



HAL
open science

La vue d'optique, vecteur de diffusion du mythe versaillais dans la culture visuelle du xviii^e siècle ?

Johanna Daniel

► To cite this version:

Johanna Daniel. La vue d'optique, vecteur de diffusion du mythe versaillais dans la culture visuelle du xviii^e siècle ?. Bulletin du Centre de Recherche du Château de Versailles, 2023, Le mythe de Versailles et l'Europe des cours, XVII^e-XX^e siècles (23), 10.4000/crcv.26966 . hal-04091305

HAL Id: hal-04091305

<https://hal.science/hal-04091305>

Submitted on 8 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

La vue d'optique, vecteur de diffusion du mythe versailles dans la culture visuelle du XVIII^e siècle ?

*The Vue d'Optique, Circulating the Myth of Versailles in Eighteenth-Century
Visual Culture*

Johanna Daniel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/crcv/26966>
ISSN : 1958-9271

Éditeur

Centre de recherche du château de Versailles

Ce document vous est offert par Château de Versailles



Référence électronique

Johanna Daniel, « La vue d'optique, vecteur de diffusion du mythe versailles dans la culture visuelle du XVIII^e siècle ? », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [En ligne], 23 | 2023, mis en ligne le 03 mai 2023, consulté le 04 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/crcv/26966>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

La vue d'optique, vecteur de diffusion du mythe versaillais dans la culture visuelle du XVIII^e siècle ?

The Vue d'Optique, Circulating the Myth of Versailles in Eighteenth-Century Visual Culture

Johanna Daniel

- 1 Comment les hommes et les femmes du XVIII^e siècle se figuraient-ils Versailles, en particulier celles et ceux qui ne s'y étaient jamais rendus ? Leur imaginaire pouvait se nourrir d'un ensemble de récits véhiculés par l'imprimé ou la culture orale, mais également d'une multitude de documents iconographiques.
- 2 Si la description de Versailles à travers les récits et les guides de voyage a fait l'objet de plusieurs études, le rôle joué par l'iconographie dans la construction de l'imaginaire du palais et de ses jardins n'a que peu été exploré¹. Il est pourtant assurément important : contrairement aux textes, les représentations iconographiques n'exigent pas une maîtrise de la lecture pour être accessibles. Investissant des supports divers, des plus conventionnels (tableaux, estampes et illustrations) aux plus inattendus (éventails, écrans à mains, boutons historiés, tabatières, paravents, etc.), ces images revêtent un caractère mobile, tout en étant susceptibles de frapper l'imagination et de s'ancrer profondément dans les mémoires.
- 3 Cet article propose d'examiner une typologie particulière d'images, les vues d'optique, qui ont pu jouer un rôle essentiel dans la cristallisation et la diffusion d'un imaginaire de Versailles, en raison de l'extraordinaire popularité que ce produit a connue tout au long de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Nous essayerons de cerner quelle(s) image(s) précisément de Versailles – ici entendu à la fois au sens de représentation graphique et de conception mentale – la vue d'optique a véhiculée(s), en questionnant au préalable les modalités de production de ces estampes, dans leurs dimensions matérielles, économiques, formelles et intellectuelles.

La vue d'optique, vecteur d'une culture visuelle partagée

- 4 Le terme « vue d'optique² » désigne des estampes spécifiquement conçues pour être visionnées à travers un dispositif composé le plus souvent d'une lentille et d'un miroir³, sous l'effet desquels la perception du spectateur est légèrement modifiée (fig. 1).

Fig. 1. J.-Frédéric Cazenave, d'après Louis-Léopold Boilly, *L'optique* (détail), vers 1793-1794, eau-forte et gravure au pointillé, 438 × 365 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-2015-26-2079.



<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.634223>

Œuvre du domaine public, reproduction publiée en CC0 par le Rijksmuseum

- 5 L'optique déforme la perspective de l'image et donne l'illusion que celle-ci est en relief. Apparue en Angleterre autour de 1740-1750 et en vogue tout au long du demi-siècle suivant, la vue d'optique est souvent présentée comme le (lointain) ancêtre de la photographie stéréoscopique ou des lunettes 3D, toutes proportions gardées quant à l'efficacité visuelle du procédé et aux techniques de mise en œuvre.
- 6 D'un point de vue matériel, la vue d'optique est une gravure. Le plus souvent gravée à l'eau-forte, elle est imprimée en noir et blanc, puis coloriée à la gouache, de façon plus ou moins soignée. La couleur, généralement choisie dans une palette restreinte (bleu, vert, jaune, rouge-rosé), concourt à produire l'effet visuel de profondeur lorsque l'on regarde l'estampe à travers une lentille d'optique. Sur la plupart des vues conçues pour cet usage, le titre figure deux fois : il est répété, à l'envers, dans la marge supérieure, anticipant l'inversion de l'image dans le miroir.

