

Peter Bexte (Cologne):

Le paradoxe de la perception. Au Salon avec des lunettes

[Colloque sur les Salons de Diderot

L'université de Toulouse-Le Mirail, 24-26 janvier 2008]

« Jacques, en déshabillant son maître, lui dit :
Monsieur, aimez-vous les tableaux? LE MAÎTRE :
Oui, mais en récit. » Denis Diderot : *Jacques le
Fataliste et son Maître*

Introduction

L'analyse des sens, de leurs déformations et de leur interférence, a toujours accompagné la réflexion de Diderot sur les arts. Dès sa « Lettre sur les aveugles » jusqu'aux « Éléments de physiologie », Diderot s'est intéressé à la nature de la perception, intérêt qui a influencé ses réflexions sur la peinture. Le discours physiologique transforme le discours esthétique¹.

Diderot s'est notamment intéressé au phénomène de la cécité, ce qui l'amènera à se rendre au salon privé de M. de Réaumur pour y assister à l'opération d'un aveugle. Nous l'y suivrons, et passerons de là au salon Carré du Louvre, pour y assister à une expérience d'optique dans le cadre d'une exposition artistique.

Ces deux événements sont concrètement liés l'un à l'autre. L'étude du phénomène de la cécité a en effet amené Diderot à faire des expériences. Associant successivement la thèse ancienne selon laquelle l'art est une imitation de la nature avec le problème de la perception, il se trouva face à un nouveau problème irritant : celui qui veut imiter la nature doit pouvoir la percevoir, et donc prendre conscience de la nature de la perception. L'importance de la théorie des sens apparaîtra donc dans

l'expérience sur l'œil aveugle ainsi que dans celles sur l'œil optiquement manipulé.

Désirant mettre en relief l'importance du discours physiologique dans la pensée de Diderot, nous envisagerons trois questions: celle de la perception, celle de l'instrument optique et celle de l'image / du tableau. Les trois illustrations choisies (fig. 1-3) fournissent un premier élément –muet – de réponse.

1) Cécité dans le salon de M. de Réaumur

En 1749, Diderot fut invité à un événement de société – l'opération d'un aveugle. À en croire le témoignage de sa fille, Mme de Vandeuil, il s'y empresses : « Curieux d'examiner les premiers effets de la lumière sur un être à qui elle était inconnue, il espérait une expérience aussi intéressante que neuve² » L'idée d'un premier regard, pour qui tout serait neuf, avive sa curiosité. Cette scène – ou devrions-nous plutôt parler de scénario ? – devait mettre à l'épreuve cette lumière qui allait donner son nom au siècle, et permettre de poser la question suivante : existe-t-il une vision pure au moment où la lumière pénètre pour la première fois dans l'œil ?

Depuis la publication de la deuxième édition de *l'Essai sur l'entendement humain* de John Locke, la question du premier regard était devenue un problème philosophique, appelé le problème de Molyneux. Ce problème fit l'objet de différentes lectures durant tout le XVIII^e siècle. Il appartient au contexte de ce que Michel Foucault nommait « les deux grandes expériences mythiques où la philosophie du XVIII^e siècle a voulu fonder son commencement : le spectateur étranger dans un pays inconnu et l'aveugle de naissance rendu à la lumière³ ». C'est dans ce contexte qu'il nous faut envisager l'événement auquel est convié Diderot en 1749.

Le public, écrit Mme Vandeul, était composé de « gens de l'art et quelques littérateurs ». Dans la langue française de cette époque, le mot *art* désignait toute habileté appliquée. Theodor Lücke a traduit « gens de l'art » en allemand par « Sachverständiger » (expert), ce qui est une lecture très limitative, puisque l'on sait que la fascination exercée à cette époque par les opérations d'aveugle dépassait largement le cercle des seuls experts. Le récit de Mme de Vandeul indique clairement que l'hôte comptait justement sur un manque de connaissance de ses hôtes afin de pouvoir les tromper.

Il s'avéra en effet au cours de la scène que M. de Réaumur avait déjà présenté le soi-disant aveugle lors d'une occasion précédente. L'attente – liée à la découverte de l'innocence visuelle d'un regard rendu à la lumière – fut donc cruellement déçue, et l'on quitta le salon indigné. La fille de Diderot rapporte à ce propos : « Mon père sortit en disant que M. de Réaumur avait mieux aimé avoir pour témoins deux beaux yeux sans conséquences que des gens dignes de le juger⁴. »

Cette phrase situe le jugement entre des yeux aveugles et des beaux yeux, entre physiologie et esthétique. Et c'est précisément cette constellation qui préfigure le chemin de Diderot vers les arts plastiques.

