns des grands souvenirs du passé, c'est celui-là, ce me semble, que vous devez conserver avec soin et préserver de tout danger ». La préservation d'un lieu de mémoire est bien souvent l'œuvre de volontés conjointes, celles des propriétaires et de l'Etat. Loin d'être une demeure figée témoin d'un passé révolu, le château est un lieu vivant, habité, ouvert à de multiples expériences et redécouvertes. Son histoire continue d'être enrichie grâce à l'étude du fonds d'archives conservé au château et classé par arrêté du 7 novembre 2006.

Vue extérieure du château de Flaugergues, XVIII^e siècle, Montpellier. Classé MH le 23/04/1986.

Pages précédentes :
Allée des oliviers du château de Flaugergues.



L'optique de Flaugergues, ou « zograscope », en bois marqueté, 3^e quart XVIII^e siècle. Classé MH le 12/12/2006.

Le domaine de Flaugergues fait l'objet d'une protection mixte, inscription et classement au titre des Monuments historiques comprenant outre le château, le jardin et le parc, une partie des vignes et des bâtiments d'exploitation et les collections d'œuvres d'art. L'intérêt de Flaugergues réside en effet dans l'union entre l'architecture, le décor, le mobilier, et l'écrin constitué par les vignes et les jardins qui l'entourent. Les souvenirs des Bous-sairolles et de plusieurs autres familles de serviteurs de l'Etat (magistrats, diplomates, ministres, marins) accumulés par leurs descendants, conjuguent intérêts historique et artistique, associant des objets de la plus haute qualité artistique comme ceux de la vie quotidienne. Un véritable mémorial familial est



constitué par une cinquantaine de portraits de famille parmi lesquels des œuvres attribuées à Elle, Mignard, Raoux. Tous ces éléments du patrimoine de Flaugergues sont animés par ceux qui les ont utilisés ou les utilisent encore, ce qui leur donne du sens et de la vie.

Au cœur de cet ensemble mobilier, témoin du délassement de la haute société, un curieux et élégant appareil de bois marqueté, le « zograscope », est en réalité un instrument d'optique qui permettait de donner l'illusion du relief à un ensemble de vues gravées de sites renommés de France, d'Angleterre, d'Italie et d'autres pays d'Europe et d'Amérique. La collection de vues d'optique de Flaugergues est composée de soixante-dix gravures éditées dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, représentant essentiellement des vues topographiques, copies de gravures célèbres (Maisons royales de Jacques Rigaud) ou de tableaux de peintres célèbres (Port de Brest de Nicolas Ozanne). L'originalité de ce fonds réside essentiellement dans la reproduction de « vues d'Italie » comme la série des seize vues de Rome de Piranèse. S'inscrivant dans la tradition des *Vedute*, les vues d'optiques de Flaugergues participent de cet art de vivre, fixant le souvenir de lieux enchanteurs, curiosités éveillant la nostalgie et incitant à la rêverie.

La bibliothèque du château de Flaugergues et la collection des 70 vues d'optique – gravures à l'eau-forte, rehaussées de gouache et d'aquarelle –, classée MH le 12/12/2006.

[HP / HC]



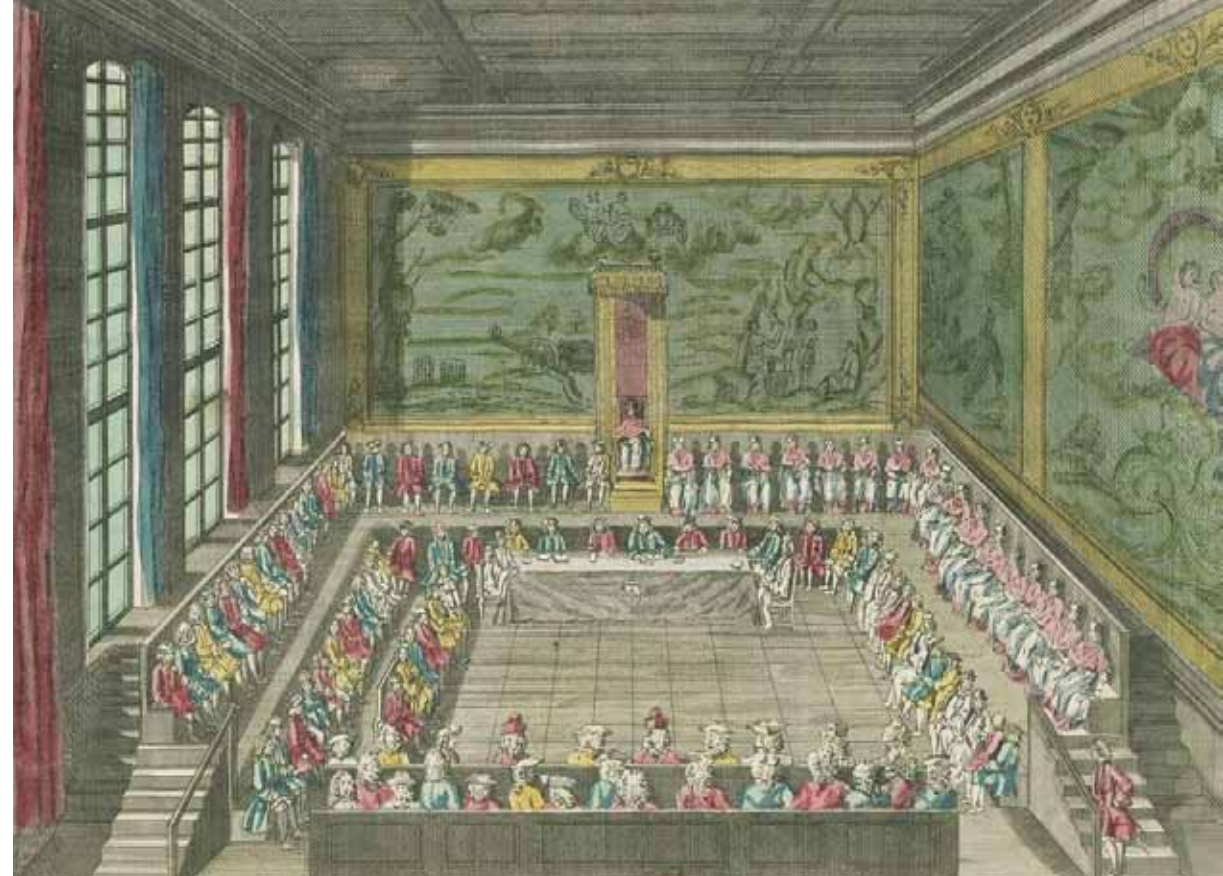
Deux collections de vues d'optique à Montpellier : Flaugergues et la Bibliothèque interuniversitaire

La vue d'optique, longtemps méconnue, parfois décrite pour son aspect naïf, est aujourd'hui un objet de collection. Bien qu'elle apparaisse régulièrement sur le marché de l'art, il existe assez peu d'études poussées sur le sujet. Produite à des milliers d'exemplaires au XVIII^e siècle, elle a été souvent jetée. Pourtant, son intérêt documentaire, ses détails savoureux et les traces d'une utilisation comme élément de spectacle en font pour l'historien de l'estampe un riche objet d'étude.

La redécouverte et la valorisation – inventaire, catalogage, restauration, numérisation et exposition – d'un fonds conservé à la Bibliothèque interuniversitaire (BIU) de Montpellier est l'occasion de remettre dans leur contexte ces vues ainsi que celles, connues de plus longue date, que le château de Flaugergues conserve.

La vue d'optique est une gravure à l'eau-forte, plus rarement au burin, produite entre le premier quart du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle. Elle dérive de la « vue perspective » qui présente un paysage dans le respect des lois de la perspective linéaire. La vue d'optique se distingue de la vue perspective par son utilisation : elle est observée à travers une lentille qui « magnifie » l'image et donne au spectateur une impression de profondeur. L'apparition des vues et de leur appareil de visualisation est liée aux progrès de l'optique. L'effet de distance qui frappe le spectateur d'une vue d'optique à travers une lentille requiert une vision binoculaire, aussi la production de lentilles d'un diamètre supérieur à la distance séparant les deux yeux (de dix à douze centimètres) était-elle un prérequis.

Afin de la préparer pour la visualisation, la gravure fait l'objet d'opérations préalables : coloration, montage sur cartons ou sur rouleaux et perforations confèrent à l'objet un caractère unique. La vue et son appareil de visualisation deviennent rapidement un ornement des salons et des cabinets de curiosités ; achetés par les colporteurs, ils sont également un divertissement



populaire apprécié des foules qui les rencontrent dans les rues et sur les marchés. A travers une boîte d'optique, l'échantillon choisi par le montreur propose un tour du monde en quelques minutes, d'où le nom de *mondo nuovo* donné au spectacle en Italie. L'image devient le support d'une narration parfois fantaisiste qui mêle explications historiques, considérations morales et anecdotes diverses. Le spectateur reste néanmoins libre de son parcours, sa promenade pouvant s'attacher aux décors monumentaux ou aux nombreux personnages qui peuplent la scène.

La vue d'optique devient alors l'objet d'un marché européen ; son format et sa légende se standardisent. Selon son lieu de production, la vue conserve cependant des spécificités liées à ses thématiques et à son style. On l'a qualifiée de « demi-fine » car elle se trouve à mi-chemin entre la gravure populaire et la gravure d'art dont elle tire souvent son sujet. La valorisation d'un objet si complexe pose aujourd'hui aux musées et aux bibliothèques détentrices des questions particulières.

Assemblée général [sic] des États du Languedoc, Paris : L.-J. Mon-dhare, vers 1760.

Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, LI-72(2)-FOL.

Pages précédentes :
The fountain of Domes at Versailles,
Londres : J. Bowles & son, mi-XVIII^e
siècle (détail).

BIU Montpellier, BU Droit – Econo-
mie – Gestion, VOP 18 RES.



La collection de Flaugergues

Le classement au titre des Monuments historiques de la collection de Flaugergues, constituée d'une optique de salon et de soixante-dix vues, date de 2006. L'origine de cette collection est difficile à retrouver ; seul un inventaire du milieu du ^{xx}e siècle dressé par Henri Penez pour la famille de Saizieu mentionne un « meuble marqueté d'époque Louis XV pour vues d'optique sur table d'époque Henry II ».

L'optique de Flaugergues sur son ancienne table de consultation et détail de la lentille d'optique. Classée MH le 12/12/2006.

L'optique

En bois marqueté, l'optique de Flaugergues (ou « zograscope¹ ») est datée du troisième quart du ^{xviii}e siècle. Son fonctionnement est le même que celui de toutes les optiques catoptriques² : le système de visualisation se compose d'une lentille verticale et d'un miroir orienté à 45° pour renvoyer

1. Le mot proviendrait du grec *zôo*, « vie », et *-graphos*, « qui décrit ».

2. Optique catoptrique : optique utilisant un miroir pour renvoyer l'image de la vue vers la lentille de visualisation.



John Boydell, *A North view of Denbigh castle, in North Wales*, Londres : J. Boydell, 1750 (détail). Château de Flaugergues, n° 44. Classé MH le 12/12/2006.

J. J. Hustin, *Ruins of ancient Rome*, Londres : R. Sayer, 1756 (détail). BIU Montpellier, BU Droit – Économie – Gestion, VOP 18 RES.

vers la lentille l'image de la vue posée à plat aux pieds de l'appareil. La lentille est d'un diamètre de 13 centimètres, sa puissance est de 1,4 dioptrie, ce qui correspond approximativement à un grossissement de 1,4. La distance entre la vue et la lentille devant être égale à la distance focale (environ 70 centimètres pour celle de l'optique de Flaugergues), la hauteur de l'appareil est nécessairement assez importante (80 centimètres en tout).

Mais sa structure est étonnante : deux pieds galbés à l'avant, un montant métallique à l'arrière permettant, grâce à une clé, de régler sa hauteur. La caisse en marqueterie, semblable à celle d'une pendule, est fermée, contrairement aux optiques plus classiques où la lentille et le miroir sont simplement fixés sur un montant de bois.

Les vues

Les soixante-dix vues de Flaugergues sont dans leur majorité éditées en Angleterre. Elles sont d'une qualité remarquable et d'une taille dépassant souvent la moyenne des vues d'optique françaises. Elles ont toutes été montées sur carton et leur verso est parfois décoré de papier marbré. La collection présente une marque de possession non identifiée : les initiales « E. D. » encadrées d'une étoile à cinq branches et de deux armes blanches croisées.





John Miller, *The South side of the Realto bridge with the first court of justice and the public German warehouse adjacent*, Londres : J. Bowles & son, 1744 (détail).
BIU Montpellier, BU Droit – Économie – Gestion, VOP 45 RES.

