



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

54 | 2019
Diderot et l'argent

Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles). Anthologie établie par Delphine Gleizes et Denis Reynaud

Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2017

Barbara Selmecci Castioni



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/6684>

DOI : 10.4000/rde.6684

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2019

Pagination : 360-364

ISBN : 978-2-9543871-6-1

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Barbara Selmecci Castioni, « Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles). Anthologie établie par Delphine Gleizes et Denis Reynaud », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 54 | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 22 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/6684> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.6684>

Ce document a été généré automatiquement le 22 février 2021.

Propriété intellectuelle

Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles). Anthologie établie par Delphine Gleizes et Denis Reynaud

Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2017

Barbara Selmecci Castioni

RÉFÉRENCE

Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles). Anthologie établie par Delphine Gleizes et Denis Reynaud, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2017

- 1 L'anthologie établie par Delphine Gleizes et Denis Reynaud apporte à l'histoire du regard une contribution majeure, en déclinant les réalités et les possibles d'une « histoire du regard instrumenté » à une période charnière (XVII^e-XIX^e siècles) qui voit l'invention d'une multitude d'appareils modifiant en profondeur le regard occidental. En privilégiant une approche articulant histoires littéraire et culturelle, concentrée sur le domaine français, les auteurs saisissent avant tout ces « machines à voir » sous l'angle de leur potentiel poétique. Cette anthologie critique et richement illustrée propose ainsi un « assemblage singulier » (p. 5) d'instruments optiques divers, envisagés au prisme de textes de natures différentes (à dominante référentielle et de fiction). Comme le souligne l'introduction, ces objets divers (« machines », « appareils », « dispositifs ») s'inscrivent néanmoins dans une période qui forme, du point de vue épistémologique, une unité (« l'enfance de l'âme 'pré-scientifique' », p. 6) et invitent à considérer « ce que les textes disent des machines à voir, et [...] la façon dont les machines animent les textes » (p. 10). L'ouvrage se compose de six parties qui

dessinent une « histoire des innovations » autant qu'une « archéologie des pratiques et des représentation » (p. 11).

- 2 La première partie – Nouveaux instruments, nouveaux points de vue sur le monde –, qui occupe près d'un tiers de l'ouvrage, déploie un inventaire fascinant des inventions qui ont permis à l'homme d'augmenter ses capacités visuelles (téléscope, microscope, radiographie), de projeter des images (*camera obscura*, lanterne magique, microscope solaire), puis de partager les résultats de ses observations en fixant des représentations immobiles (photographie) ou en mouvement (phénakistoscope, zootrope, praxinoscope, chronophotographie). Les deux premiers chapitres (« Voir au loin : télescope » et « Voir l'imperceptible, voir l'invisible ») montrent que l'histoire des progrès issus des sciences optiques est faite d'euphorie et d'effroi mêlés : la Création ou le monde (selon que la perspective religieuse s'étiole) sont-ils connaissables ? Alors même que s'affirme le primat de l'empirisme, les progrès techniques ne se contentent-ils pas de déplacer le seuil d'incertitude de l'homme, livré à l'inconstance de ses sens ? Le chapitre suivant « Projeter » poursuit l'exploration de « la frontière entre aberration optique et cognition visuelle » (p. 51). La notion de projection est lestée depuis Platon d'une méfiance philosophique persistante, avant que les appareils de projection ne se développent à partir de la fin du XVI^e siècle dans des contextes scientifiques qui permettent l'exploration de leur potentiel cognitif – sans jamais renoncer tout à fait à la connotation ambivalente de l'illusion qui leur assure un succès populaire (la lanterne magique et le fantascopie investissent par exemple les foires). Le chapitre suivant « Retenir l'image » souligne le point d'articulation qui voit l'homme, au cœur du XVIII^e siècle, ne plus s'intéresser uniquement à la projection des images, mais également à leur conservation. S'ouvre alors la grande histoire de la photographie, avec ses récits fondateurs et polémiques (le professeur Charles est-il parvenu à fixer la silhouette humaine avec du chlorure d'argent ou la paternité de la photographie revient-elle à l'Anglais Thomas Wedgwood ?) et, en amont, ses fantasmes sur l'imitation parfaite, par exemple les deux récits qui déploient un imaginaire de l'imitation parfaite sur le mode du repoussoir (« l'eau photographique » de Fénelon, p. 70-71) ou du prodige (le « procédé des esprits de *Giphantie* », p. 71-72). Les pages suivantes présentent les machines à voir qui ont partie liée avec la photographie ainsi qu'avec les recherches – et élucubrations – sur la persistance des impressions visuelles sur la rétine. Ainsi le « fantasme du dernier regard » (la dernière image aperçue par un mourant se fixerait sur sa rétine, p. 77) constitue-t-il un puissant ressort narratif dans la littérature de la fin du XIX^e siècle. Le dernier chapitre de cette première partie « Représenter le mouvement » produit une archéologie de la figuration du mouvement avant le cinématographe, en soulignant à quel point le fantasme de la représentation du mouvement est antérieur aux possibilités ouvertes par la photographie. Il se répand en effet dès le début du XVIII^e siècle avec la vogue des « tableaux mouvants », c'est-à-dire des compositions qui rassemblent « un ensemble complexe de petits automates simples, plus ou moins bidimensionnels, disposés dans un paysage » (p. 84), lesquels prennent vie à la faveur d'un mécanisme subtilement dissimulé. Une place de choix est alors réservée au clavecin oculaire du Père Castel et à sa réception (Prévost, Diderot, Lefèvre-Deumier) avant que soient envisagées les multiples tentatives pour améliorer, en faisant appel au savoir-faire des peintres notamment, l'art de la projection (fantasmagorie, théâtre d'ombres, panorama, diorama, phénakistoscope, zootrope, praxinoscope). Si la chronophotographie occupe entre la photographie et le cinématographe une place intermédiaire, on découvre que parallèlement à ses

potentialités cognitives ou poétiques, son potentiel de surveillance à distance est aussi rapidement entrevu (p. 121).