De plus, la tentative de leurre de l'hôte montre à quel point l'opération d'un aveugle était devenue un événement théâtral en 1749. Malgré – ou peut-être à cause – de la déception qu'il suscita, cet événement eut des répercussions discursives, puisqu'il amena Diderot à publier en 1749 sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. Ce texte comporte notamment un entretien entre Diderot et un aveugle, dans lequel il est question des reflets dans le miroir. Le philosophe essaie en vain d'y expliquer à l'aveugle pourquoi le reflet d'un corps tridimensionnel dans un miroir possède seulement deux dimensions. « (...) et [l'aveugle] ne comprenant point comment cet autre que nous-mêmes que, selon lui, le

miroir répète en relief, échappe au sens du toucher, [dit] : 'Voilà (...) deux sens qu'une petite machine met en contradiction' (...) ⁵. »

Quelle réponse géniale à la question de l'image! Ce que l'aveugle dit à propos de la petite machine *miroir* vaut pour toutes les « machines à images » qui transforment les corps tridimensionnels en corps bidimensionnels. C'est en vain que l'on y plonge les bras – les bras ou les deux bâtons cartésiens, comme nous le suggère la « Figure tirée de la Dioptrique de Descartes » publiée à titre d'illustration dans la première édition de la « Lettre sur les aveugles », parue à Londres en 1749 (cf. Fig. 1).

Diderot a tiré cette figure d'une édition du XVIII^e siècle. L'illustration originale choisie par Descartes était différente : l'aveugle y porte une robe à l'ancienne, et il est accompagné d'un chien – peut-être pour évoquer l'idée d'un Tobias aveugle. L'aveugle de la « Lettre sur les aveugles » n'a pas de chien et il n'est pas aveugle : ses yeux sont cachés, évoquant l'idée du jeu de colin-maillard – un motif rococo souvent peint par Watteau, Pater, Fragonard et d'autres. La figure du colin-maillard (en anglais : « blind man's buff », en allemand : « Blinde-Kuh ») prouve que le discours sur l'aveugle est devenu un peu théâtral.

Il convient de souligner ici le mot « image ». Diderot nous montre celle d'un aveugle et il parle avec un aveugle de son reflet dans le miroir. L'aveugle et l'image se répètent, mais la figure s'inverse. Dans son « Dioptrique », Descartes avait en effet expliqué la perception en prenant l'exemple d'un aveugle, les rayons oculaires obéissant selon lui à la même géométrie que celle qui sert à l'aveugle pour mesurer un angle avec deux bâtons. Dans l'espace géométrique, l'aveugle tâtonnant devient un exemple de la vue. Si le paradoxe cartésien a suscité beaucoup de discussions⁶, Diderot fut le premier à le confronter avec la question de l'image. Car dans l'espace de l'image, les deux bâtons ne fonctionnent plus.

C'est donc illusion et folie que de vouloir les poser là où il n'y a plus corps mais image⁷. En bref : il s'agit de « deux sens qu'une petite machine met en contradiction ». C'est une définition parfaite, qui déconstruit le paradoxe cartésien. Et il en découle une conséquence surprenante : regarder des images n'implique pas seulement la perception mais toujours en même temps une non-perception sélective⁸.

L'utilisation par Diderot du mot « machine » appelle encore une remarque. En effet, le mot « machine » peut, entre autres, être utilisé pour désigner ce qu'en peinture l'Encyclopédie appelle « une belle intelligence de lumière dans un tableau⁹ ». Connaissant la tendance de Diderot à rapprocher image et théâtre, on peut tout à fait penser à la *Salle des machines* des Tuileries, bref, au théâtre, où *machine* peut signifier aussi bien la technique de scène que le décor. Retenons ce double aspect, à la fois technique et esthétique, qui a d'ailleurs posé des problèmes dans les traductions allemandes. Une deuxième distinction ressort de la *Lettre sur les aveugles*. Le terme de *machine* y désigne non seulement les miroirs, mais encore une autre « machine de théâtre » : la *lunette d'approche*. *Machine* peut donc signifier non seulement l'objet observé mais encore l'instrument d'observation. Cette polysémie est importante pour la réflexion qui va suivre. Car dans le Salon du Louvres, nous rencontrerons des *machines* non seulement sous la forme de tableaux conçus comme des décors de théâtre mais aussi dans le sens d'instruments optiques. Le discours sur l'œil aveugle et sur l'œil optiquement manipulé se rencontreront donc dans le Salon Carré.