La collection de la BIU

Composée de quatre-vingt-six vues, elle est actuellement conservée dans la réserve de la Bibliothèque universitaire de Droit de Montpellier. L'appareil de visualisation qui devait l'accompagner n'a pas été retrouvé.

Deux ensembles composent la collection. Le premier, constitué dans sa quasi-totalité de vues londonniennes, a été monté sur carton afin de rigidifier la vue et la visualiser à la verticale, devant la lentille, sans l'aide d'un miroir. La légende, située en dessous de la vue, a été découpée et collée au verso du carton ou bien recopiée à la main. Une épaisse bordure noire a été peinte sur les bordures pour accentuer l'effet de contraste. Le second ensemble, formé en majorité de vues parisiennes, est coloré mais n'est ni rogné ni monté. On peut donc y repérer le titre à l'envers caractéristique des vues d'optique : le miroir intégré dans les appareils de visualisation pour renvoyer l'image de la



vue posée à plat vers la lentille verticale avait pour effet secondaire d'inverser l'image.

Tout au long du XVIII^e siècle, l'optique est un instrument de démonstration utilisé dans les milieux scientifiques. On conservait ainsi à l'université de Coimbra en 1788 une optique et quatre-vingt-quatre vues parmi cinq cent quatre-vingt instruments servant à l'éducation des élèves du « Colegio dos Nobres ». On y enseignait le dessin architectural pour des usages civils ou militaires ; peut-être les vues servaient-elles également à cet enseignement. Aussi, bien qu'il n'existe pas de certitudes quant à l'histoire de la collection de la BIU, on suppose qu'elle a appartenu au cabinet de physique de la Faculté des sciences de Montpellier. Elle aurait été conservée dans une démarche pédagogique d'apprentissage des lois de l'optique.

John Boydell, *Moonlight*, Londres : J. Boydell, 1753.

BIU Montpellier, BU Droit – Économie – Gestion, VOP 22 RES.



Un siècle de vues d'optique (1740-1840)

Où a commencé la production des vues d'optique ? La réponse des spécialistes diffère : C. J. Kaldenbach suppose que leur origine est française, à l'inverse de Charles Hewitt qui la croit londonienne. Il faut revenir aux ancêtres de la vue d'optique pour tenter de comprendre sa genèse.

La vue d'optique dérive de la vue perspective. Toutes deux respectent les règles de la perspective linéaire, contrairement à la vue cavalière, où les éléments lointains ont la même taille que les éléments proches. Ce type de représentation apparaît dès le XVII^e siècle, bien que le terme de « vue perspective » ne soit employé qu'à partir de 1717.

Au sens strict, la « vue d'optique » – gravée pour être vue dans une optique – semble être apparue au début des années 1740. En France, la période de production la plus intense se situe autour des décennies 1750-1770. On édite encore pendant la période révolutionnaire un nombre conséquent de vues nouvelles, mais après 1800, la création baisse, en partie au profit de retirages de vues existantes.

On constate une évolution du sujet des vues entre celles produites en 1740-1750 et les vues postérieures à la Révolution française : les premières font la part belle aux paysages urbains ou ruraux et aux monuments, tandis que parmi les secondes on trouve davantage de vues d'actualité (prise de la Bastille, décapitation de Louis XVI, etc.).

L'invention de la lithographie en 1796 porte un premier coup à la mode des vues. La décennie 1820 en marque la fin en France tandis que l'Angleterre en continue la production jusqu'aux années 1840. Des dispositifs plus spectaculaires – le diorama de Daguerre –, plus faciles à manipuler – le polyorama, version portable du diorama – ou plus réalistes – la photographie, la stéréoscopie – finissent alors par avoir le dessus, bien que les spectacles d'optique se poursuivent tout au long du XIX^e siècle et même, dans les campagnes, jusqu'au début du XX^e siècle.

Décoration funebre pour le service de M. le maréchal duc de Villeroy, célébré dans l'église de l'hospital de la Charité de Lyon, le 15 septembre 1730, s.l.n.d.

Château de Flaugergues, n° 9.
Classé MH le 12/12/2006.



Les sujets représentés

Dérivée de la vue perspective, la vue d'optique a pour principal sujet le paysage. Ces vues topographiques aux décors monumentaux sont néanmoins habitées par des personnages qui attirent parfois l'attention du spectateur vers la scène du premier plan. On trouve également des images d'actualité. Enfin, une minorité de vues présente des sujets moralisateurs, allégoriques ou bibliques.

Les vues topographiques

Sans conteste les plus nombreuses, les vues topographiques représentent le plus souvent des paysages urbains ou ruraux. Les places, les avenues, les domaines aristocratiques et les palais forment la majeure partie des sujets, mais on trouve également des paysages champêtres, notamment parmi les vues anglaises.

Si l'on rencontre quelques images de lieux lointains et exotiques, une bonne partie de la production des imprimeurs avait pour sujet des paysages assez proches de leur lieu d'implantation. John Bowles (1701-1779) représente Twickenham, Windsor ou Greenwich ; André Basset privilégie Noisy-le-Roi, Versailles ou Rouen. L'Europe occidentale est toutefois bien



représentée. A titre d'exemple, sur environ sept cent cinquante vues conservées à la Bibliothèque nationale de France, 50% représentent la France, suivie par l'Italie (9%), les Pays-Bas (6%), la Grande-Bretagne (5%) et l'Espagne (4%). Quarante et un pays sont représentés ; parmi les pays lointains les mieux placés, on trouve la Russie et la Chine. On note enfin une sur-représentation des capitales : pour la France, Paris compte 60% du total, et 70% si l'on ajoute Versailles.

Si la vue d'optique respecte fidèlement l'allure générale des monuments européens, elle est souvent plus fantaisiste sur les détails. La vue de la fontaine des Dômes à Versailles gravée par Jacques Rigaud et imprimée par John Bowles à Londres reproduit correctement la fontaine et les pavillons, mais les huit statues qui l'entourent sont inidentifiables. Les vues d'optique copiées sur les estampes du Piranèse montrent de nombreuses libertés prises avec les détails ornementaux. La fidélité à la réalité est donc à relativiser, Le Piranèse lui-même ayant restitué sur certaines de ses *vedute*³ romaines des décors que les ruines ne conservaient déjà plus à son époque. Dans le cas de sujets plus lointains, le graveur se fonde parfois sur de simples récits de voyage et sa fantaisie suppléait à l'information manquante. Il y était du reste contraint pour les lieux mythiques ou bibliques : les représentations du temple de Salomon sont le produit de l'imaginaire des graveurs.

Vue du port de Brest et des magasins de la marine, Paris : L.-J. Mondhare, s.d., vers 1760.

Cette vue et la précédente sont issues de la même matrice mais colorées de manière différente. BIU Montpellier, BU Droit – Economie – Gestion, VOP 75 et 76 RES.

3. Représentations perspectives de paysages urbains.



Les vues événementielles

Jacques Rigaud, *Vue de l'hostel de ville de Marseille et d'une partie du port*, s.l.n.d.

BIU Montpellier, BU Droit – Économie – Gestion, VOP 8 RES.

Les graveurs de vues d'optique s'inspirent aussi d'une actualité plus ou moins récente : peste de 1720 à Marseille, exécution des lords Kimornack et Balmerino en 1746, signature du traité de Paris de 1763. Des scènes plus spectaculaires ont aussi été figurées : feux d'artifices donnés à Paris, batailles navales et villes incendiées. Les montreurs de vues proposent ainsi dans les rues des villes et des villages les images d'événements célèbres et mettent en œuvre d'ingénieux dispositifs sonores et lumineux afin de satisfaire le goût du sensationnel de leur public. Ces vues sont néanmoins minoritaires, ce qui a fait dire que, contrairement à la lanterne magique qui mettait couramment en scène des diableries et des scènes licencieuses, la vue d'optique avait des vertus éducatives.

Vues allégoriques et bibliques

Peu nombreux dans la production londonienne et parisienne, ce type de vues se retrouve davantage dans la production germanique et hollandaise. Les collections de Flaugergues et de la BIU n'en conservent aucune.



Les lois de la perspective

Afin que l'effet de distance opère, il était nécessaire de respecter plusieurs règles tenant aux lois de la perspective linéaire et aux propriétés techniques des lentilles.

Il fallait d'abord que le point de fuite se trouve à peu près au milieu de la vue, où l'effet de la lentille était le plus puissant. Les rues se déployant dans leur longueur étaient donc très adaptées, ainsi que les intérieurs d'églises ou de monuments profonds. Les lignes de fuite y sont accentuées jusqu'à produire parfois un effet « œil de judas ». L'angle de vue de l'image devait être supérieur à l'angle de vision moyen de l'homme (environ 46°), d'où la parenté entre une vue d'optique et une photographie grand-angle.

La mise en couleur avait pour but d'augmenter le réalisme de la scène grâce aux lois de la perspective chromatique : des tons chauds au premier plan et de plus en plus froids dans les lointains.

18^e vue d'optique représentant un lac et village de la Cochinchine, Paris : J.-F. Daumont, vers 1760.

BIU Montpellier, BU Droit – Économie – Gestion, VOP 61 RES.



6° vue d'optique nouvelle, représentant la décoration du pont Notre-Dame, pris de la rue des Arcis, avec le petit chatelet dans l'éloignement, Paris : J.-G. Hucquier, vers 1750.

BIU Montpellier, BU Droit – Economie – Gestion, VOP 67 RES.

Si certains indices signalent dès l'abord certaines eaux-fortes comme étant des vues d'optique – mention dans la légende, lignes de fuite accentuées, titre en miroir –, on constate que ces vues d'optique « par nature » voisinent dans les collections avec des vues d'optique « par destination ». De simples vues perspectives, voire des vues à vol d'oiseau ou des vues cavalières ont été utilisées conjointement avec des vues produites pour l'optique. La collection des vues de Rome d'après Le Piranèse, conservée à Flaugergues, fait partie de ces gravures d'art préparées et montées pour être présentées dans l'optique.

Tout au long du XVIII^e siècle, Londres produit des *perspective views* ou des *prospects* qui ont une fonction ornementale et peuvent aussi être regardés dans une optique. Le catalogue du marchand d'estampes londonien Carrington Bowles le signale en 1784 : « Esteemed not only for Furniture, but are likewise much used, properly coloured, without Frames, for Viewing in the Diagonal Mirrors, or Optical Pillar Machines, in which Method of looking at them, they appear with surprising Beauty, and magnify almost to the size of the real Building »⁴. De ce fait, on note dans les vues anglaises une accentuation des lignes de fuite moins marquées et des horizons parfois bouchés par un élément du décor. Le souci d'inversion

4. « [Les vues d'optique sont] apprécées non seulement comme ornement, mais aussi très employées, bien coloriées, sans marges, dans des « miroirs diagonaux » ou « machines optiques à pilier », par laquelle méthode elles apparaissent d'une beauté surprenante, magnifiées jusqu'à sembler avoir la taille du bâtiment réel. »



de l'image, afin qu'elle apparaisse dans le bon sens dans l'optique, est également plus rare dans les vues anglaises.

Au contraire, les vues françaises, allemandes ou italiennes étaient réalisées exclusivement pour l'optique ; on trouve cette mention sur l'une d'elles imprimée à Paris : « on avertit le Public que cette Vuë est gravée pour estre vuë au naturel dans l'optique ». Le nom même de « vue d'optique », « guckkastenbild »⁵ (allemand), « opticaprent » (néerlandais) montre bien que l'objet imprimé en France, Allemagne, Italie et Pays-Bas avait pour unique but d'être visionné dans une optique.

Une production européenne

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, quatre centres principaux se partagent l'impression des vues d'optique : Paris, Londres, Bassano et Augsbourg. On en trouve également imprimées à Berlin, à Bruxelles, à Vienne, dans les Pays-Bas et même à Montréal. Par l'entremise des Hollandais, le spectacle d'optique s'exporte en Chine et au Japon, où l'on commence également à produire des vues. Au Japon, on évoque la boîte d'optique comme la « boîte hollandaise » et la vue d'optique comme une « image flottante ».

Vue de l'isle et de la ville de Batavia appartenant aux Hollandois pour la Compagnie des Indes, Paris : J.-F. Daumont, vers 1760.

BIU Montpellier, BU Droit – Economie – Gestion, VOP 67 RES.

5. « Guckkasten » désigne la boîte d'optique.



A view of the earl Radner's house at Twickenham, Londres : John Bowles, 1750.
BIU Montpellier, BU Droit – Économie – Gestion, VOP 36 RES.

