

Peepshow

Avant que le terme ne s'applique à des dispositifs de voyeurisme pour sex shops ou autres boutiques du boulevard de Clichy, *peepshow* a d'abord désigné en anglais une boîte pour visionner des images, concurremment à *raree-show*, ce dernier terme étant parfois germanisé en *Raritätenkasten*. Les Allemands cependant préfèrent en général *Guckkasten*. En français on parle de « boîtes d'optique » et de « vues d'optique ». L'italien traduit mot à mot cette dernière expression par « vedutte ottiche », mais, curieusement, « mondo nuovo » a prévalu. Ces désignations renvoient tantôt à l'instrument (la boîte), tantôt aux images, par métonymie (la vue), tantôt au dispositif dans lequel le spectateur est impliqué (le *peepshow*). Disons d'emblée que le dispositif nous intéressera ici, davantage que les seules images (gravées, lithographiées, rehaussées de couleur, etc.) ou les instruments dans toute la déclinaison de leurs formes. Ajoutons que la désignation de cette réalité complexe est mal assurée : « panorama », « diorama », et même « lanterne magique », utilisés parfois pour le phénomène qui nous occupe, peuvent entraîner des confusions.

Notre enquête s'est principalement appuyée sur l'iconographie des boîtes d'optiques ou *Guckkasten* ou *peepshows*. Richard Balzer a fait le premier ce travail, en 1998 : dans son *Peepshows. A Visual History*, il reproduit quelque 120 scènes de *peepshow* originales¹. En ajoutant les scènes différentes reproduites dans les ouvrages spécialisés sur le sujet, en italien et en allemand, et ce que l'on peut glaner ici ou là, on arrive facilement à plus de 150 scènes. Elles s'étalent dans le temps, depuis le début du XVIII^e, jusqu'au début du XX^e siècle. Sur toutes ces images, quelque soit l'aspect de la boîte d'optique – portable et de salon, en forme de caisse transportable pour le colportage et la place publique, voire en forme de tente ou de petite construction –, un même dispositif perdure : un ou plusieurs spectateurs regardent par un trou, ou une lentille – un *peep-hole* –, que surveille et/ou manipule et/ou commente un *showman*, montreur et bonimenteur. Dans les gravures repérées, il s'agit neuf fois sur dix de montreurs ambulants. Cela devrait tordre le coup à la fable de la distraction précieuse de salon, adaptée plus tard

¹. Je ne compte pas les déclinaisons d'une même vue gravée.

en version plus frustrée pour le colportage dans les campagnes. D'emblée, semble-t-il, on a à faire à la diffusion d'une culture visuelle populaire.

Pour la quatrième convention de la Magic Lantern Society, David Robinson a réuni en 1993 une iconographie de la lanterne magique de 150 scènes environ. Les deux décomptes de scènes de lanterne magique et de *peepshow* sont donc dans des ordres de grandeur semblables. On peut dès lors se demander pourquoi l'histoire de la lanterne magique est bien plus développée que celle de la boîte d'optique. En dehors des spécialistes, le grand public connaît en général la première, mais ignore ce qu'était la seconde, et les expositions spécialisées, nombreuses dans le premier cas, sont très rares dans l'autre.

Cette dissymétrie frappante dans le traitement de ces deux spectacles populaires est due à la qualité des spécialistes qui se sont emparés du sujet. Les spécialistes de l'imagerie populaire ont traité des nombreuses vues d'optique², mais se sont peu intéressés au dispositif de leur monstration³. Les historiens du cinéma ont rangé boîtes d'optique et lanternes magiques dans le grand fourre-tout de la « préhistoire du cinéma » (ils ont pour héritiers ceux qui écrivent sur « l'archéologie des médias⁴ »). C'est ainsi qu'en France, le meilleur connaisseur du sujet est Laurent Mannoni, directeur de la cinémathèque française, qui a dispensé son savoir dans plusieurs ouvrages⁵. (Je lui dois mes premières lumières sur le sujet.) En Italie, c'est aussi au Museo nazionale del cinema de Turin qu'on a pu voir la grande exposition, *Il Mondo nuovo*⁶, après Bassano, ancien centre de production d'images. La notion de « pré-cinéma⁷ » a fait écran dans la mesure où elle a valorisé la projection et le mouvement – autrement dit, la lanterne – au détriment de l'image fixe non projetée. Les boîtes d'optique qui retiennent alors l'attention sont celles qui permettent des effets de fondu-enchaîné – *dissolving views* –, tenus pour des illusions de mouvement.

Les nouveaux historiens du cinéma ont cependant peut-être contribué à déplacer la focale. André Gaudreault⁸ considère désormais que les appellations « cinéma des premiers temps » ou « cinéma des origines » sont inadéquates pour désigner la période 1900-1910. En leur préférant « cinéma attraction », il indique combien ces débuts s'enracinent dans une longue tradition de spectacles populaires, éphémères, liés à un cadre forain et à la présence d'un bonimenteur. Du coup, ce n'est plus l'image animée qui

2. La BNF en conserve par exemple près de 750. L'inventaire de la production des Remondini, à Bassano, en comporte 344.

3. Cf. Louis Eugène Ferdinand Poyu, *Les anciennes vues d'optique*, Amiens, 1883. Friedrich Schott, *Der Augsburgsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburgsburger Kunst- und Buchhandels von 1719 bis 1896*, Augsburg, Schlosser, 1924. E. de Keyser, « Un domaine méconnu de l'imagerie : Les Vues d'Optique », in *Bulletin de la Société Le vieux Papier*, vol. XXIII, fascicule 198, 1962, p. 137-168. *Cinq siècles d'imagerie française*, cat. de l'exposition (Musée national des arts et traditions populaires, 3 février-30 avril 1973), sous la dir. de Jean Adhémar, Paris, Éd. des musées nationaux, 1972, p. 63-73 : « Les vues d'optique (1750-1850 environ) ».