2) L'œil est un chien d'aveugle

Nous l'avons dit, l'analyse des sens, de leurs déformations et de leur interférence, a toujours accompagné la réflexion de Diderot sur les arts plastiques. À ce propos, il est intéressant de constater combien ce philosophe sensualiste se méfiait de l'ensemble de nos sens, comme l'illustre une phrase tirée de la *Lettre sur les aveugles*. « D'ailleurs les

secours que nos sens se prêtent mutuellement les empêchent de se perfectionner. Cette occasion ne sera pas la seule que j'aurai d'en faire la remarque¹⁰. » Dans ses notes sur la physiologie, il comparera plus tard la perception à un banquet où l'âme est assise à une table bruyante : les cinq sens déposent les mets sur la table, et l'hôte nommé âme ne peut s'entretenir avec plus d'un voisin à la fois en raison du bruit, amenant Diderot à faire le constat suivant : « Nous cessons de voir dès lors que nous entendons¹¹. » On se demande ce qu'il faisait à l'opéra. Et pourquoi ses descriptions de peintures sont aussi riches en associations acoustiques ?

Diderot fait des expériences. Dans ses *Éléments de physiologie*, on rencontre des considérations très curieuses sur le thème de la perception. Par exemple : « L'œil nous mène ; nous sommes aveugles. L'œil est le chien qui nous conduit ; et si l'œil n'était pas réellement un animal se prêtant à la diversité des sensations, comment nous conduirait-il¹²? » Diderot se demande comment on pourrait traverser Paris à pied dans un état de distraction totale sans se tuer, sur quoi il conclut : « C'est que l'œil est un animal dans un animal exerçant très bien ses fonctions tout seul », avant d'ajouter : « Combien cet organe serait trompeur si son jugement n'était sans cesse rectifié par le toucher¹³! » Or c'était justement cette correction possible qui posait problème – et qui est impossible en face d'une image.

Molyneux avait mis en question la relation des sens entre eux et Diderot s'était penché à son tour sur ce problème. Sa théorie sur la perception n'a pas pour objet les sens pris individuellement, mais interroge la relation, ou l'antagonisme, entre au moins deux d'entre eux. Ici, comme partout, Diderot se révèle être un penseur des *rappports*.

3) Verres optiques au *Salon de 1763*

Diderot appréciait particulièrement les marines et les vues de port de Claude-Joseph Vernet (1714-1789), et il s'est exprimé avec emphase sur

un tableau du peintre qui était accroché dans sa pièce de travail¹⁴. Soucieux d'ennoblir l'œuvre de l'artiste, il déclarait par stratégie que les marines de Vernet étaient des tableaux historiques. À l'occasion de la présentation de tableaux de Vernet au *Salon de 1763*, il écrit, enthousiaste : « Il n'est presque pas possible d'en parler, il faut les voir. Quelle immense variété de scènes et de figures! Quelles eaux! Quels ciels! Quelle vérité! Quelle magie! Quel effet¹⁵ ! » La proximité de la magie et de la vérité ne semble pas avoir dérangé l'ex-jésuite, au contraire, puisqu'il l'a expérimentée dans une image, un tableau de Vernet intitulé *Vue du port de la Rochelle* (cf. Fig. 3).

Diderot l'a commenté notamment en ces mots : « Voilà ce qu'on peut appeler un ciel. Voilà des eaux transparentes. Et tout ces groupes, ce sont autant de petits tableaux vrais et caractéristiques du local¹⁶. » Pour Diderot ce tableau n'est pas un simple tableau, mais un tableau rempli de tableaux – un « métat tableau » contenant « autant de petits tableaux ». Cette structure du tableau dans un tableau nous rappelle la description de l'œil comme « animal dans un animal ». Il s'agit de la relation entre pluralité et unité. C'est aussi le problème esthétique du roman contenant des romans comme *Jacques le fataliste*. Cette double structure est très significative. Notre hypothèse est qu'elle suit le modèle du corps tel qu'on le trouve décrit dans les fragments de physiologie. C'est un corps composé de parties douées d'une vie propre ; même la tête du corps décapité continue à vivre : « La tête séparée du corps voit, regarde et vit. »¹⁷

La *Vue du port de la Rochelle* fut exposée au *Salon de 1763*, où Diderot apparut avec une machine optique, une lunette. « Regardez le *Port de La Rochelle* avec une lunette qui embrasse le champ du tableau, et qui exclut la bordure; et oubliant tout à coup que vous examinez un morceau de peinture, vous vous écrierez, comme si vous étiez placé au haut d'une montagne, spectateur de la nature même : O le beau point de vue¹⁸ ! »

Mais qu'est donc cette lunette dont le philosophe nous enjoint de nous servir ?