La vue d'optique fait dès le XVIII^e siècle l'objet d'un marché dans toute l'Europe. On voit ainsi des imprimeurs et marchands d'estampes collaborer en vue d'une commercialisation partagée dans deux pays différents : certaines vues sont ainsi vendues « à Londres chez Wichnyther et à Paris chez Basset ». Giuseppe Remondini (1745-1811), grand marchand d'estampes de Bassano, avait des associés dans plusieurs villes européennes pour assurer l'écoulement de sa marchandise, et une estampe imprimée par Louis-Joseph Mondhare autour de 1770 porte cette mention : « Ce vende en Cadiz en Casa de Mondhar ».⁶

6. « Vendu à Cadix, chez Mondhare ».

L'élargissement du commerce à l'Europe explique l'uniformisation du format, les machines de visualisation ayant des exigences techniques semblables. L'élément d'impression mesure généralement autour de 23 x 30 cm, la feuille de papier 30 x 45 cm.

L'espoir de vendre leur production dans plusieurs pays d'Europe amène les imprimeurs à inscrire sous la vue des légendes en plusieurs langues. A Londres, on les note en anglais et français. A Paris, bien que la pratique soit moins courante, on les trouve parfois en français et latin. A Augsbourg,



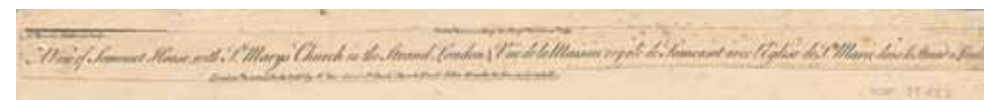
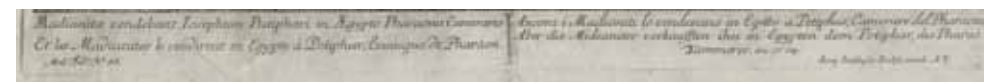
Plateau laqué d'époque Napoléon III.
Coll. part.

Georg Balthasar Probst (1732-1801) imprime certaines de ses vues avec une légende en allemand, français, latin et italien. Les erreurs en ce cas sont nombreuses : on trouve sur une vue publiée à Augsbourg « Vuë du fontaine de Hans Felber a Augsbourg pres l'Eglise du St. Ulric vers la magazin du sel ». Cette pratique corroborerait l'idée selon laquelle l'une des clientèles visées par les marchands d'estampes serait les voyageurs européens qui réalisent le Grand Tour.

A l'origine des vues d'optique : graveurs, imprimeurs, marchands d'estampes

Le processus de production des vues d'optique fait intervenir plusieurs contributeurs dont le rôle exact n'est pas toujours identifiable et diffère d'un lieu de production à l'autre, parfois d'un atelier à l'autre.

Les légendes des vues permettent – quand elles subsistent – de dater la publication et d'identifier les contributeurs. La date des vues anglaises est toujours indiquée ainsi que le nom de l'imprimeur, ces mentions ayant été rendues obligatoires par le « Engraving Copyright Act » de 1735. Les vues



françaises ne portent en revanche que le nom du marchand d'estampes qui commercialise la vue, sous la forme « chez Daumont », et leur date de publication n'est presque jamais précisée. Malheureusement, le montage sur carton imposait de rogner les marges, faisant disparaître de précieux indices sur la production de la vue d'optique.

Quant aux contributeurs, on peut identifier l'artiste ayant peint le tableau sur lequel est copiée la vue (« pinxit »), celui du dessinateur (« delin. » ou « del. » pour « delineavit »), du graveur (« exc. » pour « excudit », « sculp. » pour « sculpsit »). Le plus souvent, les graveurs copient des estampes existantes. L'inversion de l'image finale facilite leur tâche : il leur suffit de graver sur la matrice de métal la vue telle qu'elle était imprimée. L'image de la chapelle de Versailles, plusieurs fois copiée par André Basset, Jacques Chéreau et Jacques-Gabriel Hucquier à Paris, puis par G. B. Probst à Augsbourg, est un exemple de ces images à succès. La contrefaçon est donc la règle, quelles que soient les tentatives pour s'en prémunir – G. B. Probst mentionne sur ses vues « avec Privilège de Sa Majesté Impériale et avec défense d'en faire ni de vendre les copies ».

Plus rarement, les graveurs copient un tableau. Parmi les artistes les plus copiés, les « védutistes » (Le Piranèse, Canaletto) ont fait l'objet de nombreuses vues. Ils peuvent également copier un dessin réalisé tout exprès pour être le sujet d'une vue : Friedrich Bernhard Werner parcourt ainsi l'Europe et produit de nombreux croquis qui seront ensuite gravés par les imprimeurs-libraires d'Augsbourg.

A Paris, la production et la vente de ces estampes est le fonds de commerce de quelques négociants spécialisés : Basset, Chéreau, Daumont, Huquier, Lachaussée, Mondhare. Ils sont regroupés – sans surprise – rue Saint-Jacques. Ils ne font généralement pas partie des grands noms de l'imprimerie parisienne :

Et les Madianites le vendirent en Egypte à Potiphar, Eunuque de Pharaon, Augsbourg : Georg Balthasar Probst, 1770 (détail). Un exemple de légende multilingue : latin, français, italien, allemand. Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, LI-72(9)-FOL

Une légende de vue anglaise. BIU Montpellier, BU Droit – Economie – Gestion, VOP 33 RES.



Jacques Rigaud, *Vüe particuliere de la chapelle du chateau de Versailles*, s.l.n.d.

BIU Montpellier, BU Droit – Economie – Gestion, VOP 33 RES.

Vüe particulière de la Chapelle du Chateau de Versailles, du côté de la Cour, Augsbourg : G. B. Probst, 1740.

Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, LI-72(3)-FOL.



21^e *Vue d'optique nouvelle*, représentant l'extérieur de la Chapelle du Chateau de Versailles, du côté de la Cour, Paris : J. Chéreau, s.d.

Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, RESERVE QB- 370 (17) -FT 4.

21^e *Vue d'Optique nouvelle* représentant l'extérieur de la Chapelle du Chateau de Versailles, du côté de la Cour, Paris : A. Basset, vers 1790.

Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, LI-72(3)-FOL.



John Boydell, *A view in Crumford near Matlock Bath, in Derby Shire*, Londres : J. Boydell, 1749. Château de Flaugergues, n° 18. Classé MH le 12/12/2006.

Jean-François Daumont est ainsi qualifié de « marchand mercier⁷ » en 1746, André Basset est « marchand de papier peint » et Louis-Joseph Mondhare « marchand d'estampes ». A Londres, les marchands-libraires sont également assez peu nombreux : on mentionnera parmi eux la dynastie Bowles (John, Thomas et Carrington), John Boydell, Robert Sayer, John Bennett, Henry Overton, Robert Laurie et James Whittle. La plupart gravent eux-mêmes leurs vues ; dans tous les cas, ils contrôlent étroitement l'ensemble du processus de production. On trouve beaucoup de vues publiées en commun entre plusieurs imprimeurs-libraires : certaines mentionnent « Overton & Sayer », « Sayer & Boydell & Overton ». Leur activité ne se limite d'ailleurs pas à la production de vues d'optique : il s'agit de la frange la plus modeste de leur catalogue, qui compte majoritairement des estampes de plus haut prix. Les stocks des imprimeurs et marchands d'estampes sont cédés à leur mort à leurs concurrents. Les vues sont revendues et les matrices de cuivre réutilisées par les acquéreurs du matériel, parfois avec une légende différente. Le stock de Jean-François Daumont est ainsi récupéré par Laurent Pierre Lachaussée, puis par André Basset en 1775⁸. Déterminer s'il s'agit d'une gravure originale ou d'un retirage, et la date de celui-ci, peut donc être particulièrement complexe.

Les vues étaient vendues telles quelles ou colorées : en 1795, le catalogue de Laurie & Whittle précise que « All the preceding Views [...] are kept ready Coloured for the Show Glass at 2s. each »⁹. L'application des couleurs était souvent l'affaire de femmes et d'enfants employés dans des ateliers spécialisés.

7. C'est-à-dire marchand d'objets d'art et d'objets de luxe.

8. D'où des mentions d'éditions comme « A Paris chez Daumont rue S. Martin, présentement chés Lachaussée rue St Jacques - Et présentement chez Basset rue St Jacques au coin de celle des Mathurins. »

9. « Toutes les vues précédentes [...] sont disponibles en couleur pour l'optique à deux shillings pièce. »

Quel objet pour quel milieu ?

On a parfois englobé la vue d'optique dans le domaine de la gravure populaire. Pourtant, elle est à mi-chemin entre celle-ci et la gravure d'art ; d'où le qualificatif de « demi-fine » qu'on lui a volontiers attribué. Ce terme désigne les estampes d'interprétation : la vue d'optique s'inspire d'œuvres de maîtres, tableaux, dessins ou gravures.

La vue d'optique est certes un objet de consommation courant, mais reste réservée aux couches les plus élevées de la société en raison de la technique de fabrication – la gravure sur cuivre est plus onéreuse que la gravure sur bois – et de la nécessité d'acquérir une machine de visualisation pour en tirer profit. Quant aux petites gens, ils devaient se contenter d'observer les vues dans les boîtes d'optique des colporteurs.

L'objet scientifique qu'est la grande lentille biconvexe devient rapidement un divertissement social apprécié dans les salons aristocratiques et bourgeois où il est parfois, comme à Flaugergues, un ornement. L'ensemble reste onéreux : à Londres, autour de 1790, une vue coûte un shilling, deux si on la souhaite déjà colorée. Les *diagonal mirrors*¹⁰ coûtaient, chez George Adams, lunetier londonien, entre 18 shillings et 2 livres 12 shillings. Les gages journaliers d'un travailleur manuel étaient alors de un à deux shillings. Les vues parisiennes étaient cependant beaucoup moins chères : moins d'un sou par vue, c'est-à-dire autour d'un penny. De plus, la valeur esthétique des vues a varié selon les époques et les lieux. Ainsi, les imprimeurs de Paris et d'Augsbourg publient des vues en très grande quantité, mais de qualité bien inférieure aux vues londonniennes. Sur les premières, colorées par grands aplats de quelques couleurs vives (vert, rouge, bleu, jaune, ocre, rose) appliqués à la brosse, la finesse de la gravure est limitée : les effets de profondeur et

10. Autre terme utilisé au XVIII^e siècle pour désigner les optiques comportant un miroir.



St. Paolo fuori le Mura Interior, Giovanni Battista Piranesi, 1749.
BIU Montpellier, BU Droit – Économie – Gestion, VOP 4 RES.

The inside of Saint Pauls church in Rome built by Constantine the great, Londres : J. Bowles & son, s.d.
BIU Montpellier, BU Droit – Économie – Gestion, VOP 4 RES.

Pages suivantes :
Veduta della piazza del popolo, s.l.n.d.
Château de Flaugergues, n° 58.
Classé MH le 12/12/2006.



la perspective priment sur les effets de texture et d'ombre. Au contraire, les vues londonniennes ont un trait plus fin et des couleurs plus variées appliquées au pochoir ou au pinceau. Elles montrent un soin méticuleux dans l'application des coloris qui va jusqu'à la texture des surfaces et le motif des vêtements.

La collection de Flaugergues comporte une remarquable série de grandes vues copiées du Piranèse. Ces vues de Rome étaient les plus chères : 10 shillings 6 pence la vue en blanc, 1 livre 5 shillings pour une vue colorée. Il s'agit là de gravures de prix qui n'avaient leur place que dans les salons des familles les plus aisées du XVIII^e siècle. En revanche, la collection de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier comporte pour moitié des vues françaises, plus représentatives de la considérable production parisienne et des images que les populations pouvaient admirer dans les boîtes d'optique des colporteurs.

L'homme du XVIII^e siècle voyait dans la boîte d'optique une imitation de la réalité plus saisissante que toute autre représentation picturale. Aujourd'hui, le spectateur tire son plaisir de la couleur, de l'élégance des scènes galantes ou d'un témoignage sur des monuments disparus, habitué qu'il est à des imitations de la réalité autrement plus sophistiquées. Le spécialiste d'histoire sociale y verra une représentation foisonnante des diverses couches de la société et des activités humaines quotidiennes. L'historien de l'estampe pourra observer, quant à lui, comment se développe un marché de consommation courante de l'image, quelles sont les stratégies européennes de vente des marchands d'estampes ou encore les principes qui président à la transformation d'une œuvre d'art en une image populaire. Bien des facettes des vues d'optique restent donc encore à explorer.