- 7 L'essentiel des vues d'optique figure des sujets topographiques : perspectives urbaines, places et jardins, églises et palais, ports maritimes ou fluviaux. Presque tout ce que l'Europe du XVIII^e siècle compte de lieux fameux y est dépeint.
- 8 Produites simultanément à Londres, Paris, Augsbourg et Bassano del Grappa, ces estampes ont été commercialisées dans toute l'Europe. Produit « demi-fin », au coût relativement modéré (de quinze sous à une livre, selon la qualité de l'exécution, de l'impression et du coloriage), leur diffusion a été extrêmement importante, ce dont témoignent le très grand nombre d'épreuves aujourd'hui conservées et l'usure manifeste des matrices que l'on constate à l'examen des tirages les plus tardifs.
- 9 Du fait de ses contenus et de sa popularité, la vue d'optique a été un puissant vecteur de diffusion et d'enracinement d'un imaginaire urbain partagé. Elle présente un intérêt particulier, en ce qu'elle dépasse la dichotomie usuelle entre estampes dites « fines » et gravures « populaires ». On trouve en effet les mêmes vues d'optique dans les portefeuilles d'amateurs d'estampes et dans l'attirail des colporteurs d'images, qui les exhibent en plein air. Dans les catalogues de vente de collectionneurs de la seconde moitié du XVIII^e siècle, il n'est pas rare de croiser un ou plusieurs lots de vues d'optique. On en trouve également dans les salons et les maisons de campagne, où elles trompent l'ennui par un agréable divertissement. Leur usage est aussi pédagogique : M^{me} de Genlis les préconise pour l'éducation des jeunes enfants⁴, en particulier des petites filles, qui acquièrent ainsi les rudiments de la géographie. Elle touche enfin, par l'intermédiaire des « montreurs d'optique » itinérants, une population moins aisée, qui n'a pas les moyens de posséder ces images ni le dispositif en permettant le visionnement, mais qui en prise le curieux spectacle. Attiré par le boniment du montreur, le passant s'offre, contre une modique somme, quelques instants d'émerveillement, l'œil collé contre la lentille de la boîte d'optique (**fig. 2**). C'est dire l'importance de la vue d'optique dans la diffusion d'une culture visuelle partagée, à l'échelle européenne et traversant toute la société.

Fig. 2. Anonyme, *[Place de la Concorde]* (détail), entre 1795 et 1799, dessin à l'aquarelle et à la plume, 314 × 478 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, RESERVE FOL-VE-53 (D).



<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103025917>

Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Versailles, un sujet prisé des éditeurs et des consommateurs

- 10 Au cours de la décennie 1760, qui marque l'apogée de la vue d'optique, les principaux éditeurs ayant investi ce genre nouveau constituent et alimentent de grandes séries éditoriales, souvent numérotées, atteignant jusqu'à cinq cents vues différentes⁵. Au sein de ce corpus⁶, Versailles occupe une place particulière : on compte une trentaine de représentations du palais et de ses jardins, quand les autres résidences royales et princières ne font généralement l'objet que d'une ou deux compositions. Si certains éditeurs se contentent effectivement de ne produire qu'une poignée de vues emblématiques du château, d'autres cherchent au contraire à multiplier les points de vue, consacrant jusqu'à dix estampes différentes à Versailles.
- 11 Le succès d'un sujet se mesure au nombre de variantes qui en ont été proposées par des éditeurs concurrents, à la longévité d'exploitation des matrices d'impression (parfois plus d'un demi-siècle) et au nombre de tirages qui nous sont parvenus⁷, une vue d'optique rare étant souvent l'indice d'un échec commercial⁸.
- 12 Parmi les vues d'optique à sujet versaillais, plusieurs groupes peuvent être distingués. Un premier ensemble donne à voir le palais, pris depuis les environs (pièce d'eau des Suisses, étang de Clagny) ou au contraire se focalisant sur une portion des élévations extérieures (chevet de la chapelle, aile du Nord et corps central depuis la terrasse). La vue canonique, ayant rencontré le plus grand succès, demeure néanmoins celle figurant

le château côté ville, prise depuis le débouché de l'avenue de Paris (**fig. 3**), à laquelle répond, en pendant, une autre représentation également largement répandue, montrant les écuries depuis la seconde grille (**fig. 4**).

Fig. 3. Anonyme, *58^e VUE d'OPTIQUE Représentant Le Chateau Royal de Versailles du côté de la Grande Avenue de Paris*, gravée avant 1762-1763, éditée par Daumont (Paris), eau-forte coloriée. Bruxelles, musée Art et Histoire, Lef. 161.



Œuvre du domaine public – Photo : Johanna Daniel – CC-BY

Fig. 4. Anonyme, *Vue prospective de la Grande et petite Ecurie et des deux Cour du Chateau de Versailles*, gravée avant 1772, éditée par Remondini (Bassano del Grappa), eau-forte coloriée, 360 x 465 mm. Leyde, Museum De Lakenhal, 7408-143.



<https://www.lakenhal.nl/nl/collectie/7408-143>

Œuvre du domaine public, reproduction publiée en CC0 par le Museum De Lakenhal

- 13 Un second groupe de vues est consacré aux jardins : elles sont plus nombreuses, mais également plus hétérogènes, les éditeurs ayant effectué des choix variés quant aux espaces à représenter. À l'exception notable d'une vue figurant le Grand Canal, peu embrassent largement le paysage : elles se focalisent le plus souvent sur l'intérieur d'un bosquet. Le Grand Trianon fait l'objet de deux vues, qui s'attachent autant au palais qu'aux jardins qui l'entourent⁹.
- 14 Les intérieurs du château sont quasi absents du corpus considéré, et seules la chapelle et la Grande Galerie figurent à l'offre des éditeurs de vues d'optique : nous reviendrons plus loin sur les raisons de ce déséquilibre entre les espaces. Enfin, il convient de distinguer un petit groupe de vues qui, plus que le palais, ont pour sujet des événements qui s'y sont déroulés.