L'Encyclopédie nous propose plusieurs modèles (cf. Fig. 2)¹⁹. On ne sait pas avec certitude de quel instrument Diderot s'est servi pour observer le tableau de Vernet, mais il est probable que cela soit le numéro 5, la « lunette d'approche ». Ce qui est certain, en revanche, c'est que la forme circulaire de l'objectif annule les angles du cadre. Les coins de l'image sont coupés et le regard à travers l'instrument optique ne perçoit jamais l'entier du tableau mais seulement une partie de celui-ci. Sans vouloir affirmer que l'idée d'un tableau dans le tableau s'explique par l'effet de l'instrument, il n'en reste pas moins que l'usage de la lunette permettrait de le suggérer.

Diderot n'est évidemment pas l'inventeur de cette pratique. Dès le XVII^e siècle, les lunettes sont utilisées pour observer les tableaux accrochés en hauteur²⁰. À cette époque, c'est quelque chose de courant pour aider à mieux voir. Or Diderot parvient à une conclusion différente. Pour lui, les lunettes n'aident pas seulement à mieux voir, mais à voir quelque chose de complètement différent : « la nature même ».

La lunette donne un point de vue, « comme si nous étions placés au haut d'une montagne ». Or depuis l'ascension du mont Ventoux par Pétrarque, la vue au loin depuis les hauteurs fait partie de la perception culturelle ; Alois Riegl devait même plus tard la désigner comme *la* caractéristique du moderne. Cette vue, Diderot l'évoque à travers un instrument optique, dans un salon. Il note deux déformations : l'exclusion du cadre et l'oubli de la peinture. L'effet de l'instrument (lui-même oublié) se fonde donc sur ce double déni : la *machine* optique libère la *machine peinture* des limites de son cadre. Cette dernière devient si invisible qu'elle apparaît comme nature. Ici se confirme avec une clarté presque effrayante la condition que nous avons énoncée : la

perception d'une image est générée par une non-perception sélective. La leçon de l'aveugle porte ses fruits.

Plus précisément, ce que la lunette découvre et recouvre en même temps, c'est la différence entre picturalité et iconicité dont parle Carole Talon-Hugon (cf. l'article de Carole Talon-Hugon dans cet ouvrage).

Le *Salon de 1763* présentait aussi un portrait de l'épouse du peintre Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) réalisé par l'artiste, connu pour sa peinture sentimentale et édifiante. Pour considérer ce tableau, Diderot recommandait les conditions suivantes : « Mettez l'escalier entre ce portrait et vous ; regardez-le avec une lunette, et vous verrez la nature même²¹. » Il s'agit probablement d'une échelle double utilisée pour regarder les tableaux accrochés en hauteur. Hélas, la description de Diderot ne dit rien sur la distance par rapport au tableau. On ne sait malheureusement pas si la préposition « entre » indique un rapprochement ou un éloignement. Or c'est justement cette relation entre proximité et lointain qu'influencent les instruments. Ce que Diderot découvre à travers la *lunette*, ce n'est pas la matérialité du tableau, ses pigments, etc. mais *la nature même*. Qu'elle apparaisse sous la forme d'un paysage ou d'une femme, elle est, dans les deux cas, l'effet d'un jeu utilisant des instruments, jeu auquel Diderot s'adonne par goût de l'expérience devant des œuvres d'art. Sur le plan sensoriel, les lentilles polies ont pour effet de permettre à l'œil de franchir une distance qui exclut définitivement tout contact tactile : ils déplacent la relation entre l'œil et la main. « Voilà (...) deux sens qu'une petite machine met en contradiction ».

Diderot s'est prêté à cette expérience et a montré comment cette vue peut être « construite » par l'intermédiaire d'instruments. Ici apparaît une différence fondamentale avec son admirateur Johann Wolfgang Goethe, qui notait dans ses *Maximes et réflexions* : « Le microscope et le télescope troublent, à proprement parler, la pureté du sens de la vue »

(traduction Sigismond Sklover, 1842). Le trouble des sens provoqué par l'intermédiaire d'une petite machine horrifie Goethe, tandis qu'il incite Diderot à faire des expériences.