- 3 La deuxième partie – Spectacles optiques – souligne que jusqu’à la fin du XIX^e siècle les instruments optiques ne servent pas uniquement la science mais sont également mobilisés à des fins de divertissement et d’instruction, selon l’idéal classique persistant du *placere et docere* (p. 127). Ces usages « populaires » des instruments d’optique questionnent l’évolution des publics (le public mondain des salons, l’essor d’une culture de masse avec les expositions universelles) et la place de celui qui manipule l’appareil (montreur, pédagogue). La lanterne magique permet par exemple à M^{me} de Genlis (p. 142) de revisiter des théories pédagogiques inspirés de Locke et de Rousseau (l’économie de l’attention, les alternatives à la culture livresque, la participation active de l’enfant à la construction du savoir). Détournées de sa vocation instructive à des fins libertines, la lanterne magique permet également « d’aviver les pulsions scopiques à la faveur de gravures pornographiques » (p. 153). Cette deuxième partie se clôt par une réflexion sur la récupération politique d’appareils qui peuvent servir d’instruments de manipulation et de propagande (le théâtre d’ombres ou encore les lanternes magiques en contexte insurrectionnel).
- 4 La troisième partie – Machines à dérégler les sens : charlatans et philosophes – s’intéresse aux effets produits par certains dispositifs optiques (le tableau magique, les lunettes à facettes, la lanterne magique, le fantascopie), en suivant une double tradition littéraire : la dénonciation des usages dévoyés de la science et la célébration des pouvoirs heuristiques des machines optiques. À la croisée de ces traditions, les questions de l’illusion et de l’interprétation, s’agissant notamment de la photographie spirite, suivent une voie sinueuse qui échoue à séparer science et croyance.
- 5 La quatrième partie – Visions augmentées – revient sur les progrès des instruments d’optique sous l’angle des tentations qu’ils suscitent, une fois dépassé l’effroi devant la finitude humaine : voir le passé, l’avenir, voir à travers les corps, dans les pensées, voir sans être vu, etc. Les textes et les images convoqués ici donnent carrière à l’irrépressible volonté humaine de repousser les limites de la *libido sciendi*, sur un mode qui cependant brouille « la frontière entre le propos sérieux et la supercherie plaisante, entre l’exposé savant et le canular scientifique » (p. 221). L’augmentation de la vision a alors partie liée avec une construction du regard comme instrument de contrôle ou de communication à distance.
- 6 La cinquième partie – Le spectacle de l’histoire – approfondit des éléments évoqués précédemment sur le rôle des dispositifs optiques dans la construction des discours historiographiques : il s’agit d’interroger en particulier la place des métaphores visuelles, le rôle structurant des dispositifs optiques qui tantôt abolissent, tantôt soulignent la distance entre le spectateur et le spectacle de l’événement représenté, la place enfin de l’historien et de la subjectivité dans la construction du discours historique. La sixième et dernière partie – Optique et psychologie – envisage l’évolution des machines à voir sous l’angle de leur potentiel réflexif à l’égard de la psyché : « l’optique est concurremment convoquée comme instrument de connaissance – voir pour savoir – et comme modèle pour penser les mécanismes de cette connaissance » (p. 345). Si l’on peut souligner une relative stabilité des métaphores optiques (le tableau, la *camera obscura*, le télescope, le microscope) désignant les mécanismes de la pensée, le discours moral, philosophique puis psychologique, prend également acte des nouvelles inventions (la fantasmagorie, la photographie, le cinématographe) pour

établir de nouvelles analogies (sur les états limites comme le rêve, l'hallucination) – ou pour les réfuter (la pensée au prisme du kaléidoscope).

- 7 Les six parties de l'ouvrage, ainsi que les chapitres et leurs sous-parties, s'ouvrent sur des introductions claires et érudites qui problématisent les enjeux techniques et culturels des innovations visuelles. Les textes et les images présentées à l'intérieur de ces sous-parties se suivent de manière plus ou moins chronologique, reliés par de brèves notices présentatives et/ou explicatives, et prennent ainsi place dans une galerie clairement organisée. Un appareil de notes érudit mais discret vient éclairer le lecteur curieux en bas de pages, et les choix typographiques lui permettent de se repérer aisément entre les différents niveaux du texte (introductions, explications, extraits de textes, notes de bas de page) afin de choisir un itinéraire en fonction de ses désirs, de la flânerie intriguée à la lecture systématique et savante. Pour le lecteur de RDE, cette anthologie présente en outre plusieurs intérêts spécifiques : elle place Diderot à certains carrefours stratégiques de cette histoire du regard instrumenté (par exemple la réflexion sur le pouvoir auquel donne lieu la description de « l'ancre de Platon » dans le *Salon de 1765*, p. 163-164) et permet d'envisager des articles et des planches de l'*Encyclopédie*, associés par exemple au domaine de l'optique, sous un jour original (ainsi l'article *MICROSCOPE solaire* de Jaucourt, p. 63-65). À de nombreux points de vue, l'ouvrage, qui apparaît à son tour comme une formidable machine à voir et à penser, constitue une réussite.

AUTEURS

BARBARA SELMECI CASTIONI

Université de Bâle