4. Cf., par exemple, Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des Technischen Hören und Sehens*, Reinbek (Hamburg), Rowohlt Taschenbuch, coll. « Rowohlt Enzyklopädie », 2002.

5. Laurent Mannoni, *Le Grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan Université, coll. « réf. », 1994, p. 88-99. « Les boîtes à rêve du XVIII^e siècle », *Trois siècles de cinéma, de la lanterne magique au cinématographe*. Collections de la Cinémathèque française, cat. de l'exposition (Espace Electra, 13 décembre-3 mars 1996), Paris, RMN, 1998 : chap. IV., p. 49-54.

6. *Il Mondo Nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, cat. de l'exposition (Bassano, et Turin), sous la dir. de Carlo Alberto Zotti Minici, Milan, Mazzotta, 1988.

7. Cf., par exemple le Museo del Precinema de Padoue.

8. André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, suivi de *Les vues cinématographiques* (1907) de Georges Méliès, édité par Jacques Malthête, Paris, CNRS éditions, 2008.

éclairer rétrospectivement des formes passées de spectacles, mais bien ces derniers qui ont à nous apprendre sur le présent. Les *peepshows* se retrouvent délestés de l'encombrante téléologie qui en faisait les précurseurs du cinéma.

Parler de *peepshow* au lieu de « boîte d'optique » n'est pas indifférent. Le déplacement nous permet d'englober toutes sortes de spectacles qui ont lieu par un œilleton, c'est-à-dire par l'équivalent d'un trou.

La diffusion des différentes variétés de *peepshows* est étroitement liée au développement des savoirs et des expériences en matière d'optique : fabriquer des lentilles, des miroirs, maîtriser leur utilisation. On doit la première lanterne magique au Hollandais Christian Huygens (1659, sans doute⁹), qui savait polir des lentilles. Ces mêmes lentilles se retrouvent dans les boîtes d'optique ou *peepshows* ou *Guckkasten*. Certaines usent de miroir, dont la théorie, la catoptrique, est exposée dans la dioptrique de Descartes (1637). Mais de fait, il semble bien que la mode de ces dispositifs appartienne principalement au XVIII^e et, dans une moindre mesure, au XIX^e siècle.

La perspective est à l'origine de la boîte avec un trou. Le simple sténopé possède déjà cette structure. Il suffisait en quelque sorte de remplacer le rayon lumineux par l'œil. Les *Perspectyfkas*, les boîtes de perspectives de Samuel van Hoogstraten sont des peintures d'intérieur, anamorphosées, peintes à l'intérieur d'une boîte, et visibles par un trou qui fournit le point de vue privilégié. Elles sont ouvertes sur un côté pour permettre l'éclairage de la scène. Effet supplémentaire de cette ouverture : le plaisir accru de découvrir la machinerie optique, car ce qui nous séduit dans le trompe l'œil est précisément que nous sachions que nous sommes trompés¹⁰. Sur la face extérieure d'une autre *Perspectyfkas*, le peintre, Brahmaer, a mis en abîme le *peep-hole* : deux personnages se penchent et regardent par le trou où le spectateur doit regarder¹¹... Les boîtes de perspective sont restées des objets de salon.

Dans sa version première, la boîte d'optique montre des gravures toutes simples, le seul intérêt résidant dans le fait de voir un dessin en perspective, à travers l'œil de la lentille. On s'étonne aujourd'hui de la réception par le public d'un truc aussi frustré ! La culture esthétique contemporaine de l'image ne souffre plus un tel plaisir rudimentaire. Pourtant la très importante production de vues d'optique, et les nombreuses gravures de

9. Cf. Laurent Mannoni, *Le Grand art...*, *op. cit.*

10. Cf. Jacques Lacan, *Séminaire XI*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 102.

11. Cf. Piotr Borusowski, « Peeping through the Keyhole : Leonaert Brahmaer's *Perspectyfkas* », *Journal of the National Museum*, Varsovie, nouv. série, vol. I, 17 avril 2013.

colporteurs exhibant ce type de boîte, attestent du succès considérable de ce genre de spectacle pendant près de deux cents ans. Les gravures montrées sont des eaux fortes, rehaussées au pochoir. Les imprimeurs spécialisés sont actifs dans quelques places qui concentrent la production : Paris (rue Saint-Jacques), Augsburg, Londres, Bassano, Amsterdam et Vienne...

On peut distinguer deux genres de boîtes : celles où la vision est directe à travers une lentille, la gravure étant placée à la verticale à l'arrière, la lumière arrivant par le dessus ; celles où la vision est indirecte, médiatisée par un miroir incliné à 45°, la gravure étant posée à plat, à même le fond, la lumière pénétrant par la face arrière. Werner Nekes¹², le plus grand collectionneur allemand de curiosités optiques, a publié trois gravures hollandaises de 1709 montrant un Arlequin colporteur transportant une telle boîte. Dans l'une des gravures, l'Arlequin, qui a posé la boîte sur des tréteaux, invite de la main un passant à regarder à travers le *peep-hole*, le judas de ce dernier étant relevé.