[BC]

Une mise en valeur des fonds complexe

Plusieurs institutions, musées ou bibliothèques, ont valorisé ce type de fonds, séduits par les particularités de ces images, véritables cartes postales évoquant le voyage à qui n'avait pas le moyen de partir de sa province. Le lien avec science et technique optique à travers l'appareil de visualisation et le jeu d'illusion qui annonce l'image animée ont permis de valoriser la vue d'optique comme un lointain précurseur du cinéma. La Cinémathèque française, le musée Louis Lumière (Lyon) et le musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône) s'y sont intéressés et conservent vues et appareils d'optique. A l'étranger, on peut citer le *Museu del Cinema* à Gérone, le *Museo del precinema* à Padoue.

D'autres institutions moins spécialisées ont également organisé des expositions autour des vues et de leurs appareils : le musée des Beaux-Arts de Bernay, la bibliothèque municipale de Vendôme et les Musées royaux d'art et d'histoire de Belgique, ces derniers mettant l'accent sur les vues de paysages locaux.

L'intérêt – et la difficulté – de telles manifestations est de proposer des dispositifs capables de restituer l'impression visuelle que les vues pouvaient faire sur les spectateurs du XVIII^e siècle. Pour les vues à effet jour/nuit, un éclairage adapté – lutrin éclairant par exemple – peut suffire, à défaut d'une boîte d'optique reconstituée.

La Bibliothèque nationale de France a récemment numérisé la totalité des six volumes de recueils de vues d'optique, compilés notamment par Henri Vivarez, un des premiers collectionneurs à s'intéresser à ces images mal aimées au début du XX^e siècle. L'ensemble de plus de 700 vues parisiennes et augsbourgeoises représente une des plus importantes collections inventoriées.

La mise en valeur des images numérisées des vues doit prendre en compte l'affadissement considérable de leurs couleurs en raison d'usages fréquents et souvent peu soigneux. Restituer un peu de vigueur aux images destinées à faire l'objet d'une valorisation en direction du grand public est souvent nécessaire. Une numérisation à très haute résolution permettra également de montrer les innombrables détails des vues. Le cadrage doit être extérieur à la vue afin de capter tous les éléments d'usage qui pourraient subsister dans les marges.

Si le public du XVIII^e siècle avait soif de nouveautés et de pittoresque, on aime aujourd'hui à voir dans ces vues anciennes des images reconnaissables : les vues de monuments vénitiens et romains, de châteaux royaux français, de bâtiments parisiens auront la faveur du public.

Cette production européenne mériterait donc une reconnaissance à plus grande échelle. Un catalogue collectif européen, réunissant les éléments descriptifs des vues et leur reproduction numérique, permettrait de réunir une information trop souvent dispersée entre musées et bibliothèques. Un tel outil rendrait possible une étude quantitative, indispensable pour la connaissance d'objets produits en nombre presque industriel pour l'époque mais dont la qualité n'en demeure pas moins certaine.



Lutrin lumineux conçu par l'association Jeux d'optique.

Une boîte d'optique reconstituée par l'association Perforons la musique.



Le hublot magique

Les boîtes d'optique au XVIII^e siècle :
du cabinet de curiosité au spectacle forain

CURIOSITÉS, PERSPECTIVES OU OPTIQUES :
« On donne communément tous ces noms à certaines boîtes dans lesquelles des objets convenablement éclairés, se font voir sous des images amplifiées & dans l'éloignement, par le moyen de miroirs & de quelques verres convexes [...]. ».

Nollet, *Leçons de physique expérimentale*, 1783.

Né à la fin du XVII^e siècle dans les cabinets de curiosité, ce divertissement optique, contemporain de la lanterne magique, des ombres chinoises et des anamorphoses, se répandit si rapidement dans les salons de la bonne société, qu'au siècle des Lumières certaines estampes furent couramment appelées des « perspectives » et l'appareil destiné à les visionner, une « optique ».

Admirer une vue d'optique, c'est d'abord voyager dans les profondeurs de l'image, bien avant l'invention de la 3D et des stéréoscopes. Reflétée par un miroir à 45° puis agrandie par la lentille au travers de laquelle regarde le spectateur, la gravure apparaît déformée : les lignes de fuite nées de l'habileté du dessinateur semblent accentuées, l'effet de profondeur étonne le regard. Le titre de l'image, imprimé à l'envers, apparaît redressé : mystère de l'optique qui étonne encore le spectateur d'aujourd'hui.

« Zograscope » et boîte d'optique de salon

Les spectacles de boîtes d'optique sont nés du développement des sciences de la perspective et de l'optique. D'ingénieux instruments de dessinateurs comme la *camera obscura* – dont la structure donnera naissance au premier appareil photographique – permettent déjà de réduire un environnement tridimensionnel aux deux dimensions d'une feuille plane. La boîte d'optique a pour vocation d'inverser cet effet : d'une image en perspective naît l'impression de relief telle que chacun pourrait l'éprouver devant le spectacle de la nature.

Dans sa forme la plus simple, l'appareil nommé communément « optique » en France, ou « zograscope », se résume au couple miroir/lentille biconvexe monté sur un pied en bois tourné et lesté pour assurer la stabilité. Ce système optique par réflexion est dit « catoptrique ».



Le tableau de Louis Léopold Boilly (1761–1845), présenté au salon de 1793 et sobrement intitulé *L'Optique*, représente très fidèlement un « zograscope » en fonctionnement¹. Ce modèle se trouve habituellement décrit dans les catalogues des opticiens et fabricants d'instruments de physique de la fin du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e siècle.

L'immersion dans l'image est favorisée lorsque disparaît le monde extérieur. Au moment de commander une « optique » et des couleurs afin « d'enluminer [...] estampe et paysages », Jean-Jacques Rousseau écrit en 1764 « je n'aime point celles qui restent ouvertes laissent de toutes parts entrer la lumière et présentent avec l'image les objets environnants. Vous me parlâtes d'une manière d'enclorre tellement l'image dans la boîte par une espèce de cadre noir qu'on ne vit absolument que l'estampe ».

1. Dans ce tableau, la jeune femme qui manipule les estampes serait Louise-Sébastien Gély, que Danton épousa en secondes noces en 1793, et le jeune spectateur Antoine, fils de son premier mariage.



L'optique, estampe gravée par J.-F. Cazenave d'après une peinture de Louis Léopold Boilly, vers 1794. Coll. part.

« zograscope » anglais du XIX^e siècle avec vue d'optique. Coll. part.

Ainsi sont privilégiées les boîtes d'optique, qui ne sont autre que des « zograscopes » fermés de tout côté afin de supprimer les lumières parasites et faire perdre au spectateur tout repère d'échelle. L'effet « trou de serrure » renforce aussi le pouvoir d'attraction puisque la gravure n'est plus visible de prime abord et ne se révèle qu'au curieux.

Dans la boîte d'optique de type vertical, la gravure est disposée horizontalement dans une caisse pyramidale partiellement ouverte sur un côté pour faire entrer la lumière et surmontée d'une boîte contenant le miroir et la loupe. L'observation se fait par la même méthode que celle du « zograscope ».

Guyot, dans ses *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, nous livre une description complète de la fabrication de cet appareil, dimensions comprises. Il insiste sur la taille de la lentille : « Ces verres doivent avoir vingt à vingt-quatre



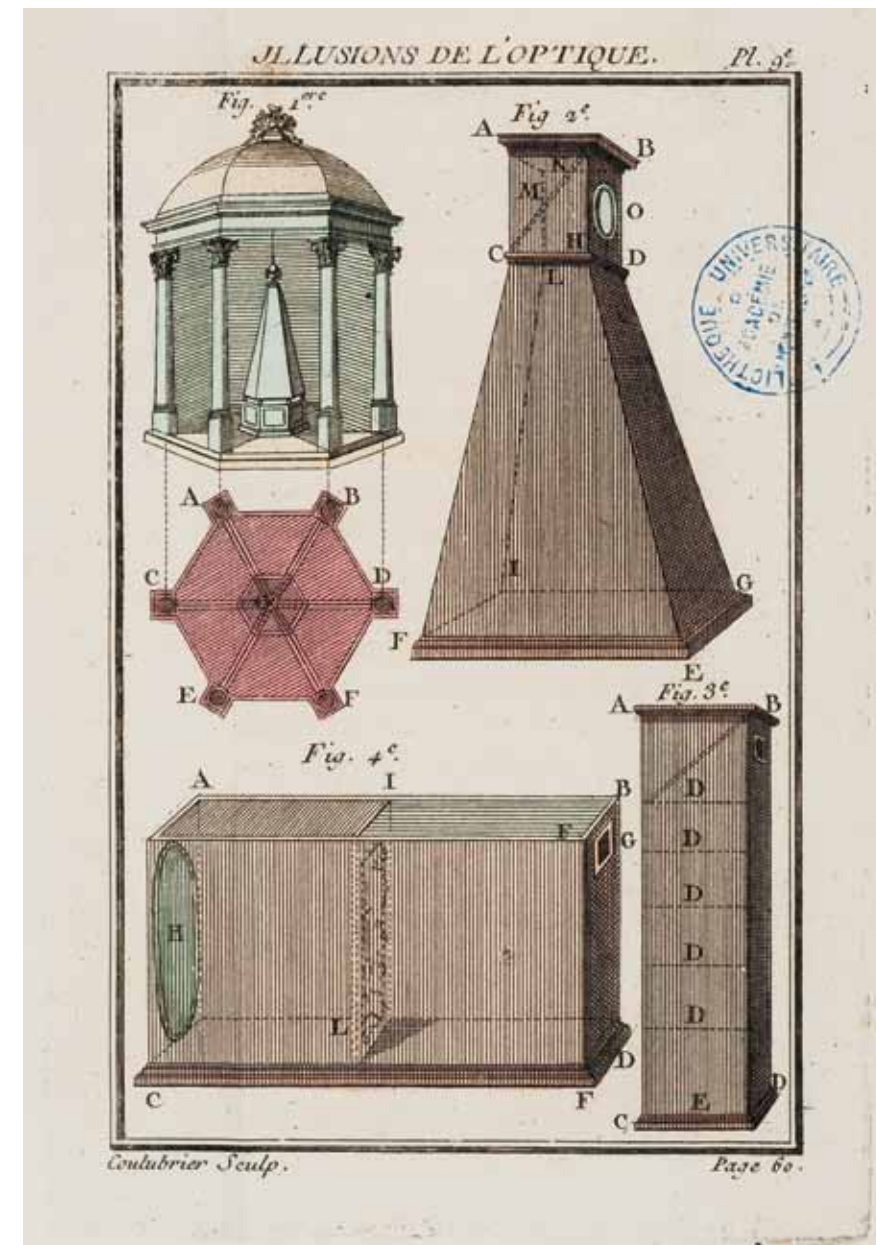
Les boîtes à effets lumineux

Guyot, *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*

« On peut rendre ces Optiques plus agréables, en découpant les estampes, ou en les laissant transparentes aux endroits qui sont susceptibles d'être lumineux, tels que les vitrages qu'on suppose être éclairés du soleil, les ciels, les eaux et cascades, les incendies, les illuminations, etc. Mais comme il est indispensable alors de les éclairer par derrière et par devant, il faut changer la forme de la boîte, lui donner celle d'une caisse, et supprimer le miroir incliné, afin de pouvoir placer l'estampe en face et au foyer du verre ; le côté de cette boîte où se met l'estampe doit être entièrement à jour et il faut y ménager deux coulisses, l'une pour y faire couler le châssis sur lequel l'estampe doit être collée par ses bords, et l'autre pour y placer un second châssis garni d'un papier très-fin, verni et transparent, au travers lequel on doit éclairer fortement cette estampe : il faut aussi laisser une ouverture au-dessus de la boîte pour éclairer intérieurement plus ou moins les estampes, et afin de le faire avantageusement, il faut, pour la couvrir, avoir trois différents châssis garnis d'un papier verni,

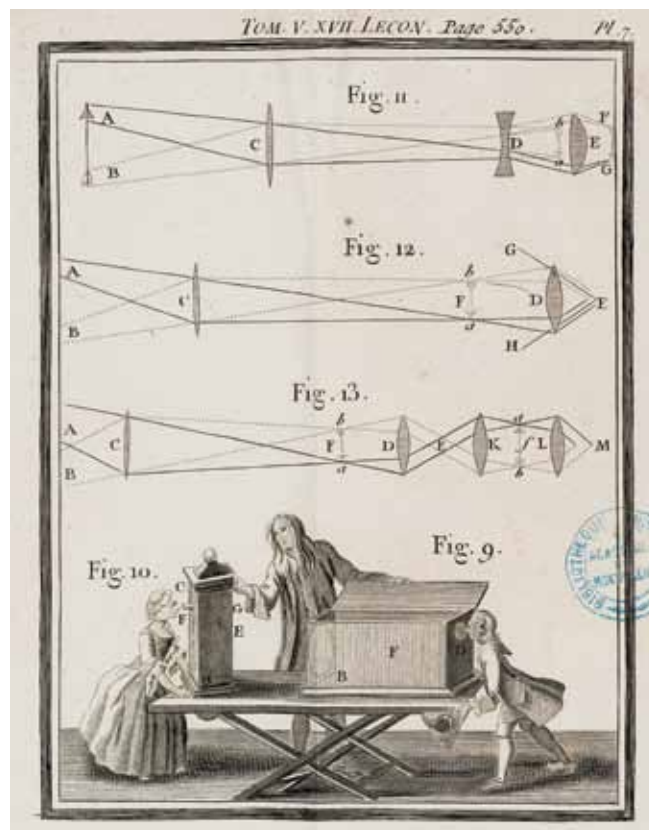
l'un fort transparent pour les objets qu'on suppose être éclairés du jour ; l'autre pour ceux qui représentent une nuit & dont le papier doit avoir reçu une légère teinte de bleu qui répand un ton convenable sur toute l'estampe ; le troisième doit avoir été teint d'une couleur rougeâtre, afin de donner un ton de feu naturel aux estampes qui représentent des incendies ou des illuminations.