Leur résultat est surprenant et peut s'énoncer ainsi : l'art et la nature sont identiques – pour autant qu'on les regarde de la même manière. Mais c'est dans l'espace aérien qu'apparaît cette abstraction optique. « Allez à la campagne, tournez vos regards vers la voûte des cieux, observez bien les phénomènes de l'instant, et vous jurerez qu'on a coupé un morceau de la grande toile lumineuse que le soleil éclaire, pour le transporter sur le chevalet de l'artiste; ou fermez votre main, et faites[-en] un tube qui ne vous laisse apercevoir qu'un espace limité de la grande toile, et vous jurerez que c'est un tableau de Vernet qu'on a pris sur son chevalet et transporté dans le ciel²². » Dans l'espace aérien, les images s'échangent comme image.²³.

Vers 1750, l'expérimentation des sens pour découvrir la nature était *dans l'air* (au double sens du terme). Le discours contemporain sur les aveugles avait posé la question de la vue, dont il avait fait un champ d'expérimentation. Diderot y tombe sur un phénomène curieux : lorsqu'elle regarde à travers un instrument optique, la perception oscille entre art et nature. Malgré toutes les protestations contraires, le thème n'était plus l'imitation de la nature mais l'expérimentation de ces regards qui généraient ce qui apparaissait comme la *nature même* et, dans l'instrument optique, s'approchait de l'artefact. Diderot loue cette expérience avec emphase, Goethe la rejette (en critiquant Diderot d'avoir mêlé l'art et la nature).

Conclusion

Diderot a combiné la question de la perception avec celle de l'image, raison pour laquelle il s'est livré à des expériences au salon et à la campagne. Souvenons-nous que dans le passage cité ci-dessus (« Allez à

la campagne, tournez vos regards ..., observez bien .., etc. »), il souligne lui-même cette interférence.

Dans l'édition des Œuvres Complètes, ce passage est accompagné d'une note d'Else Marie Bukdahl sur le style et les figures rhétoriques : « Dans cette description, Diderot essaie de mettre au point un style descriptif susceptible de peindre non seulement la réalité, mais aussi l'atmosphère qui l'a séduit. Il recourt à des expressions qui recréent l'illusion, et à des figures qui provoquent l'émotion. Les descriptions des paysages de Vernet qu'il a vus aux Salons (...) montrent comment il a peu à peu élaboré cette technique, cette « méthode poétique »²⁴. »

Cet excellent commentaire est certainement exact. J'aimerais cependant y ajouter quelque chose. Il ne s'agit pas seulement d'un style et d'une « méthode poétique », mais en même temps d'une question concernant la perception et l'image. Les Salons n'ont pas seulement une dimension esthétique, philosophique et rhétorique, mais aussi physiologique. C'est dans le discours sur les sens que l'œil aveugle et l'œil optiquement manipulé se rencontrent.

[Traduction : Yves Rosset]

¹ Dans l'exposé qui va suivre, on trouvera quelques passages tirés des « Éléments de physiologie ». On sait qu'il ne s'agit pas là d'un ouvrage publié tel quel par Diderot lui-même, mais d'un recueil de notes prises par le philosophe lors de ses lectures de Haller et d'autres physiologistes. Il est cependant regrettable que les DPV publie seulement les textes archivés en France et se contente de résumer les documents conservés en Russie. Il est par conséquent nécessaire d'utiliser aussi AT.

² *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de M. Diderot par Madame de Vandeuil, sa fille*. DPV, t. I, p. 21.

³ Michel Foucault : *Naissance de la clinique*, Lonrai 2007, p. 64.

⁴ *Mémoires pour servir ...*, p. 21.

⁵ Denis Diderot : *Lettres sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient*, DPV, t. IV, p. 21.

⁶ Cf. Peter Bexte : *Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang zur Entdeckung des Blinden Flecks im Jahre 1668*, Dresden: Verlag der Kunst 1999

⁷ La confusion entre l'image et le corps mène au cœur de la représentation et du narcissisme. Le passage classique se trouve dans le récit de Narcisse d'Ovide : Ovide, *Métamorphoses*. III, 415 : « dumque bibit, visae correptus imaginae formae / spem sine corpore amat : corpus putat esse, quod unda est ».