Une gravure satyrique hollandaise de 1720, daubant sur la banqueroute de Law, comporte au premier plan une boîte d'optique également posée sur des tréteaux. Dans la célèbre gravure de la Southwark Fair, de William Hogarth, datée de 1734, deux personnes sont assises de part et d'autre d'un *peepshow* en forme de maisonnette montée sur un brancard. Le *hole*, visible est entouré d'un large rebord, et doit faire entre dix et vingt centimètres. Cette forme de large hublot, qui revient dans la plupart des gravures, est une constante du *peepshow*.

La gravure de Charles Nicolas Cochin fils (vers 1750) est un cliché de la scène de *peepshow* qui se retrouve bien des fois : tandis que le montreur débite son boniment, et que des femmes les accompagnent, ce sont des enfants qui ont l'œil collé à la lentille. Il y a, on le verra, des *peepshows* plutôt pour enfants accompagnés et des *peepshows* pour hommes. Une pratique distractive qui apporte en somme, comme bien d'autres, sa contribution à la construction du genre.

Assez rapidement, on voit apparaître des modèles plus volumineux qui, manifestement devaient être transportés par charrette. Celui gravé par Marohn, vers 1750, est monté sur roues, et doté d'un rideau censé isoler le spectateur et lui offrir l'ombre nécessaire (un peu comme dans les prises de vue photographiques à la chambre).

12. Bodo von Dewitz & Werner Nekes (sous la dir. de), *Ich sehe was, was du nicht siehst ! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes*, cat. de l'exposition, Cologne, Steidl, 2002 : « Guckkasten, Laterna Magica », p. 87-158.

Plusieurs peintures du XIX^e siècle nous ont conservé le souvenir de boîtes foraines dotées d'un lot de châssis amovibles. Le bonimenteur, qui les fait monter tour à tour devant la lentille, devient, comme l'a remarqué Balzer, « celui qui tire les ficelles ». Semblable au montreur de marionnettes, il dirige ses images (ses créatures) dans le lacs des histoires qu'il improvise et débite. Dans la *Bristol Fair*¹³ d'Edward Villiers Ripplingille, une femme assise manipule de la main gauche l'une des cinq ficelles terminées par un anneau qui sortent de trous disposés dans la partie supérieure de la boîte, tandis que sa main droite tient la baguette d'usage, nécessaire au discours explicatif.

Les premières boîtes dotées d'une partie trapézoïdale, donc manifestement munie d'un miroir à 45°, n'apparaissent pas dans les gravures avant le tournant du XIX^e, alors que, comme objet de collection, plusieurs sont datées antérieurement. Nekes, notamment, en date une des environs de 1730. Mannoni pense que ce modèle de colportage devait être largement diffusé, mais sa faible fréquence dans les gravures montrant des scènes foraines ou de rue, par rapport aux boîtes à vision directe, doit nuancer ce jugement.

Au même titre que les boîtes de perspective, les théâtres de perspective sont plutôt des objets de salon. Ils apparaissent au milieu du XVIII^e siècle. Le principe est de disposer plusieurs châssis en enfilade de façon à réaliser ce que nous appellerions aujourd'hui, fort improprement, un « diorama ». La plupart se présentent sous la forme d'une boîte, ouverte sur le dessus, avec une façade en forme de fronton de théâtre. Les châssis, qui glissent dans des coulisses, à la manière des châssis d'un rucher, sont interchangeable, et plusieurs scènes peuvent être disposées dans le même théâtre, à tour de rôle. Certains de ces théâtres furent conçus sous forme de boîtes d'optique avec des coulisses latérales. Il en existe aussi une forme verticale avec miroir et châssis étagés les uns sous les autres. (La maison Engelbrecht, à Augsbourg, a édité de nombreux jeux de gravures découpées *had hoc*.) Ces théâtres de perspective, bien entendu, ne rejoignent la grande famille des *peepshows* que lorsqu'ils sont totalement enfermés dans une boîte, et visionnés par le truchement d'une lentille.

Toujours au milieu du XVIII^e siècle, on a vu apparaître des boîtes d'optiques spécialement agencées pour produire des effets jour-nuit. Ces boîtes sont munies d'un dispositif

13. Edward Villiers Ripplingille, XIX^e siècle, huile sur bois, 48 x 57 cm, Bristol Museum and Art Gallery, coll. Lady Elton.

d'ouverture et de fermeture de l'arrivée de lumière, devant et derrière la gravure, de façon à produire l'effet recherché. Les gravures utilisées sont elles-mêmes traitées recto verso différemment et comportent plusieurs couches de papier dont l'une peut être perforée. La grande famille des transparents déborde largement celle des *peepshows*. Son avatar majeur étant le Diorama de Daguerre, à partir de 1822. Sa préhistoire sous forme de transparents mobiles destinés à des boîtes ou des meubles ne rejoint notre sujet qu'en partie¹⁴.

La forme de salon la plus sommaire, de ces boîtes jour-nuit, comporte juste un volet supérieur coulissant d'avant en arrière de façon à éclairer successivement chaque côté de la gravure. Les papiers utilisés sont souvent huilés, peints très légèrement au recto, le contre jour étant obtenu par des figures peintes de façon plus empâtée au verso, et, le cas échéant, par des renforcements locaux du papier. Toujours dans la version de table, l'effet de nuit peut être activé par une ou plusieurs bougies placées à l'arrière.