Toutes ces précautions, ainsi que celle de les éclairer plus ou moins d'un côté ou d'autre, sont indispensables pour parvenir à imiter la nature dans toutes ses variétés, & procurer à tous ces différents objets un air de vraisemblance, en quoi consiste tout l'agrément de ces sortes d'Optiques qui ne sont plus que des choses fort communes dès qu'ils ne font pas une certaine illusion. A l'égard des pièces avec illuminations, on les découpe avec de petits emporte-pièces de différentes grosseurs ; les plus gros sont pour les objets les plus avancés, et les plus petits pour les lointains ; il faut aussi que les trous soient plus près dans les parties qui tendent au point de vue. »



Vue d'optique perforée pour boîte à effet lumineux.

Edme-Gilles Guyot, *Nouvelles récréations physiques et mathématiques*, Paris : chez Gueffier, [1769-1770], tome troisième, pl. 9.
BIU Montpellier, BU Sciences, 130520.



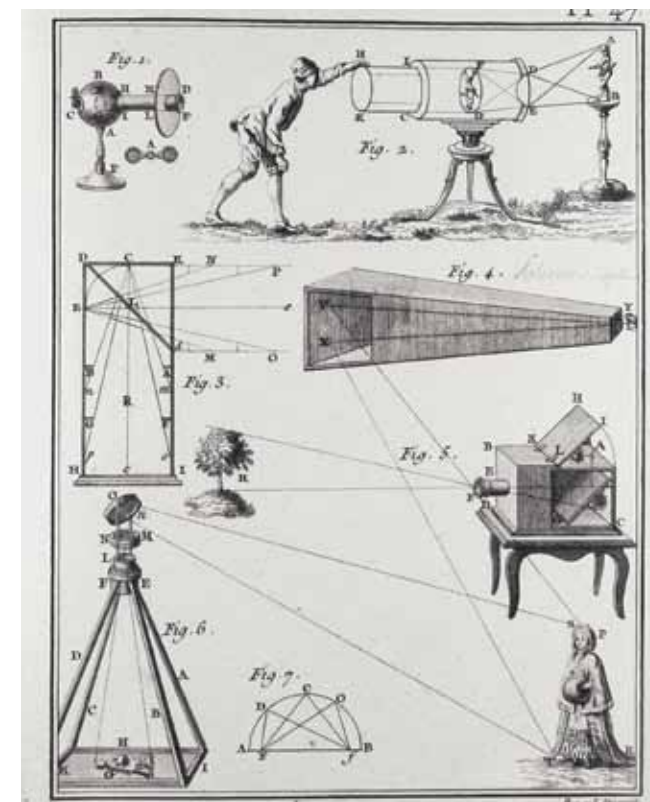
Jean-Antoine Nollet, *Leçons de physique expérimentale*, Paris : H.-L. Guérin et L.-F. Delatour, tome cinquième, 1758, pl. 7. Coll. part.

pouces de foyer ; si le foyer étoit plus grand, l'objet ne seroit pas assez amplifié, et s'il étoit plus court, les côtés de l'estampe prendroient une courbure désagréable, et d'un autre côté l'objet ne paroîtroit pas assez éloigné ; en général, plus les estampes qu'on employe sont grandes, plus le foyer du verre doit être long ».

Il convient ensuite de préparer les gravures, sachant que « toutes sortes d'estampes ne sont pas convenables, il faut choisir celles où il y a le plus de lointains. Dans quelque sujet que ce soit, il est essentiel aussi qu'elles ne soient pas trop chargées de gravure ».

« Ayez une quantité d'estampes représentant divers vues, peignez-les légèrement, en imitant autant qu'il sera possible la couleur naturelle des objets, & en affaiblissant beaucoup vos teintes dans les lointains ; ménagez aussi de grands clairs sur les devants, en ne mettant presque pas de couleurs² aux endroits où il y a très peu de gravure : coupez le papier qui entoure la gravure, et collez-les sur un carton de la grandeur

2. Guyot fournissait les « couleurs en tablettes au nombre de vingt, propres pour ces sortes d'enluminures » : bleu de Prusse, gomme-gutte, safran, carmin, vert d'eau, vert de vessie, indigo, bistre, pierre de fiel, encre de la Chine, laque de Venise, amer de bœuf ou de carpe, alun.



du fond de la boîte, et s'il reste de l'espace entre l'estampe et le bord du carton, couvrez-le d'un papier noir.

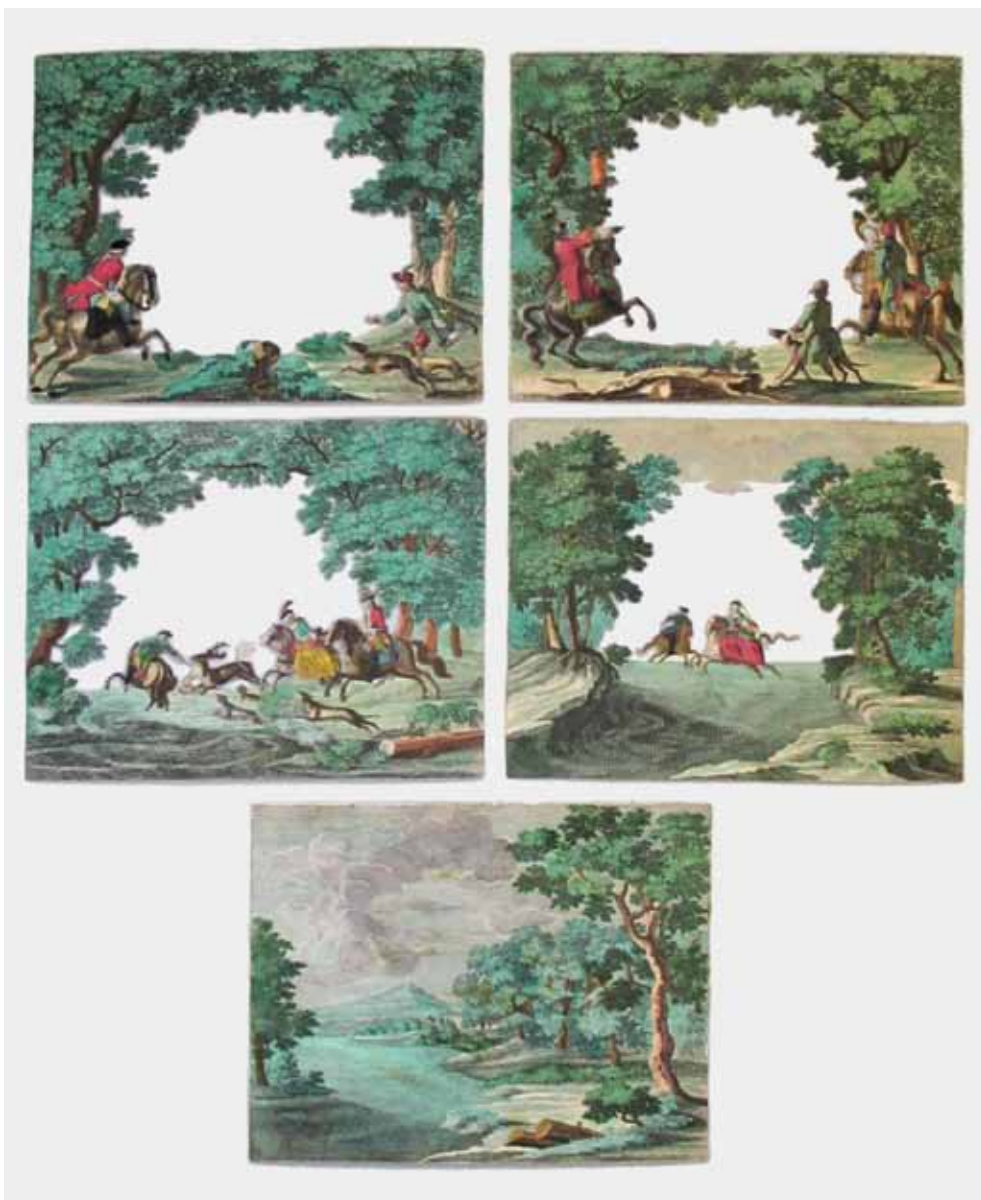
Cette bordure noire est fort essentielle, afin que l'œil n'aperçoive (sic) aucun autre objet apparent que l'estampe, par cette même raison il est nécessaire de peindre également en noir tout l'intérieur de la boîte.

Effet : Ces sortes d'Optiques représentent au naturel et en apparence dans l'éloignement toutes les vues, paysages, palais et autres sujets d'Architecture qu'on met dans cette boîte, il suffit de la placer de manière que ces objets reçoivent beaucoup de jour ; ils sont aussi fort agréables lorsqu'on les éclaire avec deux ou trois lumières. »

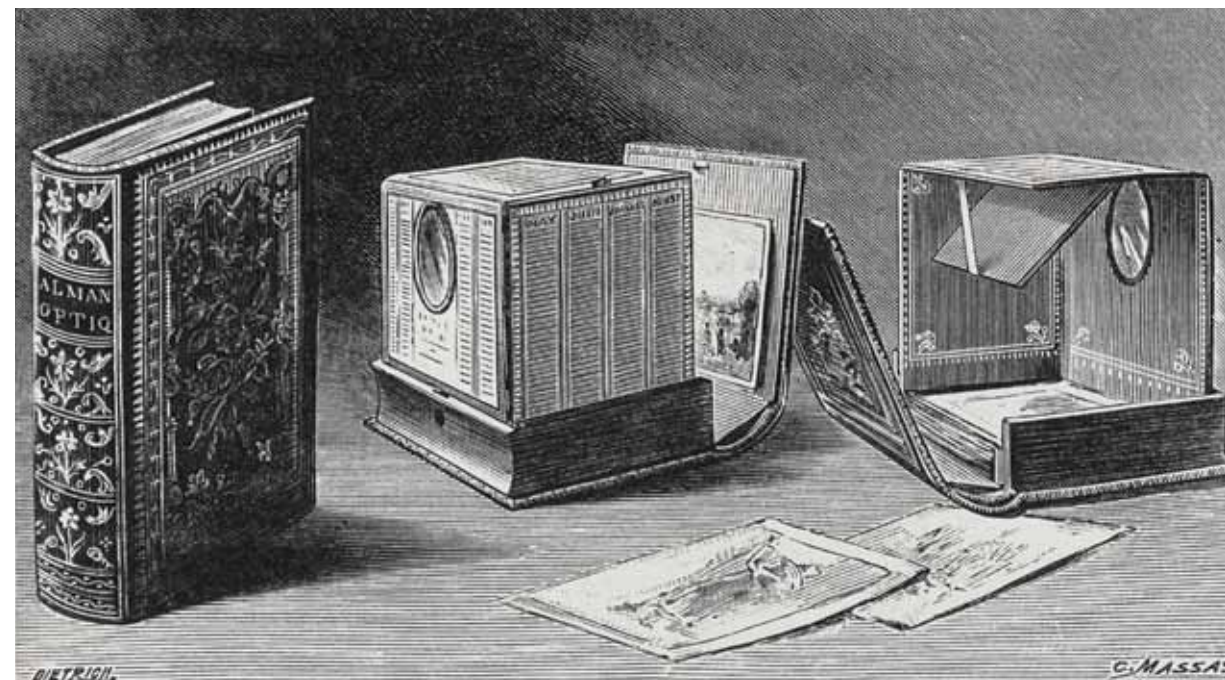
Il existe de nombreuses variantes dans la construction de ces boîtes. Dans leurs traités de physique récréative, Ozanam, Nollet ou Guyot décrivent chacun toute une série d'appareils d'optique à réflexion destinés à enrichir les cabinets de physique d'une élite curieuse des sciences appliquées.