Un répertoire d'images de seconde main

- 15 Aucune de ces compositions n'est inédite : toutes ou presque reprennent des modèles iconographiques antérieurement en circulation. Ce n'est pas un phénomène isolé, mais une constante qui traverse toute la production de vues d'optique : ainsi, celles figurant Rome sont reprises de Piranèse et de Giuseppe Vasi, celles de Venise empruntent leur composition à Canaletto et à Michele Marieschi, tandis que les vues de Saint-Pétersbourg sont tirées de la monumentale suite dessinée par Mikhail Makhaev en 1753 à l'occasion du cinquantenaire de la ville.

- 16 Le recours à des images de seconde main est d'abord guidé par des impératifs économiques. Afin de maîtriser les coûts de fabrication et ainsi garantir un faible prix de vente – sur un marché hautement concurrentiel –, l'éditeur cherche à limiter les acteurs mobilisés dans la réalisation de l'estampe. Dans ces conditions, il serait trop onéreux de dépêcher un dessinateur sur les lieux afin de dresser un relevé inédit. Puiser dans le stock d'images immédiatement disponibles se révèle bien plus avantageux : il suffit au graveur¹⁰ de reprendre la composition, en procédant éventuellement à une mise à l'échelle et à une adaptation.
- 17 Pour Versailles, les éditeurs et graveurs ont l'embarras du choix : depuis 1660, le palais et son parc ont en effet fait l'objet d'une abondante production iconographique¹¹ où dominent les signatures de Perelle¹², de Pierre Aveline et de Jacques Rigaud. Ces estampes forment un gisement d'images susceptibles d'être copiées. Dès lors se pose la question des choix effectués par les éditeurs : sur quels critères déterminent-ils les espaces à représenter, les modèles à reprendre ? Qu'est-ce qui motive la préférence donnée à une gravure d'Aveline plutôt qu'à l'eau-forte de Perelle figurant le même paysage ? Pourquoi certains bosquets des jardins apparaissent-ils dans le corpus des vues d'optique tandis que d'autres ont été écartés ?

À la recherche des sources visuelles

- 18 Identifier précisément la source copiée par les graveurs de vues d'optique s'avère parfois une tâche ardue. Le cas de la *VUE d'OPTIQUE Représentant Le Chateau Royal de Versailles du côté de la Grande Avenuë de Paris* éditée par Daumont (**fig. 3**) est représentatif des difficultés rencontrées. Il s'agit du motif qui a connu le plus grand succès commercial parmi les vues d'optique versaillaises : il se retrouve dans l'offre de la quasi-totalité des éditeurs étudiés¹³ et s'inscrit dans une généalogie visuelle foisonnante, qui prend racine dans un dessin d'Israël Silvestre daté de 1682¹⁴. Plusieurs générations d'aquafortistes ont par la suite repris son prototype, actualisant les façades, enrichissant les premiers plans de personnages ou encore variant légèrement le cadrage. Offrant une vue d'ensemble du château côté ville, cette image circule sur une grande variété de supports. Conséquence de cette multiplication des variantes, déterminer laquelle d'entre elles, précisément, a servi de modèle au graveur de notre vue d'optique n'est pas chose aisée. On distingue cependant une très grande proximité avec la vignette figurée en tête de l'édition des *Délices de Versailles* par Jombert¹⁵, dont la lettre indique Jacques Rigaud comme inventeur du dessin. Cependant, la mise sur le marché de la vue d'optique de Daumont, au début de la décennie 1760¹⁶, précède la publication de l'ouvrage de Jombert (1766). Il faut donc chercher un ancêtre commun. On peut attester que la composition est en circulation depuis au moins 1730 puisqu'un cuivre (**fig. 5**), présentant une mise en page similaire, avec la même répartition de carrosses et de personnages au premier plan, illustre une *Carte générale de la monarchie française, contenant l'histoire militaire*, dont la publication est annoncée par Pierre Lemau de La Jaisse dans le *Mercur de France* de décembre 1730¹⁷. Henry de Buttet identifie l'auteur du dessin comme étant M. de Milcent (Philippe-Nicolas Milcent ?) et le graveur, Jacques Rigaud¹⁸.

Fig. 5. D'après Philippe-Nicolas Milcent [?], *VEUE & DESCRIPTION abrégée du Château Royal, & Ville de VERSAILLES ; Séjour ordinaire du ROY, 1731*, eau-forte, planche tirée de la *Carte générale de la monarchie française, contenant l'histoire militaire*, éditée par Pierre Lemau de La Jaisse, 147 × 228 mm. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, INV.GRAV 471.



http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permbj_04acbb2a-bdf3-49ec-9153-539584a96090

© Château de Versailles

- 19 Pour complexifier encore les choses, il existe une autre vue d'optique, éditée anonymement, qui présente exactement la même composition que celle publiée par Daumont, au détail près, à l'exception du premier plan, qui a été inversé. Il est en effet fréquent que les éditeurs de vues d'optique contrefassent la production de leurs concurrents, afin de réduire encore les coûts de production. Si certains indices permettent parfois de différencier l'original de la copie, il n'est malheureusement pas possible ici de distinguer qui, de Daumont ou de l'éditeur anonyme, a copié l'autre.

Des sources actualisées ? Véracité et fiabilité des représentations

- 20 S'il est délicat d'identifier précisément la source graphique mobilisée par Daumont, celle copiée par l'éditeur parisien Basset et par l'éditeur augsbourgeois Probst (fig. 6) est plus facile à cerner : l'un comme l'autre optent pour un modèle plus récent, également inscrit dans la continuité de Silvestre, mais dont le cadrage a largement été renouvelé.