Le nocturne (avec Lune), *Mondschein*, l'éruption volcanique et l'incendie, dont l'effet provient de la flamme de la bougie, font partie des grands poncifs du transparent. Les boîtes jour-nuit foraines se sont mises à ressembler à une maison avec une cheminée, l'éclairage de la scène nocturne par une rampe de bougies ou par une lampe à carbure ou à pétrole rendant nécessaire ce dernier appendice. C'est en raison de cette cheminée que la confusion s'est établie dans le langage avec la « lanterne magique » et que bon nombre de boîtes d'optique sont désignées par ce terme. C'est le cas par exemple de deux gravures colorées de Bartholommeo Pinelli, titrées *La Lanterna magica* (1809 et 1815).

Trois peintures de Gian Domenico Tiepolo dépeignent ironiquement le *Mondo novo*. Celle de la Ca'Rezzonico, à Venise, provient de la villa familiale des Tiepolo à Zianigo ; commencée vers 1750, elle n'a été terminée qu'en 1791. Une version différente, de 1757, se trouve à la villa Valmarana ai Nani non loin de Vicence. Enfin, le musée des Arts décoratifs, à Paris, conserve une huile sur toile postérieure (1765) du même sujet. Dans ces trois versions une foule costumée se presse autour d'un *Mondo nuovo*, véritable maisonnette couronnée d'une cheminée circulaire en forme de lanternon sur lequel flotte un drapeau. La fresque sociale se moque des badauds agglutinés, et l'expression *mondo nuovo* porte doublement sur la situation politique contemporaine. Le badaud est le jouet de la fantasmagorie

14. Cf. Birgit Verwiebe, *Lichtspiele: Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart, Georg Füsslin, 1997. *Lumière, transparence, opacité*, cat. de l'exposition (Monaco, 10 octobre-26 novembre 2006), sous la dir. de Jean-Michel Bouhours, Milan, Skira, 2006.

politique de la même façon que le bonimenteur du *mondo nuovo* le berce de voyages illusoires à travers les images.

Le *peepshow* est inséparable du colporteur qui le transportait (à dos ou sur une charrette) et le montrait. Ce colporteur, que nous appelons ainsi faute de mieux bien qu'il ne transportait ni ne vendait de marchandises, est alors en concurrence avec deux autres montreurs d'images: le projectionniste de lanterne magique, souvent croqué comme Savoyard flanqué de sa marmotte, et le montreur de reliques ou de curiosités¹⁵ dont la boîte, en forme de petite armoire au sommet arrondi ou pointu (analogue au dessin d'un arc roman ou gothique), possède un fond et des vantaux tapissés d'objets et d'images, dont l'ouverture en démasque le contenu. Au titre de cette concurrence, retenons une *Vue du château de Vincennes depuis l'entrée*¹⁶, qui montre, parmi une vingtaine de petits personnages dispersés dans l'espace libre du premier plan, à gauche un lanterniste le dos chargé, et à droite un montreur de boîte d'optique avec une femme et deux enfants.

La plupart des vues d'optiques étaient simplement des vues avec des enfilades de bâtiments ou de rues en perspective, plus rarement des scènes illustrant l'histoire contemporaine (mais la même scène de bataille pouvait très bien être recyclée pour une autre guerre; il suffisait de changer le titre et le commentaire!) Le genre avait donc principalement pour vertu de proposer un voyage touristique à bon compte, style tour opérateur proposant les capitales européennes en car en six jours, le discours allait avec. Un voyageur, immergé dans un village de la Somme, avant 1840, se moque de la façon suivante d'une séance de *peepshow*:

«Les habitants d'Harbonnières m'ont paru fort curieux. Le jour de mon arrivée dans ce bourg, toute la population se pressait autour d'une optique, pour voir quelques images dont un charlatan, monté sur des tréteaux, expliquait gravement le sujet. La posture prétentieuse de cet homme avait quelque chose de comique. Il fallait le voir brillant comme quatre :
... et pendant ses dictons
aligner nos nigauds le long de son parterre,
L'œil et la tête attachés sur un verre,
Voler à son théâtre, arranger ses cartons...
La toile enfin se lève, et la troupe étourdie
Voit en vaste horizon, la cabane arrondie.

15. Les termes *Rare Show* ou *Raree Show* traduisent bien alors l'idée de curiosité.

16. Vue d'optique.

— “Voilà Constantinople et son fameux sérail,
– Le grand seigneur et ses janissaires...
Voyez ses flottés, ses vaisseaux
Qui sillonnent le sein des eaux
Et vont lever les tributs sur l’Asie!
Observez bien ce monstre, un cordon à la main,
Qui par l’ordre absolu de son fier souverain,
Court étrangler le bacha d’Arménie...”
et les bons habitants d’Harbonnières frémissaient
à ce lugubre récit.
Il ne fallut pas moins qu’une pluie battante,
survenue tout-à-coup, pour les forcer à rentrer
dans leurs maisons...¹⁷»

17. H. Duvesel, *Lettres sur le département de la Somme*, 3^e éd. revue et augmentée, Amiens, 1840. Cité in *Cinq siècles d’imagerie française*, op. cit.

18. Erkki Huhtamo, «Toward a history of peep practice», in *A Companion to Early Cinema*, sous la dir. de André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo, Chichester, John Wiley & Sons, 2012, p. 32-51. Je dois beaucoup à cet article pour son exposé bien informé. On verra que je m’écarte de ses conclusions.