⁸ Cf. George Spencer Brown : *Laws of Form*, Lübeck 1997, p. 194 : « Last word. Existence is a selective blindness. »

- ⁹ « Sa machine est grande », lit-on dans le *Salon de 1761* à propos du peintre Doyen (DPV, vol. XIII, p. 256). Cf. l'article de l'Encyclopédie: « MACHINE, (PEINTURE) : terme dont on se sert en peinture, pour indiquer qu'il y a une belle intelligence de lumière dans un tableau. On dit voilà une belle machine; ce peintre entend bien la machine. Et lorsqu'on dit une grande machine, il signifie non seulement belle intelligence de lumière, mais encore grande ordonnance, grande composition. » Enc., IX, 798a.
- ¹⁰ Denis Diderot : *Lettres sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient*, DPV, t. IV, p. 22.
- ¹¹ Denis Diderot : *Éléments de Physiologie*, AT, t. IX, p. 344.
- ¹² Denis Diderot : *Éléments de physiologie*, DPV, t. XVII, p. 500 – la même phrase avec une autre ponctuation dans : Denis Diderot: *Éléments de Physiologie*, AT, t. IX, p. 344. sq.
- ¹³ Denis Diderot : *Éléments de Physiologie*, AT, t. IX, p. 345.
- ¹⁴ Denis Diderot : *Fragment du Salon de 1769. Regrets sur ma vieille robe de chambre, ou Avis à ceux qui ont plus de goût que de fortune*, DPV, t. XVIII, pp. 51-60, et partic. pp. 58-60.
- ¹⁵ Denis Diderot : *Salon de 1763*, in : DPV, t. XIII, p. 386. Cf. aussi la note 70 : « Voilà clairement affirmé l'identité fondamentale du romantisme de Vernet et de l'inspiration antique telle que l'entend. »
- ¹⁶ Denis Diderot : *Salon de 1763*, DPV t. XIII, p. 388.
- ¹⁷ Denis Diderot : *Éléments de Physiologie*, AT vol. IX, p. 274. Daniel Arasse a décrit comment cette idée d'une vie propre de la tête fut plus tard expérimentée sur les guillotiné : Daniel Arasse : *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Paris: Flammarion 1987.
- ¹⁸ Denis Diderot : *Salon de 1763*, DPV, t. XVIII, pp. 388 sq.
- ¹⁹ Cf. LUNETIER, Enc., XXVI = Recueil de planches sur les sciences et les arts (quatrième livraison), t. V, Pl. II.
- ²⁰ Au XIXe siècle, Hermann von Helmholtz a fait des observations sur l'usage de cylindres en carton roulé dans un musée. Cf. Hermann von Helmholtz : « Optisches zur Malerei », in: *Vorträge und Reden*, Braunschweig 1896, t. II, p. 99.
- ²¹ Denis Diderot: *Salon de 1763*, DPV, vol. XIII, p. 400.
- ²² Denis Diderot : *Salon de 1765*, in: DPV, vol. XIV, pp. 134 sq.
- ²³ Il me semble remarquable, que le poète allemand Barthold Heinrich Brockes (1680 – 1747) ait proposé la même chose presque à la même époque. Dans son poème *Bewährtes Mittel für die Augen* on trouve le passage suivant: « Man darf nur bloß von unsern Händen die eine Hand zusammenfalten, / Und sie vors Auge, in der Form von einem Perspektive halten; / So wird sich, durch die kleine Öffnung, von den dadurch gesehnen Sachen / Ein Teil der allgemeinen Landschaft, zu einer eignen Landschaft machen. » [Il suffit de plier l'une de nos mains / Et de la placer devant l'œil en forme de perspective ;/ Pour que les chose vues par la petite ouverture / Faisant partie du paysage général, forment à leur tour un paysage en soi]. L'histoire de la peinture des paysages croise aussi celle des instruments optiques. Citons à titre d'exemple la technique connue sous le nom de *Claude Lorrain Glass*: « Claude Lorrain Glass: black convex glass used by artists to reflect the landscape in miniature and, in doing so, to merge details and reduce the strength of colour so that the artist is presented with a broad picture of the scene and a certain tonal unity. The 17th-century French landscape painter Claude Lorrain is credited with the invention of the glass, which was widely favoured by artists of the 17th and 18th centuries and is used occasionally today. » The New Encyclopaedia Britannica, 15th edition, Chicago 1989, t. 3, p. 358.
- ²⁴ Denis Diderot: *Salon de 1765*, DPV, t. XIV, p. 135.