Fig. 6. Anonyme, d'après Jacques Rigaud, *Vüe du Chateau de Versailles du côté de la grande avenue*, avant 1766, éditée par Probst (Augsbourg), eau-forte coloriée, 310 × 415 mm. Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, VO Fra Ver 5.



Notice en ligne

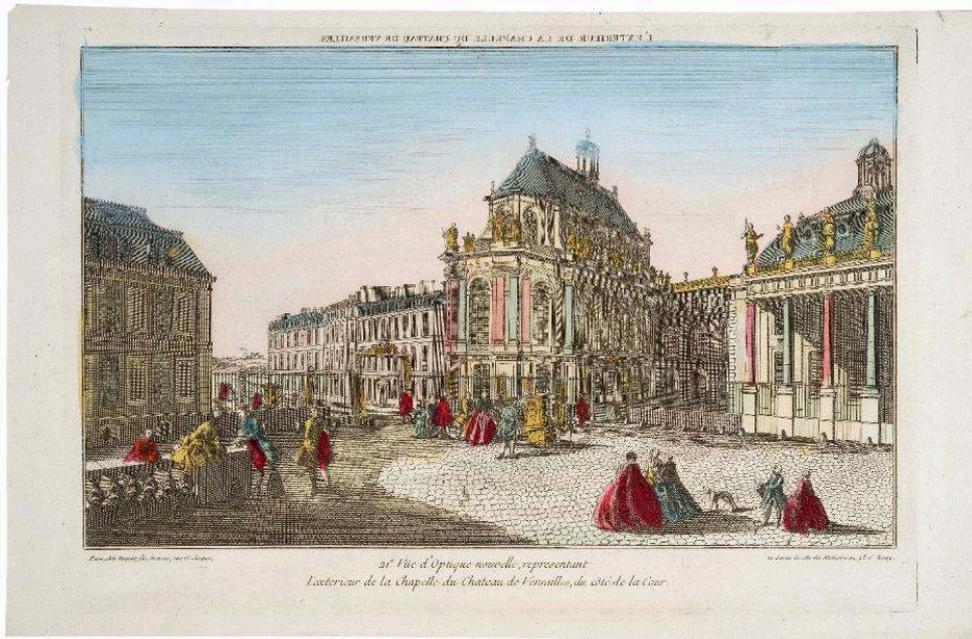
Cliché INHA, Licence ouverte / Open Licence

- 21 Il s'agit d'une vue gravée par Jacques Rigaud autour de 1740. Le dessinateur a adopté un point de vue légèrement différent, avec plus de recul sur le château : il situe le spectateur plus haut dans l'avenue de Paris. Le premier plan est encadré par les élévations des Petite et Grande Écuries et par les premiers arbres de la promenade plantée.
- 22 Ce n'est pas là le seul emprunt fait aux compositions du graveur Jacques Rigaud par les éditeurs de vues d'optique. Le Parisien Jacques-Gabriel Huquier copie trois planches (14^e *Vüe d'Optique nouvelle représentant le Chateau et l'Orangerie de Versailles, pris de la piece des Suisses*; 21^e *Vüe d'Optique nouvelle, représentant l'exterieur de la Chapelle du Chateau de Versailles, du côté de la Cour*; 26^e *Vuë d'Optique nouvelle, représentant la grande Avenue de Paris à Versailles, prise de la seconde Grille*), tandis que Probst reprend la totalité de ses six vues des *Différents aspects du château*¹⁹.
- 23 Au moment où la vue d'optique devient à la mode, la série des *Maisons royales* de Rigaud est la plus récente publication iconographique concernant Versailles disponible sur le marché. En 1728, Jacques Rigaud²⁰, graveur originaire du sud de la France, avait obtenu un privilège pour dessiner et graver les maisons royales. Dès lors et jusqu'à sa mort, il publie chaque année de nouvelles vues, à un rythme moyen de six estampes par an, parution dont on peut suivre la progression dans les journaux d'annonces contemporains. Ses vues de Versailles, au nombre de vingt-quatre, ont probablement été gravées dans les premières années de la décennie 1740 puisqu'elles sont annoncées dans le numéro de juin 1744 du *Mercure de France*. Elles figurent le « Château de Versailles, de divers côtés » (six planches), « Les Endroits les plus remarquables du

Jardin & du Parc » (six planches), tandis que douze autres « font un Recueil de tous les Bosquets du Jardin »²¹. Neuf ans plus tard, au décès de Jacques Rigaud, la série des *Maisons royales* compte une centaine d'estampes, auxquelles s'ajoutent des matrices inachevées et des dessins encore à graver, ce dont va se charger son neveu et héritier, Jean-Baptiste Rigaud, qui reprend son activité. En une décennie, ce dernier enrichit la publication d'une vingtaine de nouvelles vues, gravées d'après les dessins de Jacques Rigaud.

- 24 Est-ce la volonté de donner une image actualisée du palais – et donc supposément plus fidèle à la réalité topographique et architecturale des lieux – qui a motivé Basset, Huquier et Probst à choisir de façon privilégiée les estampes de Rigaud comme sources pour leurs vues d'optique ? Cet argument, de premier abord évident, est cependant à nuancer : *La vue du château depuis les environs* figure au premier plan l'étang de Clagny, déjà comblé au moment où Rigaud fait paraître ses *Différents aspects du château*. Il est vrai que le plan d'eau confère à la vue un certain pittoresque. On devine cependant un souci d'actualisation dans la *21^e Vue d'Optique nouvelle, représentant l'extérieur de la Chapelle* (fig. 7), dans laquelle Huquier fait figurer, à la suite du chevet de la chapelle, un bâtiment qui n'apparaît pas dans l'estampe de Rigaud.