Mathurin-Joseph Brisson, *Traité élémentaire ou principes de physique*, Paris : Moutard, 1789, pl. 47, fig 5.

Coll. part.



Théâtre de perspective d'Engelbrecht, ensemble de plans découpés et colorés, XVIII^e siècle.
Coll. part.



Ainsi une caisse horizontale peut-elle être munie à l'une de ses extrémités d'un miroir concave dans lequel se reflète l'estampe disposée verticalement sur le côté opposé. Le spectateur observe le paysage par une simple fente percée au-dessus de la gravure. L'effet est renforcé lorsque l'image est fortement éclairée et que l'on intercale à mi-distance un entourage en carton découpé qui fait office de manteau d'arlequin. Les vues montées sur carton sont introduites dans l'appareil par une rainure ou peuvent être collées en continu, bord à bord ou sur un tissu, pour constituer un panorama déroulant.

De même, la reliure d'un livre à secret peut dissimuler la *camera obscura* utilisée par le peintre et se transformer à volonté en visionneuse d'estampe.

Enfin, la vue d'optique peut être remplacée par une scène constituée de plans découpés et disposés successivement dans la boîte en respectant un écartement proportionnel à l'éloignement. La sensation de profondeur relève alors de l'effet théâtral. Ces petits théâtres de perspective étaient la spécialité de l'éditeur allemand Engelbrecht qui grava à leur intention des dizaines de saynètes très prisées aujourd'hui des collectionneurs.

Gaston Tissandier, *La Nature*, 1893, p. 192. Boîte d'optique en forme de livre à secret.
Coll. part.



Claude-Louis Desrais, (*Petits métiers et cris de Paris*). Du mouron pour les petits oiseaux, XVIII^e siècle. Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, RESERVE FOL-VE-53 (G).

Théâtre optique forain : la boîte de colporteur

Au siècle des Lumières, colporteurs et montreurs d'images parcourent l'Europe des foires et des campagnes. Dans leur boîte d'optique s'illuminent palais fantastiques, capitales lointaines et grands événements du royaume.

Venus traditionnellement des régions de montagne, de Savoie et d'Auvergne, poussés à l'émigration par la dureté de leur condition, les montreurs ambulants – tout comme les comédiens, saltimbanques et musiciens itinérants –, font partie de ces gens de spectacle qui tentent de survivre en se produisant de foire rurale en place publique.

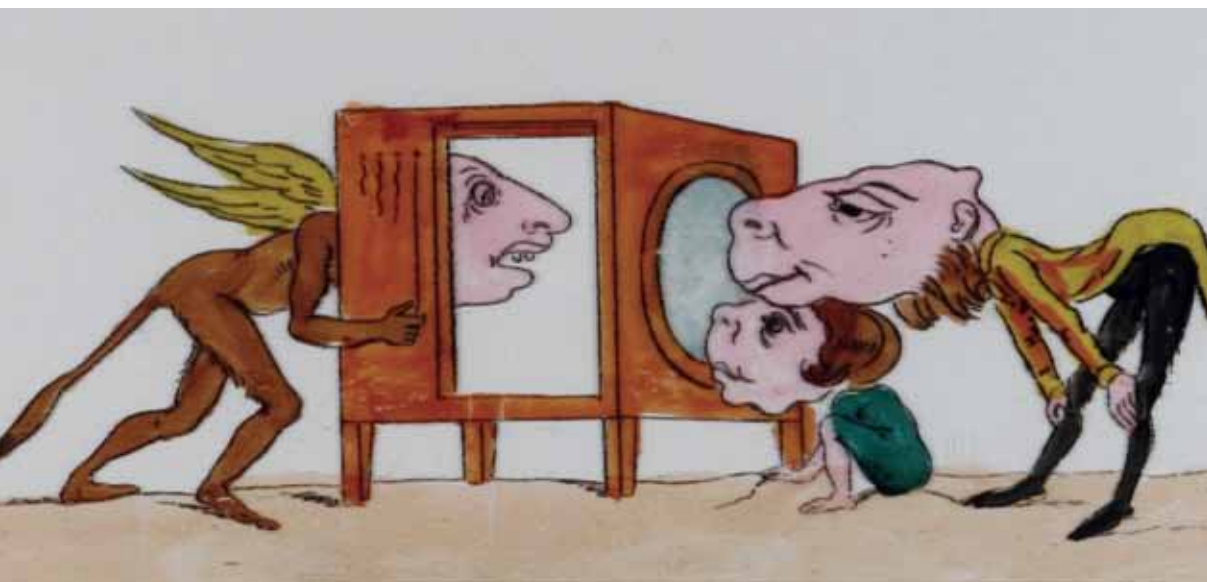


La popularité de ces animations de rue est telle que de nombreux témoignages nous sont parvenus sous forme de récits, d'illustrations, de peintures, de figurines et de décoration sur des objets du quotidien. La figure du colporteur est donc abondamment illustrée : humblement vêtu, la caisse sur le dos, il exerce un de ces petits métiers considérés avec curiosité et nostalgie.

Les séries gravées des cris de la ville et les dessins de Poisson ou de Bouchardon immortalisent le petit peuple de la rue : marchands, montreurs de lanterne magique, de boîte d'optique, accompagnés du vieil et du joueur d'orgue...

« Dès que l'obscurité envahissait Paris (...) les montreurs de « curiosité » et de lanterne magique se promenaient, l'orgue de barbarie sur le ventre (...) mêlant un cri langoureux à la ritournelle provocante de leur instrument » (Victor Fournel, *Les rues du vieux Paris*, Paris, 1881, p. 544).

Groupe de porcelaine d'après le modèle d'Etienne Falconet (d'après François Boucher), XIX^e siècle. Coll. part.



Plaque de lanterne magique Lapierre, caricature, fin XIX^e siècle.
Coll. part.

Caricature politique d'un mon-
treur d'optique forain, dans *Le Sifflet*, 1872.
Coll. part.

Chromo prime allemand : le mon-
treur d'optique forain.
Coll. part.

« La rareté, la curiosité, la Ville de Constantinople » !
Attirés par le boniment du forain ou la musique d'un as-
sistant, les badauds s'approchent de la caisse en bois et
risquent un œil à travers l'ouverture. La fascination opère
aussitôt. Magnifiées par la lentille grossissante, les gra-
vures colorées et finement découpées scintillent de lumière
et captivent le regard. Une parenthèse dans le quotidien
misérable du spectateur qui paie sans rechigner quelques
sous au montreur et lui achète aussi parfois une gravure
religieuse ou le colifichet proposé.

A l'origine de ces spectacles, le colporteur donne à voir
ses tableaux dans une caisse de bois, munie parfois d'une
lentille de plus ou moins bonne facture, dont l'imperfec-
tion même participait à l'émerveillement optique. L'in-
strument est simple, la vision directe, sans miroir (système
« dioptrique »).



La concurrence aidant, la machine évolue très vite : les vues sont montées sur châssis ou sur rouleau pour enrichir le programme, plusieurs lentilles permettent d'augmenter le nombre de spectateurs et donc la recette, et surtout l'ajout d'un éclairage à la bougie autorise l'exploitation nocturne.

Vue d'optique pour effet lumineux, détail des zones à perforer. Coll. part.

L'illumination des tableaux par l'arrière et la perforation des gravures ajoutent de nouveaux effets merveilleux au spectacle : mystère de la transition du jour à la nuit, féerie des feux d'artifices et des fêtes royales, fascination pour les batailles et les incendies... tous effets de mise en scène nés de l'imagination et de l'habileté du montreur, auxquels s'ajoutent parfois des figurines mobiles ou articulées.

Guyot, dans l'ouvrage déjà cité, est l'un des rares auteurs à livrer des informations sur la fabrication des vues transparentes. Tout d'abord, écrit-il, « choisissez un sujet avantageux et dont la perspective fasse beaucoup d'effet ». Après l'avoir lavée de « couleurs fort légères », ombrez-la au dos « jusqu'à ce que cette estampe paroisse bien dégrader du clair à l'obscur, étant exposée et regardée au travers la lumière du soleil ou celle de plusieurs bougies allumées ».

Dans la boîte destinée à recevoir la vue « ménagez une porte qui doit s'ouvrir par derrière la boîte ; couvrez-la en dedans de fer blanc, et ajustez-y cinq à six petites bobèches garnies de bougies, dont les lumières se trouvent placées à différentes hauteur ».

« On peut aussi peindre ces vues de manière qu'il n'y ait que les ciels, les vitrages, les croisées, les eaux, les jets-d'eaux et cascades qui soient éclairés par derrière. Pour cet effet on couvre de noir le derrière de l'estampe aux endroits où elle ne doit pas paroître transparente ; on exécute de cette manière des incendies, des arcs de triomphes, des soleils couchans, des clairs de lune, etc. qui font un très bel effet. »



*Vue du château d'eau prise du boulevard Saint-Martin, vue d'optique XIX^e siècle. Le Diorama de Daguerre est représenté sur cette vue.
Coll. part.*

L'étape suivante consiste à pousser l'effet d'illumination aussi loin que possible : « On découpera avec de très petits emportespièces, gradués de différentes grosseurs et de forme ovale, mais un peu en pointe d'un côté, tous les endroits de l'estampe où l'on jugera devoir faire paraître des lumières, ou ceux où elles sont désignées sur la gravure, si l'on se sert d'estampes représentant des illuminations (...). »

« Les estampes que l'on dispose de cette manière peuvent aussi se placer dans les boîtes d'optiques où les objets sont vus au travers d'un verre ; mais comme le verre étend et grossit l'objet, il faut alors les éclairer encore plus fortement. On conçoit que l'on doit dans ce cas supprimer le miroir (...) et que l'estampe doit être placée en face du verre, ce qui change nécessairement la forme des boîtes ordinaires. »



Autre siècle, autres images

Devenues de véritables cosmoramas ambulants, les boîtes d'optique furent exploitées en Europe jusqu'au milieu du XIX^e siècle avant d'être détrônées par des attractions visuelles plus en vogue sous l'effet conjugué du perfectionnement des techniques scéniques et de l'arrivée de la photographie : dioramas, polyoramas, aléthoscopes, stéréoscopes... Les vues d'optique rejoignirent les cartons à dessin des collectionneurs ou perdirent leur fraîcheur, encadrées au mur des salons où l'on avait oublié leur vocation première...

Stéréoscope à main de Nuremberg, vers 1900.
Coll. part.

Polyorama panoptique, Pierre Henri Amand Lefort, Paris, à partir de 1849.
Coll. part.