19. Charles Musser, «Toward a history of screen practice», in *Quarterly Review of Film Studies*, «Archæologie of cinema», vol. 9, n° 1, 1984, p. 59-69.

20. Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s’y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885 : article «Cosmorama», p. 244. Pougin précise : «L’abbé Gazzera avait fait reproduire, dans une nombreuse série de tableaux à la gouache et à l’aquarelle, les sites et les monuments les plus remarquables du monde entier, ainsi que les chefs-d’œuvre de l’art antique et les ruines de ceux qui ne sont plus [...]». Le nombre de ces tableaux monta successivement à près de 800, dont le quart au moins étaient l’ouvrage de plusieurs artistes distingués. Pendant quinze ans ces tableaux furent de 1,13 de long sur 0,81 de haut, et les verres d’optique eurent 18 à 22 centimètres de diamètre, on porta la dimension des tableaux à 2,11 de long sur 1,30 de haut, celle des verres à 27 ou 32 centimètres et on réduisit à 260 le nombre des tableaux, en ne conservant que les meilleurs.»

Erkki Huhtamo a récemment publié un article sur l’histoire de la *peep practice*¹⁸, une expression forgée pour l’occasion, par analogie avec la *screen practice*¹⁹.

Jonathan Crary, commentant la *South Fair* de Hogarth, tient le spectateur du *peepshow* pour le premier spectateur moderne, absorbé et pris dans une relation individuelle avec l’image. Huhtamo module ce jugement en remarquant que ce spectateur est rarement seul, que les boîtes ont en général plusieurs lunettes, parfois étagées pour grands et petits, enfin que, si la vue était sollicitée, l’ouïe ne l’était pas moins.

L’idée de transformer la boîte d’optique en dispositif spectaculaire en ligne, intégré dans l’architecture, est due à l’abbé Gazzera, qui ouvrit en 1808 son *Cosmorama* dans la Galerie vitrée du Palais Royal. «Il consistait en un grand salon autour duquel étaient placés vingt-quatre verres d’optique, et à travers chacun d’eux le public pouvait voir trois tableaux. Chaque exposition se composait donc de 72 tableaux, qui tous les mois étaient renouvelés en totalité ou en partie, en suivant autant que possible un ordre méthodique, tant pour la géographie que pour la chronologie. On commença par l’Asie; on parcourut ensuite l’Amérique, l’Afrique, et on aurait terminé par l’Europe, qui, étant plus connue, devait moins piquer la curiosité, et dont on offrait cependant les sites les plus pittoresques et les monuments les plus célèbres²⁰.»

Le *Cosmorama* arrive après le *Panorama*, inventé par Robert Barker en 1787, et précède le *Diorama* de Daguerre et Bouton inauguré en 1822. Dans les trois cas, on est passé de l’artisanat de foire à l’industrie du spectacle. Cependant, ni spectacle à l’italienne comme le *Diorama*, ni dispositif environnemental comme le *panorama*, le *Cosmorama* conserve la relation individuelle à l’optique monoculaire.

L'idée des *peepshows* juxtaposés se diffusa tout au long du XIX^e siècle, plutôt en ligne, du reste, que sous la forme polygonale adoptée par Gazzera. Elle prit des dénominations variées. Encore en 1895, une gravure représente Le *Diorama* de la Foire au pain d'épice qui permettait de voir entre autres : l'arrivée de l'escadre russe à Toulon (dans le cadre des fêtes franco-russes) et l'assassinat de Sadi Carnot. Une autre attraction de foire, dénommée « Le Panorama », juxtapose : le bazar de la Charité, la guerre du Tonkin et la bataille de Champigny²¹...

La vogue du stéréoscope, qui suivit sa première présentation par David Brewster, à l'exposition universelle de Londres en 1851, entraîna la fabrication de milliers de visionneuses de différents types. À côté de stéréoscopes à main, apparurent de luxueux meubles de table ou en pied, permettant de visionner des dizaines de vues photographiques transparentes couplées. Je me souviens de deux de ces meubles d'ébénisterie que notre dentiste familial avait placés dans sa salle d'attente dans les années 1950. On regardait debout, face contre la double optique, des vues touristiques de sites de France et de Navarre que l'on faisait défiler en noria, au moyen d'une molette latérale.

L'industrie du spectacle s'empara aussi du stéréoscope et l'adapta au dispositif de type *Cosmorama*. Le *Glass-Stereogramm-Salon* d'Alois Polancky, structure circulaire pour vingt-quatre spectateurs, fut un spectacle ambulante autour de 1866.

Le *Kaiser Panorama* d'August Fuhrmann, d'un diamètre de 3,50 m, ouvrit à Berlin en 1883, dans un passage²² du centre (il ne ferma que quarante ans plus tard). Il permettait à vingt-cinq spectateurs de voir cinquante vues différentes. Il eut des filiales un peu partout, en Allemagne, en Autriche et en Europe. Vers 1910, on en comptait près de 250. Ces « stéréoramas » (ce terme a malheureusement été employé en 1900 pour un tout autre type de dispositif spectaculaire) avaient la particularité de permettre de voir défiler automatiquement, depuis chaque poste, la série des vues stéréo du programme, pour un « voyage » ordonné comme un « tour », *eine Reise*, d'une durée approximative d'un quart d'heure²³. Avec ses vues changeant toutes les quinze secondes, le *Kaiser Panorama* fonctionnait comme un diaporama. À noter que sa vitesse ne correspond plus à nos usages actuels de zapping rapide.