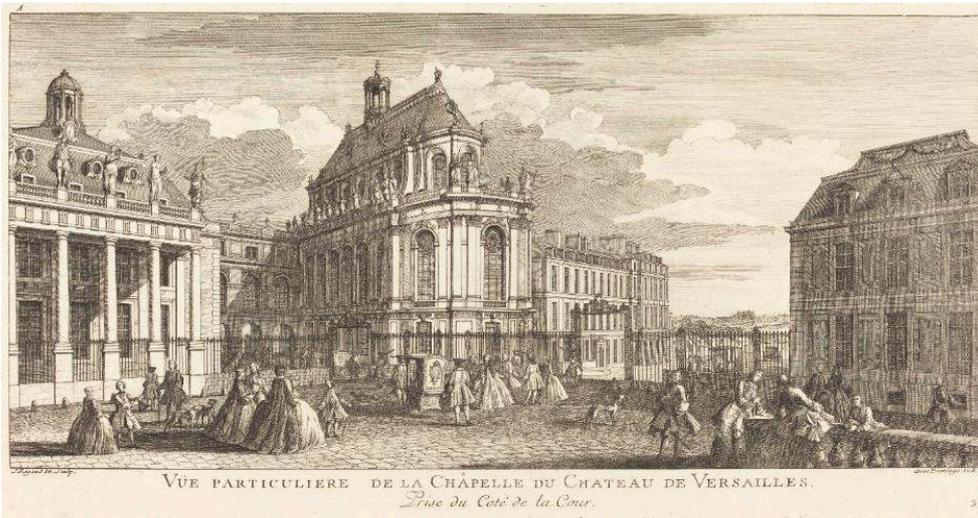
Fig. 7. Anonyme, *21^e Vue d'Optique nouvelle, représentant l'extérieur de la Chapelle du Château de Versailles, du côté de la Cour*, avant 1763, éditée par Jacques-Gabriel Huquier (Paris), eau-forte coloriée, 300 x 420 mm. Épinal, musée de l'Image, 2010.5.21347 B.



© Musée de l'Image – Ville d'Épinal / cliché H. Rouyer

- 25 Cette vue d'optique est publiée en 1763²², soit deux décennies après la parution des vues de Versailles par Rigaud (fig. 8), mais cinq ans avant le début des travaux de l'Opéra royal (1768). Huquier anticipe-t-il la future physionomie de cette aile ?

Fig. 8. Jacques Rigaud, *Vüe PARTICULIERE DE LA CHAPELLE DU CHATEAU DE VERSAILLES. Prise du Coté de la Cour*, vers 1740-1744, eau-forte et burin, 270 × 500 mm. Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, 1946.11.163.



<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.33173.html>

Œuvre du domaine public, reproduction publiée en CC0 par la National Gallery of Art

Produire un effet visuel dans l'optique

- 26 À y regarder de plus près, bon nombre de vues d'optique donnent à voir des « erreurs » et témoignent des libertés prises par les graveurs et dessinateurs face à la réalité topographique. Ainsi, les deux arbres qui encadrent la *Vüe du Chateau* gravée d'après Rigaud (fig. 6) sont fictifs, la promenade plantée commençant en réalité plus bas sur l'avenue de Paris. De même, la *Vüe prospective de la Grande et petite Ecurie et des deux Cour du Chateau de Versailles*, publiée par Remondini (fig. 4), montre les avenues de Paris et de Saint-Cloud non pas disposées en patte d'oie, mais parallèles l'une à l'autre (l'avenue de Sceaux, quant à elle, n'apparaît pas)²³.
- 27 Ces « arrangements topographiques », qu'ils soient hérités des modèles iconographiques copiés ou fruits de l'invention du graveur de la vue d'optique, ont ici une utilité toute particulière : ils renforcent la structure de l'image et accentuent l'effet perspectif. Or, la profondeur et l'affirmation des points et lignes de fuite dans l'image sont essentielles pour que la vue d'optique produise un effet convaincant dans le dispositif de visionnement. Soucieux de proposer des images opérantes dans l'optique, les éditeurs favorisent donc les compositions qui se prêtent à l'effet, c'est-à-dire dotées d'une perspective prononcée. Généralement, mais pas systématiquement, les vues strictement frontales de monuments sont écartées, à moins qu'elles ne soient inscrites dans un paysage plus vaste où les lignes de fuite sont marquées.
- 28 Si la structure perspective de l'image est un critère déterminant dans le choix des modèles à copier, la reprise en vue d'optique d'une source visuelle existante nécessite la plupart du temps une adaptation de la composition. Le format des vues d'optique est standardisé, afin de s'insérer aisément dans les dispositifs de visionnement. Par conséquent, un travail de mise à l'échelle de la source est souvent nécessaire. Ainsi, le format oblong des estampes de Rigaud (27 × 50 cm, fig. 8) ne se prête pas tout à fait à la vue d'optique, aux proportions différentes (généralement 23 × 40 cm). Le graveur

augsbourgeois qui opère pour Probst se voit contraint d'amputer de quelques centimètres la composition originale figurant la chapelle de Versailles, d'ajouter une bande de ciel et d'étirer le premier plan (fig. 9). Il rend cohérent le tout en redisant les personnages dans l'espace nouvellement créé.

Fig. 9. Anonyme, *Vüe particulière de la Chapelle du Chateau de Versailles*, avant 1766, éditée par Probst (Augsbourg), eau-forte coloriée, 320 × 430 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie, LI-72 (3)-FOL.