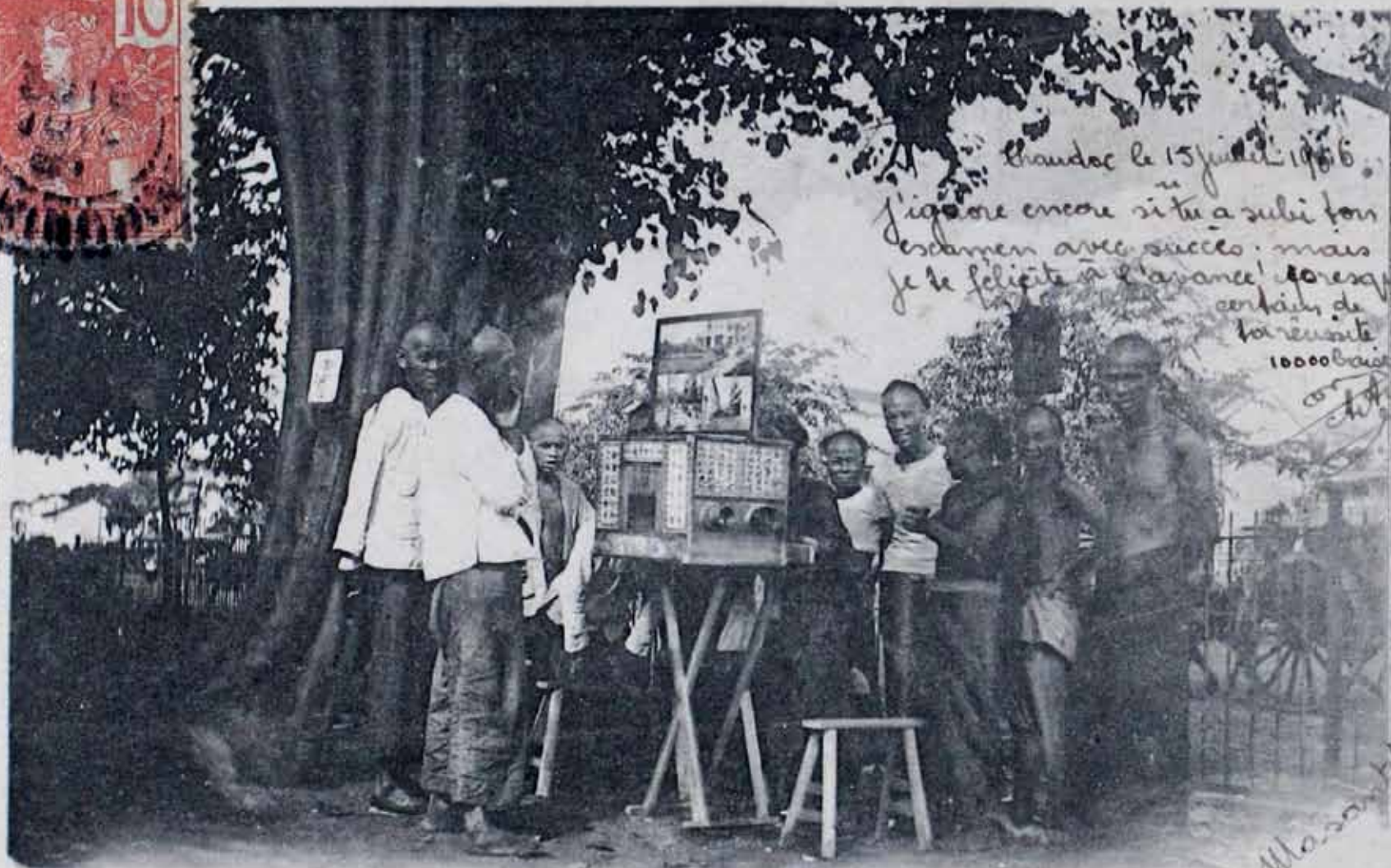
Pourtant, alors que l'histoire de la boîte d'optique s'est arrêtée en Europe, quelques boîtes de facture artisanale, à déroulant ou à images multiples, circulent encore tout au long du XX^e siècle en Asie, en Afrique du Nord et même aux Etats-Unis. Leur spectacle organisé autour de récits est constitué d'images peintes, de photographies, voire de pages de journaux illustrés de paysages exotiques et de portraits d'acteurs en vogue. Si ces instruments tardifs ont aujourd'hui disparu ou ont rejoint collections et musées, quelques moniteurs exercent encore leur art, principalement en Chine, associant pour le plus grand plaisir de leurs spectateurs, tradition et modernité...

[LA]

« Lanterne magique à Cholon », carte postale ancienne, 1906.
Coll. part.



1960 - « Collection Phénix » - Mottet et C^e, éditeurs



Chaudoc le 15 juillet 1966
j'ignore encore si tu a subi ton
examen avec succès. mais
je te félicite à l'avance! presque
certain de
ta réussite

10000 baïens

avec
chèque

M. Mottet et bonne.
M. J.

Lanterne magique à CHOLON

Travail de conservation sur les vues d'optique de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier

Etude des techniques de fabrication

Les vues d'optique de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier constituent un ensemble de quatre-vingt-six documents. Il s'agit de gravures au burin et à l'eau-forte mises en couleur avec une aquarelle plus ou moins épaisse. Ces vues peuvent être divisées en deux types distincts correspondant à deux utilisations différentes.

Le premier type regroupe quarante documents du fonds. Il s'agit de vues en feuillet simple avec une mise en couleur constituée d'aplats monochromes pour le ciel et les éléments du paysage, ainsi que des touches de couleurs sombres pour les détails et les personnages. Ces vues ne présentent aucun montage particulier, laissant entendre qu'elles étaient utilisées à l'horizontale. Deux vues sortent du lot dans la mesure où elles sont doublées d'un papier découpé figurant une rosace.

Le second type correspond aux vues cartonnées qui sont au nombre de quarante-six. Elles sont contre-collées sur des cartons anciens, avec une mise en couleur assez poussée et précise. Le ciel et les décors présentent de nombreuses nuances de couleurs figurant les nuages ; les ombres des bâtiments et les costumes des personnages sont très détaillés. Des bordures sont présentes sur chacune de ces vues. Il peut s'agir d'un bord peint en gris foncé ou noir ; mais aussi de bandes de papier préalablement aquarellées en gris, puis collées sur les contours et rabattues au verso. Des trous d'usage sont visibles sur les contours, ce qui nous indique une utilisation des vues à la verticale, au fond de la chambre optique.



Détail d'un carton de montage découpé en rosace.

Déchirure de la vue et du carton de montage.

Vues avant restauration et reconditionnement.





Couche picturale lacunaire.

Etat de conservation global

L'état global du fonds était assez mauvais, notamment pour les vues en feuille, plus fragiles. Les principales dégradations ont été causées par leurs manipulations régulières et un stockage inadapté avant d'entrer dans les fonds de la bibliothèque universitaire de Droit.

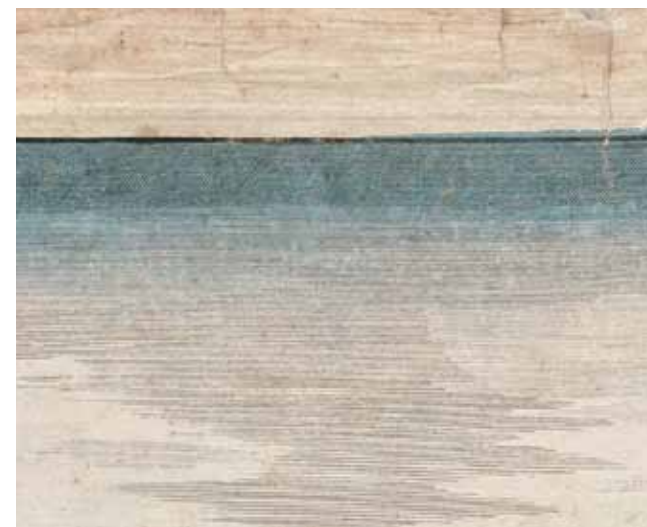
Une observation avant traitement a permis de constater un empoussièrlement important. Les trous d'usage ont entraîné une usure importante voire des déchirures, ce qui tend à indiquer une utilisation assez intensive de cette collection. De la même manière, c'est ce facteur qui a eu pour conséquence d'émousser les cartons sur les pourtours et surtout les coins. Les vues en feuille sont les plus dégradées, avec des déchirures et des lacunes assez nombreuses, ainsi que de multiples taches et auréoles. L'ensemble du fonds était très empoussiéré. De plus, les lacunes de couleur observées suggèrent une couche picturale fragile, ayant subi de nombreux frottements.

Traitement et conditionnement adapté à l'objet

A la différence d'une œuvre graphique où l'aspect esthétique est prioritaire, une intervention minimale a été décidée afin de ne pas dénaturer l'objet qu'est une vue d'optique. Il s'agit de consolider sans toucher aux traces d'usage des vues. Cette déontologie va influencer sur tout le processus de traitement. Dans un premier temps, il a fallu déterminer le niveau de dégradation des couches picturales, afin de juger le niveau de traitement à appliquer. Fort heureusement, bien qu'elles soient lacunaires, elles ne sont pas pulvérulentes pour autant. Seule une vue en feuille a nécessité un traitement particulier à cet égard. Après un dépoussiérage localisé dans les marges et le verso, un traitement de consolidation de la couche picturale a été réalisé. Il s'agit d'une application au pinceau d'une colle d'esturgeon diluée à 1% à travers un papier intermédiaire fin sur la totalité de la partie aquarellée. C'est un traitement utilisé régulièrement en restauration pour consolider une couche picturale pulvérulente. L'application de cette colle animale très diluée permet d'apporter un liant afin de conserver les pigments sur le support.

L'ensemble du fonds a ensuite été dépoussiéré en plusieurs étapes. Une brosse douce a été appliquée sur les rectos, afin d'enlever la poussière sans abraser les couches picturales fragiles. Les zones exemptes de techniques graphiques telles que les marges des vues en feuille et tous les versos étaient très encrassés et moins fragiles. Ils ont donc été dépoussiérés avec une brosse douce, puis ils ont reçu un léger gommage.

Toujours dans une approche non invasive, les vues cartonnées ont été consolidées aux coins et sur les tranches avec des papiers japonais fins. Les trous d'usage ont été renforcés mais non rebouchés, car ils représentent l'histoire et l'utilisation des vues. Les vues en feuilles ont demandé



J. Prou, 134^e vue du pont et de l'hospital St. Sixte du côté du Midy, Paris : L. P. Lachaussée, s.d.
Vues avant et après restauration.
BIU Montpellier, BU Droit – Économie – Gestion, VOP 70 RES.

Conditionnement final : la boîte classeur.

Pages suivantes :

Recto d'une vue montée sur papier caillouté et légende collée au dos. Château de Flaugergues, n° 46. Classé MH le 12/12/2006.

davantage d'interventions de par la multitude de déchirures et de lacunes présentes. Là aussi, une minutie particulière a été apportée pour consolider les zones fragiles sans gêner la lecture des vues. Ce lot a demandé un long travail de mise au ton. A l'inverse d'une retouche où l'on cherche à rendre la restauration la plus discrète possible, une mise au ton vient simplement atténuer la zone restaurée afin que l'œil ne soit pas gêné lors de la lecture de l'objet.

Le choix d'un conditionnement a un impact direct sur la bonne conservation d'un document. Dans le cas des vues d'optique de la BIU, il fallait qu'elles soient facilement manipulables, mais aussi séparées les unes des autres afin de ne pas recréer les conditions favorables à de nouvelles dégradations. Une boîte de conservation sur mesure de type classeur a été commandée, suivie par un travail de mise en pochettes polyester réalisées à l'atelier. Un montage spécifique a été conçu pour les quarante-six vues cartonnées, bien trop lourdes pour tenir d'elles-mêmes dans une pochette. Elles sont préalablement « montées » sur une feuille polyester épaisse où sont découpées des encoches spécifiques aux quatre coins. Deux intercalaires en carte ont été réalisés : l'un pour séparer les vues cartonnées des vues en feuille, l'autre au fond de la boîte pour une meilleure prise en main.

Ce fut un réel plaisir de travailler sur ce fond assez atypique au sein de nos collections. Voir un long travail de conservation aboutir à une exposition rend d'autant plus concret le travail de conservation et de mise en valeur auquel l'atelier participe au sein de la BIU.

[MD]



1. Veduta del Tempio Romano
2. Mappa topografica di Roma
3. Palazzo de' Medici
4. Chiesa di Santa Maria della Trinità

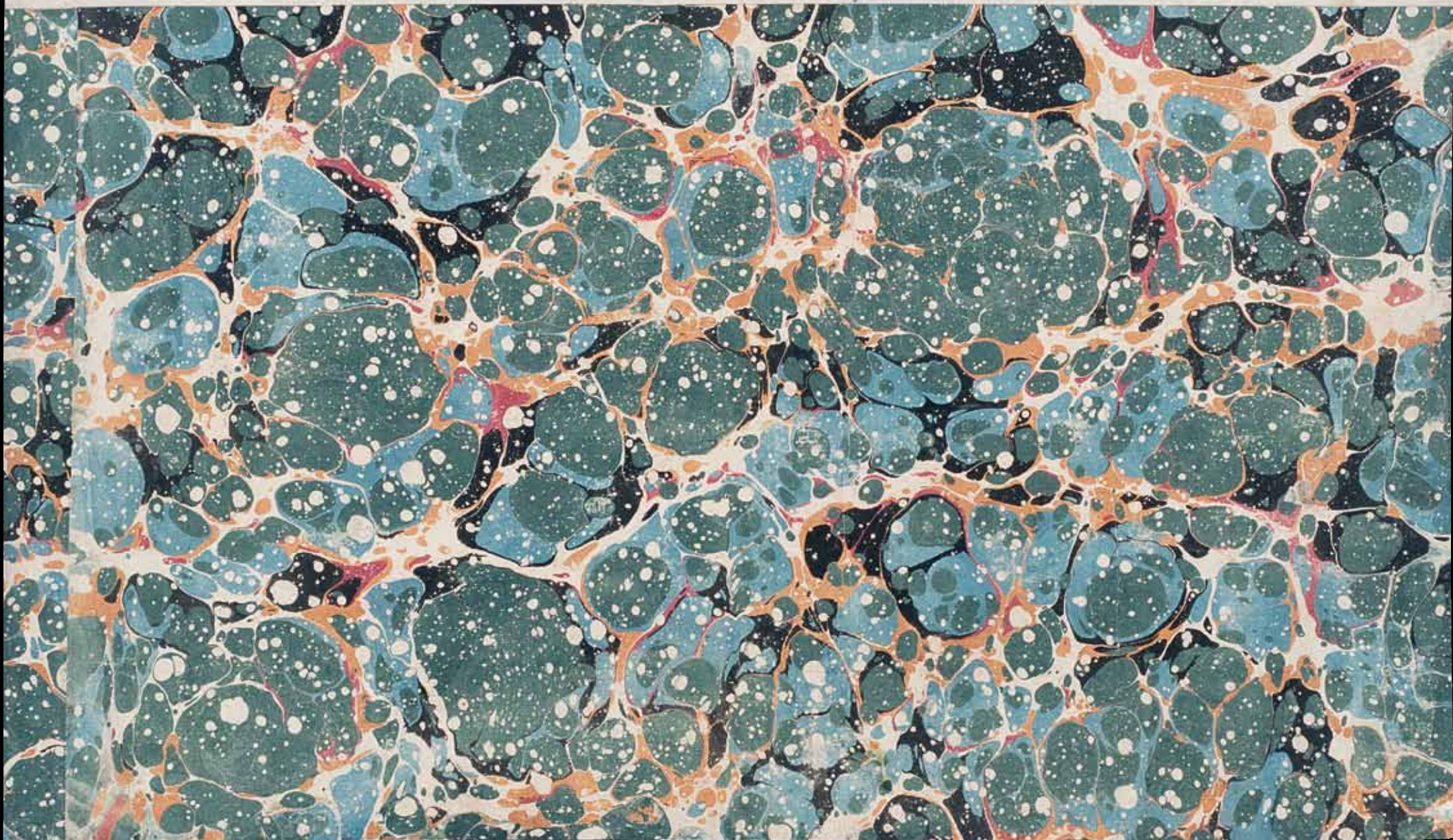
Veduta del Romano Campidoglio con Scalinata che va alla Chiesa d'Araceli
Architettura di Michelangelo Buonarroti