En 1894, le *Public Kinetoscope Parlor*, exploitant l'invention d'Edison, ouvrit à New York City sur Broadway. C'était le premier établissement commercial d'image en mouvement.

21. Gravure et dessin reproduits in Christiane Py et Cécile Ferenczi, *La Fête foraine d'autrefois. Les années 1900*, Paris, La Manufacture, 1987.

22. Kaiser Passage. Comme les panoramas et le *Cosmorama*, le *Kaiser Panorama* est donc lié au dispositif urbanistique du passage.

23. Sur Polancky et Fuhrmann, cf. Erkki Huhtamo, *op. cit.*

Les visionneuses individuelles étaient alignées côte à côte et couplées à des phonographes. Le spectateur devait se pencher, courbé en deux, pour coller son œil sur l'appareil. Les machines étaient mis en marche et arrêtées par des assistants.

[...]

L'Origine du monde de Gustave Courbet, un gros plan sur « un ventre de femme au noir et proéminent mont de venus sur l'entrebâillement d'un con rose²⁴ », était masquée par un paysage « représentant une église de village dans la neige », monté sur une glissière, que Jacques Lacan fit remplacer par une peinture érotique d'André Masson : *screen practice*.

Étant donné 1° *La chute d'eau* 2° *le gaz d'éclairage* montre également, toujours en position de raccourci pictural, mais à travers deux trous, l'entre jambe d'une femme étendue dans un paysage : *peep practice*. On étonnerait bien des historiens en prétendant que *L'Origine du monde* était un paysage et que Marcel Duchamp voulait seulement faire le diorama d'une chute d'eau près de Lausanne ou la publicité du bec Auer ! Pareillement, les boîtes d'optique ne sont peut-être pas uniquement des véhicules insignifiants, juste bons à emmener des badauds crédules dans des voyages imaginaires.

Regarder par un trou. Qu'est-ce à dire ? *Peep practice* et *screen practice* seraient deux modalités de fonctionnement de la pulsion scopique. Dans la *screen practice*, le sujet est médusé par ce qui fait écran. La *peep practice*, elle, renverrait à ce que le premier Freud pensait être la scène primitive, celle où le jeune enfant, par le trou de la serrure, peut émettre des hypothèses sur le rapport sexuel entre son père et sa mère – théorie développée largement dans *L'Homme aux loups*²⁵. À la même époque, il notait que « l'observation du commerce amoureux des parents est une pièce rarement absente des fantaisies inconscientes que l'on peut retrouver par l'analyse chez tous les névrosés, vraisemblablement chez tous les enfants des hommes²⁶ ». Freud précise que cette scène est d'abord « entendue », puis réélaborée dans le rêve en tant que « chose vue » ; il la met en rapport avec le sadisme infantile... Je passe sur les détails de la démonstration. Ce qui en ressort, c'est que l'enfant interprète la scène comme une agression, et émet des hypothèses sur un congrès qui consisterait principalement en un *coïtus a tergo*. Autrement dit, en bon français, il s'agit d'une scène où la femme, prise par derrière, offre (entre autres) ses fesses au regard du baiseur. Le XVIII^e siècle s'y connaissait en ce

24. Edmond de Goncourt, 1889.

25. *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* [1918], trad. franç. Œuvres complètes, t. XIII, Paris, Puf, 1988, p. 5-119)

26. « Communication d'un cas de paranoïa contredisant la théorie psychique » [1915], *ibidem*, p. 318.

genre d'érotisme. Pensons par exemple à des peintures de boudoir comme *L'Odalisque brune* (1745, musée du Louvre) de François Boucher ou à son *Odalisque blonde* (1752, Altepinakothek, Munich), dont les nombreuses reproductions gravées permirent à des générations de célibataires de broyer leur chocolat eux-mêmes (comme disait Marcel).

Plusieurs images libertines mettent directement en rapport le *peepshow* et le *coïtus a tergo*. La première est une peinture miniature du milieu du XVIII^e siècle, de la collection Mazzotta : un gentilhomme en bas, culotte et veste de velours violettes bordées d'une passementerie dorée, le chef recouvert d'un tricorne de même facture, guide son vit dans les fesses d'une jeune femme qui, pour ce faire, tient sa robe retroussée. Elle ne semble pas porter grand intérêt à l'acte, tout absorbée qu'elle est par ce qu'elle voit dans l'un des deux larges œillets d'un *peepshow* forain – scène de plein air (au loin, à droite, des arbres) où l'homme, qui tient encore le rideau soulevé, semble s'être introduit comme par effraction. La distraction de la femme renvoie à un cliché d'abord élaboré par la scène de genre caravagesque, où un personnage absorbé par le jeu se fait délester de sa bourse par derrière. Ce cliché revient souvent dans les gravures de *peepshow*. Toute une série de gravures anglaises en fait une allégorie politique : le peuple, John Bull, y étant en quelque sorte plumé par le spectacle politique²⁷.