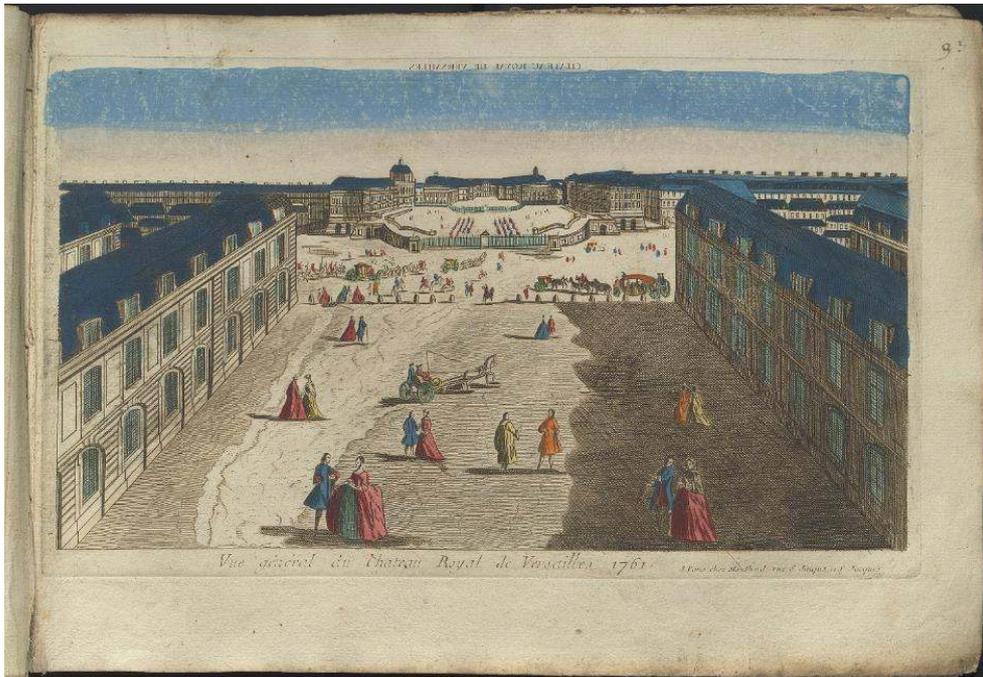


<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6949131n>

Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

- 29 L'intervention du graveur est parfois bien plus lourde. Ainsi, l'éditeur Louis-Joseph Mondhare, dans sa *Vue général du Chateau Royal de Versailles* 1761 (fig. 10), emprunte les façades du château à la même source que Daumont. Le premier plan, en revanche, est de son invention : il multiplie et étire les élévations de façon à creuser l'espace, et donc à augmenter l'effet de perspective. Bien que d'exécution assez fruste, et d'une composition grossière, cette vue a connu un certain succès, si l'on en croit le grand nombre d'exemplaires aujourd'hui conservés.

Fig. 10. Anonyme, *Vue général du Chateau Royal de Versailles 1761, 1761*, éditée par Mondhare (Paris), eau-forte coloriée, 251 × 427 mm. Dijon, bibliothèque municipale, recueil EST 3128.



Œuvre du domaine public, reproduction gracieusement fournie par la bibliothèque

Un « Grand Tour » par l'optique : Versailles comme « étape » d'un voyage de papier

Saisir le palais en quelques points de vue emblématiques

- 30 Il n'importe cependant pas seulement de proposer aux consommateurs des images produisant de l'effet une fois insérées dans le dispositif optique : il faut aussi que leur contenu soit jugé intéressant par la clientèle. Lorsqu'il se porte acquéreur de vues d'optique, le consommateur a le choix parmi une vaste offre de sujets. Les ensembles constitués au XVIII^e siècle par des amateurs mêlent le plus souvent des feuilles produites par différents éditeurs, y compris étrangers. La pratique d'achat d'une série éditoriale exhaustive est rarement attestée²⁴.
- 31 Les consommateurs effectuent donc des choix, privilégiant tel ou tel sujet, et écartant tel ou tel autre. Aussi, la stratégie des éditeurs vise à proposer une offre aussi étendue que possible, traitant de tous les lieux remarquables d'Europe que le public pourrait désirer posséder. Leur démarche tient moins de l'inventaire méthodique que de l'établissement d'un catalogue large, visuellement séduisant, dont la diversité est un argument commercial mis en avant par les annonces²⁵.
- 32 La renommée des lieux, la qualité esthétique de la composition, l'anticipation de l'effet dans l'optique, le goût et la connaissance personnelle sont donc autant de critères qui guident le consommateur dans la constitution de sa collection d'optiques. Il est plausible que les éditeurs, anticipant ces attentes, aient favorisé des images déjà ancrées dans la culture visuelle collective, du moins dans celle des classes les plus aisées. Le corpus de la vue d'optique se focalise en effet sur un petit nombre de points

de vue, dont certains apparaissent comme canoniques, à l'instar de la vue du château depuis l'avenue de Paris, déjà longuement commentée (**fig. 3, 5, 6 et 10**). Érigée en stéréotype visuel de Versailles, elle suffit à elle seule à évoquer la résidence royale dans sa globalité, d'autant plus qu'elle embrasse largement les trois cours, la place d'armes et les différentes ailes. Elle restitue la monumentalité louée, entre autres, dans les éditions successives des *Curiosités de Paris*: « D'ici, remarquez que le château a la représentation d'un magnifique Théâtre, à cause de l'élévation du terrain en glacis, & de la diminution de la grandeur des cours [...] ce qui forme une charmante perspective²⁶. » Pour celui qui regarde, la vue est aisément reconnaissable, même sans en lire le titre, et facilement assimilable dans le catalogue de sa mémoire.