5. Chiesa di Santa Maria della Trinità
6. Chiesa di Santa Maria della Trinità
7. Chiesa di Santa Maria della Trinità
8. Chiesa di Santa Maria della Trinità

Disegno di Michelangelo Buonarroti

N° 2

65





Bibliographie

Sur Flaugergues

Chevalier (Alain), « Les collectionneurs de la Cour des Comptes ». *Ces messieurs de la Cour*. Montpellier, Musée Fabre, 1987.

Chevalier (Alain), « La collection Boussairolles : goût et commerce à Montpellier du Consulat à l'Empire ». *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1994, 1994 (Paris : 1995), p. 170-191.

Colbert (de) (Henri), « Les collections du château de Flaugergues ». *Monumental*, 2011, p. 18-19.

Colbert (de) (Henri) « Une folie au milieu des vignes : le château de Flaugergues ». *L'Estampille / L'Objet d'Art*, n°315, 1997.

Fabre (Ghislaine), Montpellier 985-1985. *Paysages d'architecture*. Montpellier, 1985.

Leenhardt (Albert), *Quelques belles résidences des environs de Montpellier*, réimpression de l'édition de 1931-1932, Champion-Slatkine, Genève 1985.

Palouzié (Hélène), « Les châteaux de Flaugergues et de la Mogère ». *De la collection au lieu de mémoire*. Actes Sud, 1999, p. 166-169.

Palouzié (Hélène), *Dossiers de protection au titre des Monuments historiques des collections du château de Flaugergues*. CRMH, DRAC LR.

Pellicer (Françoise), *Les vues d'optique, un regard sur le monde*. Montpellier, château de Flaugergues, 1999.

Redon (Jeannine), *Chronique d'une famille montpelliéraine sous l'Ancien Régime et les deux Empires*, les Boussairolles. Montpellier, 1988.

Tousery-Salager (Anne), *Les châteaux du Bas Languedoc : architecture et décor de la Renaissance à la Révolution*. Espace Sud, Montpellier, 1996.

Sur les vues d'optique

100 vues d'optique et curiosités : de l'anamorphose à l'Op'art. Pontoise, France, 1977.

Balzer (Richard), *Peepshows: a visual history*. New York, N.Y., Harry N. Abrams, 1998.

Chaldecott (J. A.), « The zograscope, a forgotten name in optics ». *Bulletin of the British Society for the History of Science*, vol. I, n° 9, 1953, p. 227-229.

Ensemble de visionneuses stéréoscopiques modernes Les-trade, Bruguière et View Master. Ces visionneuses modernes de vues touristiques sont les héritières de la tradition des boîtes optiques.

Coll. part.

Deltour-Levie (Claudine), *Le monde en vues d'optique, XVIII^e-XIX^e siècles* : exposition temporaire de la collection des Musées royaux d'art et d'histoire à partir du 24 septembre 2009. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 2009.

Dubois (Alain), *Les Vues d'optique*, résumé de la conférence faite à la séance du 25 novembre 1911. Amiens, Les Rosati picards, 1913.

Duchartre (Pierre-Louis), Saulnier (René), *L'imagerie populaire : les images de toutes les provinces françaises du XV^e siècle au second Empire, les plaintes, contes, chansons, légendes qui ont inspiré les imagiers*. Paris, Librairie de France, 1926.

Hugot (Philippe), *Vues d'optique du château de Mons... une collection en perspective*. Editions de Mons, 2012.

Infelise (Mario), Marini (Paola), *Remondini: un editore del Settecento*. Milano, Electa, 1990.

Kaldenbach (C. J.), « Perspective views ». *Print quarterly*, vol. II, n° 2, Juin 1985, p. 86-104.

Kapff (Sixt von), *Guckkastenbilder aus dem Augsburger Verlag von Georg Balthasar Probst, 1732-1801*. Weissenhorn, A. H. Konrad, 2010.

Keyser (Edouard de), « Les vues d'optique ». *Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique le Vieux papier*, vol. 28, n° 266, 1977, p. 125-160.

Keyser (Edouard de), « Un domaine méconnu de l'imagerie : les vues d'optique ». *Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique le Vieux papier*, vol. 23, n° 198, 1962, p. 137-168.

Levie (Pierre), *Montreurs et vues d'optique*. Bruxelles, Sofidoc, 2006.

Mannoni (Laurent), *Le mouvement continué : catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*. Paris, Cinémathèque française, Musée du cinéma, Milan, Mazzotta, 1996.

Mannoni (Laurent), *Trois siècles de cinéma : de la lanterne magique au cinématographe collections de la Cinémathèque française*. Paris, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1995.

Milano (Alberto), *Viaggio fantastico nel '700 attraverso le vedute ottiche*. Milano, Mazzotta, 2011.

Müller (Stéphanie), Pellicer (Françoise), *Les vues d'optique : un regard sur le monde*. Montpellier, château de Flaugergues, 1999.

Musée Nicéphore Niépce. Les vues d'optique : Collection Musée Niépce. Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1993.

Olivieri (Iolanda), Vicini Mastrangeli (Angela) (dir.), *Vedereviaggiare: un rotolo di vues d'optique del XVIII secolo*. Roma, De Luca, 1994.

Pouy (Ferdinand), *Les anciennes vues d'optique*. Amiens, impr. de T. Jeunet, 1883.

Rivière (Georges), « Un art populaire disparu : les vues d'optique ». *L'Art vivant*, n° 64, 15 août 1927, p. 644-648.

Saulnier (René), Duchartre (Pierre-Louis), Rivière (Georges Henri), *L'imagerie parisienne*. Paris, Gründ, 1944.

Seltz (W.), « The engraving trade in seventeenth and eighteenth-century Augsburg: a checklist ». *Print quarterly*, vol. III, n° 2, 1986, p. 86-104.

Sennequier (Geneviève), *Miroirs : jeux et reflets depuis l'Antiquité*. Paris, Somogy éd. d'art, 2000.

Stafford (Barbara Maria), Terpak (Frances), Poggi (Isotta), *Devices of wonder: from the world in a box to images on a screen*. Los Angeles, Getty Research Institute, 2001.

Toulet (Emmanuelle), *Les vues d'optique : analyse et catalogue de la collection de la Bibliothèque municipale de Versailles*. s.l., s.n., 1982.

Vivarez (Henri), « Les vues d'optique ». *Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique le Vieux papier*, vol. 7, n° 52, 1909, p. 54-55.

Vivarez (Henri), « Les vues d'optique ». *Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique le Vieux papier*, vol. 7, n° 56, 1909, p. 362-363.

Zotti Minici (Carlo Alberto), *Il mondo nuovo: le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*. Milano, Mazzotta, 1988.

Zotti Minici (Carlo Alberto), Avanzo (Mariano), *Mirabili visioni: vedute ottiche della stamperia Remondini*. Trento, Provincia autonoma di Trento, Servizio beni culturali, Servizio attività culturali : Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, 1996.

Viaggio in Europa: attraverso le vues d'optique. Milano, Mazzotta, 1990.

Ouvrage publié par la Direction
régionale des affaires culturelles
(DRAC) du Languedoc-Roussillon
Conservation régionale des
monuments historiques (CRMH)
5, rue de la Salle l'Evêque - CS 49020
34967 Montpellier Cedex 2
Tél. 04 67 02 32 00 / Fax 04 67 02 32 04

Directeur de la publication
Alain Daguerre de Hureaux, directeur
régional des affaires culturelles

Rédacteur en chef
Delphine Christophe, conservateur
régional des monuments historiques

Coordination éditoriale
Jackie Estimbre, chargée de la
valorisation du patrimoine, CRMH

Diffusion
publicationspat.drac-lr@culture.gouv.fr
Tél. 04 67 02 32 61

Conception graphique et réalisation
Charlotte Devanz

Photogravure et impression
PrintTeam

Achevé d'imprimer
Août 2014

Dépôt légal
Septembre 2014

ISBN n° 978-2-11-138379-1

Crédits photographiques

BIU Montpellier – atelier de numérisation : 1^{re} de couverture, p. 1,
14-15, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32-33, 35 (bas), 36 (haut), 73
(haut et bas).
BIU Montpellier – atelier de photographie : p. 4, 8-9, 12, 13, 18, 19, 20,
24, 38, 40-41, 49, 50, 76-77.
BIU Montpellier – atelier de restauration : p. 68, 69 (haut et bas), 70,
72 (haut et bas), 75.
Château de Flaugergues : p. 10, 11.
Bibliothèque nationale de France – Gallica : p. 17, 35 (haut), 36 (bas),
37 (haut et bas), 54.
Association Perforons la musique : p. 34, 43 (haut et bas), 46, 47
(haut et bas), 48, 51, 52, 53, 55, 56 (haut et bas), 57, 58, 60-61, 62, 63,
64-65, 76.

Remerciements

Alain Chevalier, Régis Griesser, Laurent Hugues, Laure Jestaz,
Laure Lefrançois, Christophe Niedziocha, Françoise Olivier, Fran-
çoise Pellicer, Brigitte Pertoldi, Anne-Lise Prez et Béatrice Py.

monuments duo objets

Créée par la direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon (conservation régionale des Monuments historiques), la collection « Duo » propose au public de découvrir des chantiers de restauration du patrimoine monumental et mobilier, des édifices labellisés « Patrimoine du xx^e siècle » ou encore des immeubles et objets d'art protégés au titre des monuments historiques, dans l'ensemble de la région.

Le monde en perspective

Vues et récréations d'optique au siècle des Lumières
Les collections montpelliéraines de vues d'optique au château de Flaugergues

La redécouverte du fonds de vues d'optique de la Bibliothèque universitaire de Droit, Economie et Gestion de Montpellier est à l'origine de l'exposition sur les vues d'optique présentées au château de Flaugergues. Associées aux collections classées au titre des Monuments historiques conservées au château et à des collections particulières, elles composent un ensemble exceptionnel et remettent au goût du jour les « récréations d'optique » qui émerveillaient au XVIII^e siècle le public des cabinets de physique, des salons aristocratiques et des colporteurs sur les marchés et les foires. L'exposition propose de découvrir les vues d'optique dans leur contexte d'époque, à travers des instruments de démonstration parfois luxueux, comme le « zograscope » en bois marqueté du château de Flaugergues. Ces appareils munis de lentilles grossissantes donnent à ces gravures à l'eau-forte, rehaussées de gouache et d'aquarelle, l'illusion de la profondeur, du mouvement, du temps qui passe.

*Exposition réalisée par la Bibliothèque interuniversitaire
Château de Flaugergues : 20 septembre – 31 octobre 2014*



Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon (DRAC-L.-R.)
ISBN : 978-2-11-138379-1
Diffusion gratuite - NE PEUT ÊTRE VENDU