Une lithographie d'après Ferdinand Marohn, *Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas*²⁸, illustre le thème de l'absorption en dédoublant le personnage féminin : tandis que son chaperon distrait regarde à travers un *peepshow* ambulancier surmonté du drapeau français, un soldat entreprend la jeune fille laissée sans surveillance en l'enlaçant par derrière. En marge du *Guckkasten* de Frantz Anton Maulbertsch (vers 1785), peinture conservée au szépművészeti Múzeum de Budapest, une femme à demi dénudée, enlassée par un courtisan, regarde une image que dévoile un assistant sur le côté de la boîte d'optique.

Thomas Rowlandson a plusieurs fois croqué la position d'offrande en levrette. Ses *Dirty Old Men* – deux vieux cochons – ne font que regarder une chatte aux lèvres charnues. Son *peepshow* appelé *Fantoccini* mérite une analyse plus approfondie. *Fantoccini*, qui signifie « marionnettes » en italien, est inscrit sur le fronton du *peepshow* et désigne donc la nature du spectacle, un spectacle dont le forain tire les ficelles puisqu'il en profite – accompagné au

27. Par exemple l'eau forte colorée à la main de Charles Williams, *Billy's Raree-Show or John Bull Enlighten'd*, 1797. Ou les lithographies de John Doyle, *A Show Up* (1832) et *Political Showbox* (1840).

28. Lithographie couleur de Schütz, d'après Ferdinand Marohn, vers 1860, planche de la série « Le Musée des rieurs », 47 x 60 cm.

tambourin par une ménade à poil – pour enfile la jeune effeuillée absorbée par ledit spectacle. En anglais, *Fantoccini* est utilisé génériquement pour désigner un intermède. C'est un peu comme si on avait inscrit pour titre « interlude », ou « relâche ». La scène est proprement sonore, car tout à son affaire, notre « acteur » a placé l'embouchure d'une trompette dans le cul de sa partenaire. Il est à parier en effet qu'il y aura quelque musique après l'orgasme : comme aimait le rappeler Claude Gaignebet dans ses commentaires sur le *pneuma* carnavalesque, « une femme bien baisée pète » ! La gravure construit donc un dispositif libidinal original (pour parler comme Jean-François Lyotard), avec *input* et *output* – à savoir, comme source d'énergie en entrées, l'image du *peepshow*, et l'entraînement rythmique, en sortie, le triomphe claironnant. Entre les deux : l'acte. Si la vue est bien partie prenante dans cet acte, on peut en déduire sans risque de se tromper que l'image du *peepshow* n'est pas anodine, et qu'elle appartient aux images nombreuses qui alimentaient sous le manteau nos dispositifs optiques, en en faisant tout autre chose que des spectacles touristiques innocents pour distraire les enfants accompagnés de leur mère ou de leur nourrice. C'est aussi le sens qu'il faut donner au *peepshow* de la gravure de la collection Mazzotta décrit plus haut.

La lunette du *peepshow* doit être assimilée ici à un œilleton de voyeur tel qu'il en existait dans les bordels. Voici, par exemple, à ce sujet, l'extrait d'un roman érotique chinois :

« Depuis quelques années les mœurs se sont perverses ; les hommes et les femmes ignorent la honte. Autour du palais impérial s'est ouverte une véritable forêt de bordels ; partout résonnent chants et musiques. À l'extérieur des murailles, des gens du petit peuple qui ont du mal à survivre attirent des filles et les prostituent. On appelle ces lieux des « fours » car ils sont installés dans d'anciens fours démolis à ciel ouvert. Dans les murs, on a percé deux, trois trous. À l'intérieur on y a mis des mendiante fardées et entièrement nues, qui chantent de petites mélodies et prennent toutes sortes de postures indécentes. Ceux qui passent par là regardent par les trous, et s'il ne peuvent retenir leur désir, ils frappent à la porte et entrent²⁹. »

29. *Du Rouge au Gynécée*, roman érotique chinois de la dynastie Ming, XVII^e siècle, trad. franç. Martin Maurey, Paris, Philippe Picquier, 1990.

30. Cf. Nicole Canet, *Maisons closes 1860-1946. Bordels de femmes Bordels d'hommes*, cat. de l'exposition vente (galerie Au bonheur du jour, 28 octobre 2009-31 janvier 2010), Paris, 2009.

Dans *Belle de jour*, le film de Luis Buñuel, c'est Catherine Deneuve qui soulève le judas aménagé dans le bordel,

et regarde par l'œilleton. Certains salons d'attente de bordels parisiens disposaient d'une visionneuse stéréoscopique enfermant des « mirages » : il fallait introduire une pièce de monnaie. On pouvait alors tourner le bouton et choisir une pensionnaire. Les vues étaient à l'avenant³⁰.

On ne regarde que pour se rincer l'œil, comme le rappelle *Les Jeunes Curieux*, une petite histoire en trois cartes postales. La scène se passe de part et d'autre d'une porte d'entrée percée d'une chatière :

1. « Pierre. — Bouge pas François, la p'tite Lise est en train de s'couché. Y va r'gardé perr la chatounère. Y allons rire un petit !
La P'tite Lise. — Ol a bé flu qu'ma mère emportisse le pot ? Comment f'rez-y ? Y n'vaut portant pas sorti d'for à thielle heure, y ai trop pou !
2. François regardant par le trou de la serrure. — Qu'est-o qu'a fait ? Y n'vouèt rein.
La Petite Lise. — Tant pis ! Y ajuste la chatounère !
[Elle pisse par la chatière.]
3. Pierre s'essuyant la figure toute mouillée de... sueur. — Si t'as rein vu, moué y ai senti thieuque chouse !! O m'a teurjou bein rincé l'œil !
La P'tite Lise admirant son adresse. — Eh bein ! Ol est pas si mal ajusté qu'thieu. O n'na pas s'ment pas chet une goutte dans la piace !!!