- 33 C'est peut-être là qu'il faut chercher une des explications du recours privilégié par les éditeurs de vues d'optique aux compositions dessinées par Jacques Rigaud. Dès le milieu des années 1750, son neveu Jean-Baptiste avait eu à se plaindre de la concurrence déloyale que lui faisaient les éditeurs et marchands d'estampes, qui multipliaient les contrefaçons des *Vues des maisons royales*²⁷. Huquier et Probst voulaient-ils bénéficier de la renommée de ces compositions et de leur auteur ?
- 34 Pourtant, dans la majorité des cas, les lettres des vues d'optique ne sourcent pas Rigaud comme inventeur du modèle, comme si son nom ne formait pas un argument de vente²⁸. Était-ce que ses compositions avaient commencé à imprégner un imaginaire collectif au point qu'elles avaient gagné une autonomie vis-à-vis de leur auteur ? Il est également plausible que les éditeurs de la rue Saint-Jacques aient voulu se prémunir des récriminations de l'héritier de Rigaud.
- 35 Quatre des six vues des *Différents aspects du château* revisitent des compositions déjà en vogue antérieurement, dans lesquelles l'apport de l'artiste réside surtout dans l'animation du premier plan, dont les figurants sont détaillés avec soin et contribuent au pittoresque de l'ensemble. Les deux autres vues en revanche – la vue particulière de la chapelle (**fig. 7 et 9**) et la *Vue du Château de Versailles du côté des Jardins* (**fig. 11**) – apparaissent comme des innovations, adoptant des points de vue inédits sur le palais.

Fig. 11. Anonyme, *Vue du Château de Versailles du côté des Jardins*, 1760-1770, vue d'optique éditée à Paris, eau-forte coloriée, 280 × 375 mm. Épinal, musée de l'Image, 2010.5.21637 B.



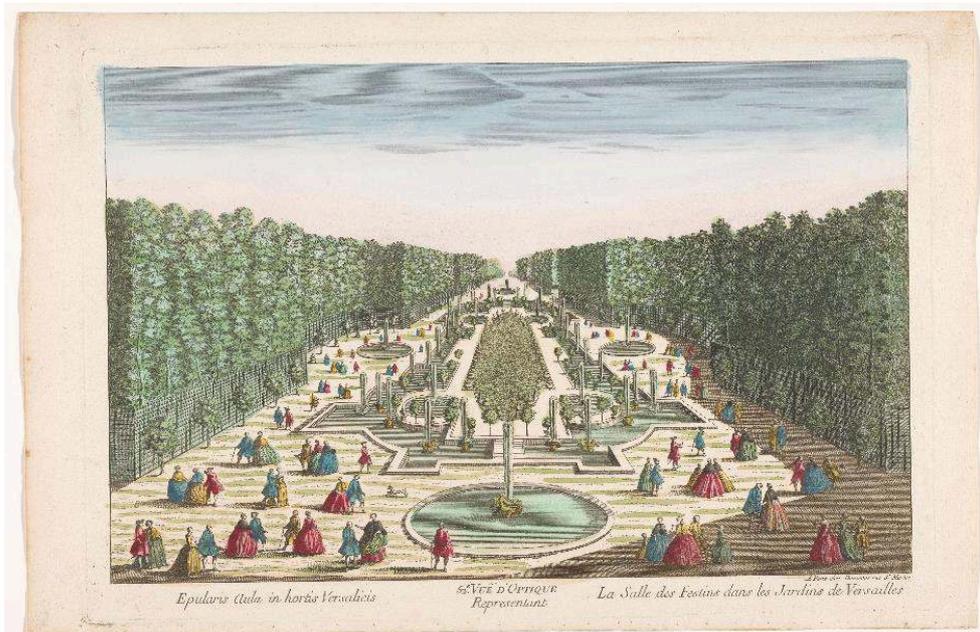
© Musée de l'Image – Ville d'Épinal / cliché H. Rouyer

- 36 Il est frappant de constater que ces schémas iconographiques coïncident précisément avec deux espaces souvent décrits dans la littérature viatique contemporaine, invitant à une lecture croisée des descriptions littéraires et des représentations iconographiques, mais qui dépasserait ici notre propos²⁹. Soulignons simplement que les dérivés de ces modèles ont connu une diffusion considérable et que de nombreux exemplaires en sont aujourd'hui connus.

Une image générique des jardins

- 37 Les choix opérés pour la figuration des jardins divergent de ceux observés pour représenter le palais. En remontant la généalogie de chacun des sept motifs traités en vue d'optique, il apparaît que la suite de Rigaud est moins mobilisée (sinon pour la spectaculaire colonnade, dont les tirages sont assez rares aujourd'hui). Au contraire, les éditeurs puisent dans des modèles plus anciens, mis au point par Pierre Aveline l'Ancien, Adam Perelle... Les vues d'optique qui en résultent donnent à voir des bosquets qui ont, entre-temps, été profondément modifiés, quand ils n'ont pas tout simplement disparu. Ainsi, la 52^e *VUE D'OPTIQUE Representant La Salle des Festins*, éditée par Daumont (fig. 12), figure un bosquet terrassé en 1706 pour laisser place au bosquet de l'Obélisque. Fondée sur les estampes de Perelle et d'Aveline gravées vers 1680 (fig. 13), la vue d'optique perpétue pourtant l'image du bosquet conçu par Le Nôtre comme s'il existait encore en 1760.