Revenons encore sur le lien étroit entre vision monoculaire dans une boîte, voyeurisme et érotisme. *L'optique*, une gravure de J. Henriquez³¹, montre deux jeunes femmes devant une boîte d'optique de forme trapézoïdale (donc ouverte sur l'arrière). Un jeune garçon malicieux a placé ses fesses à l'air sur la surface qui devrait être occupée par une gravure. La première femme observe, la seconde se détourne de la scène. Un dessin de Goya en donne une sorte de réplique. Un garçon, dont le pantalon s'est déchiré, est penché pour regarder dans une boîte d'optique, et ce faisant montre ses fesses. Une fille en profite pour reluquer. Le titre est *Tuti li mundi*. Mais qu'est-ce que ces mondes ?

Dans le *Fantoccini* de Rowlandson, la femme est proprement montée sur son partenaire. « Mont' là-d'ssus et tu verras Montmartre », dit la chanson des années folles, dont l'allusion était claire. « Viens avec moi, je vais te faire voir du pays. » Ce qu'il y a à voir est un « nouveau monde », et il faut entendre le terme italien, *Mondo nuovo*, dans son acception implicite : le monde de l'érotisme, celui de l'orgasme, de l'éblouissement, du trou.

31. D'après F. Eisen père, à Paris, chez Buldet, rue de Gèvres, 45 x 30,5 cm. Commentaire :
« Nicolle observe et son œil curieux,
/ À ce qu'il voit près sans malice,
/ Mais Aglaé fuit d'un air furieux,
/ Juge Lecteur, quelle est la plus novice. »

Quand nous prenons une photo numérique en regardant l'écran de notre Ipad, il semble que nous nous éloignons de la *peep practice*, qu'il n'y aurait plus qu'une *screen practice*. Quand bien même la pulsion scopique passe par le zapping, elle est toujours là. Essayez de chercher *fist fucking* sur YouTube : la séquence se terminera inmanquablement par un rectum ou un vagin béant : un trou. L'histoire des boîtes d'optique est là pour le rappeler : il n'y a pas de *peepshow* sans *peep-hole*. Le trou est bien le terminus *ad quem* et le *terminus a quo* de la pulsion scopique.

Passer de la vue d'optique à la *peep practice*, aborder le *peepshow* d'un point de vue pragmatique a certes permis de comprendre que, loin de n'être qu'un divertissement anodin, cet *entertainment*, qui a duré deux siècles, ressortit à toute une anthropologie. Mais ce n'est pas en collectionnant uniquement les vues d'optiques touristiques que l'on peut pleinement donner sens à cette dernière. On en reste alors à une sociologie bien banale. Les gravures érotiques, jamais commentées par les historiens, permettent, elles, de donner au sujet toute sa portée – pulsionnelle. La découverte, assez surprenante, et qui va à l'encontre du sens commun, étant bien qu'il n'y a pas de véritable hiatus entre l'acception actuelle de *peepshow* et la longue tradition de la boîte d'otique.

Christian Besson



^ Harlequin mit dem Guckkasten,
in, Jan Pook, Isaac Esser, J. Van Hoven,
Rommel-Zoodjen..., Amsterdam, 1709.

Thomas Rowlandson, *Dirty Old Men.* >

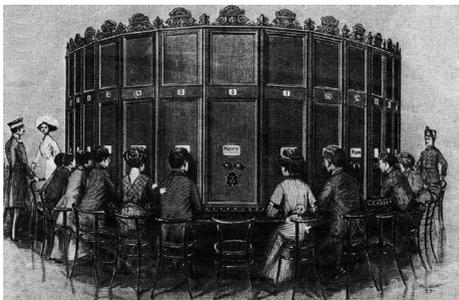
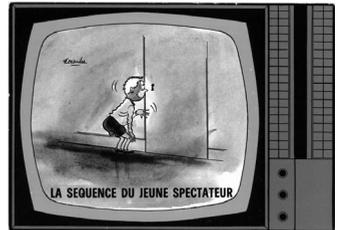
Catherine Deneuve dans *Belle de jour*
de Luis Buñuel. >



< Seconde de la série de trois
cartes postales humoristiques
Les Jeunes Curieux.

✓ Alexandre, carte postale
humoristique

✓ François Louis Lanfant de Metz,
La Boîte d'optique, milieu XIX^e.



^ Samuel van Hoogstraten,
Perspectyfkas, fin des années 1650.

< August Fuhrmann, *Kaiser Panorama*,
1883.

Cette publication a été réalisée dans le cadre de l'exposition
de documentation céline duval
intitulée *Les choses voient*.
présentée du 28 juin au 12 octobre 2014
au Centre d'art la Chapelle Jeanne d'Arc de Thouars.



Centre
d'Art
La Chapelle
Jeanne d'Arc

Production : Centre d'Art La Chapelle Jeanne d'Arc de Thouars pour l'ensemble des œuvres.
Le Centre d'Art La Chapelle Jeanne d'Arc de la Ville de Thouars bénéficie du soutien du Ministère de
la Culture et de la Communication – DRAC Poitou-Charentes, du Conseil Régional de Poitou-Charentes,
du Conseil Général des Deux-Sèvres, de la Communauté de communes du Thouarsais.