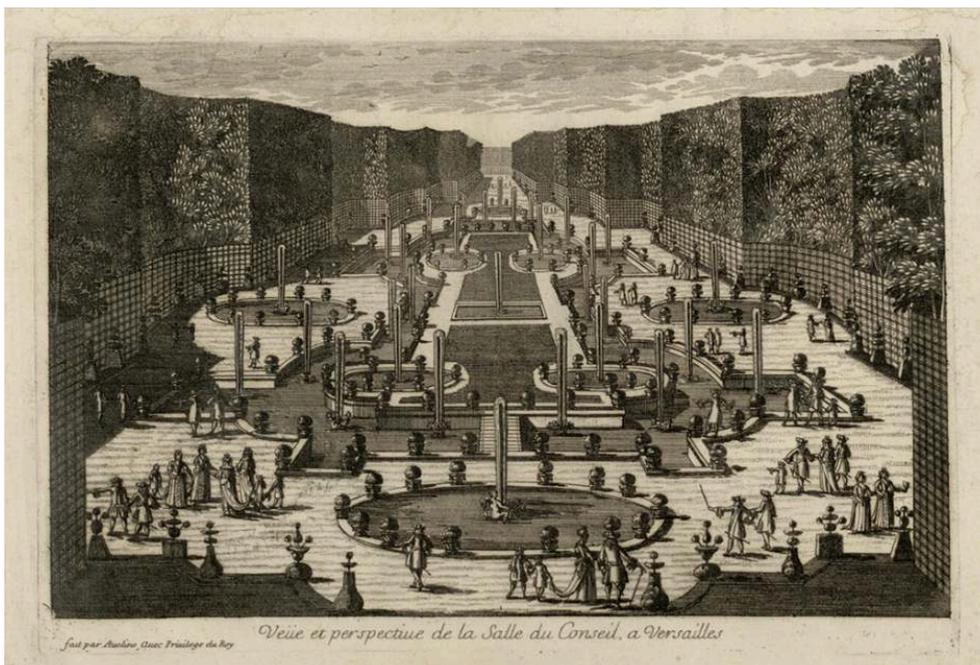
Fig. 12. Anonyme, 52^e *VUE D'OPTIQUE Representant La Salle des Festins dans les Jardins de Versailles*, avant 1763, éditée par Daumont (Paris), eau-forte coloriée, 300 × 442 mm. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1925-1211.



<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.399922>

Œuvre du domaine public, reproduction publiée en CC0 par le Rijksmuseum

Fig. 13. Pierre Aveline l'Ancien, *Veüe et perspective de la Salle du Conseil a Versailles*, vers 1685, éditée par Aveline, eau-forte, 258 × 362 mm. Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, INV.GRAV 405.



http://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_b96cb59a-7e72-4de1-a61f-242f526fe60e

© Château de Versailles

- 38 La plupart des vues d'optique figurant les jardins de Versailles présentent en outre des titres assez flous, sinon erronés : la vue intitulée *Grande salle des bosquets*³⁰, par exemple, montre le bosquet du théâtre d'eau. Cette imprécision des légendes et l'obsolescence des représentations ont-elles été perçues par les consommateurs des vues d'optique ? Quel crédit accordaient-ils à la véracité de l'image ? Malgré l'absence de commentaires contemporains relatifs au contenu de ces vues d'optique, plusieurs indices tendent à affirmer que la précision topographique n'était ici encore pas la première préoccupation des éditeurs et acheteurs. Plus que l'aspect de tel ou tel bosquet, c'est l'esprit général des jardins de Versailles que l'on souhaitait retrouver dans l'image. Le lieu commun du cabinet de verdure, agrémenté de jeux d'eaux, suffisait certainement à assouvir la curiosité, donnant à voir une représentation conforme à l'idée générique que l'on se faisait des jardins, et telle que véhiculée par les descriptions des guides de voyage.
- 39 D'ailleurs, les éditeurs de vues d'optique n'ont pas cherché à multiplier les vues des jardins. Au contraire des publications d'Aveline, de Perelle ou de Rigaud dans lesquelles ils puisaient leurs modèles, ils ne visaient pas à fournir une description systématique et exhaustive de chaque bosquet. Seul l'éditeur Daumont se distingue en proposant à sa clientèle six vues des jardins de Versailles³¹.
- 40 Il arrive cependant que les acheteurs ne se satisfassent pas tout à fait de l'offre des éditeurs, auquel cas ils peuvent augmenter la description visuelle d'un lieu ou d'un sujet particulier en adjoignant à leur collection des estampes qui ne sont pas des vues d'optique. Ainsi, dans les recueils factices composés par le prêtre Jean-Charles Bouchard autour de 1762-1763³², les vues d'optique des jardins de Versailles, achetées à divers éditeurs de la place parisienne, sont mêlées avec des estampes topographiques plus classiques, non conçues pour cet usage, issues des *Plans, profils et élévations des ville et château de Versailles avec les bosquets et fontaines* publié par Gilles Demortain en 1716.

Un intérêt peu marqué pour la vie curiale

La rareté des vues intérieures du palais

- 41 Les vues des intérieurs sont relativement rares dans le corpus des vues d'optique versaillaises, et se concentrent sur deux espaces uniquement : la galerie des Glaces et la Chapelle royale. Soulignons ici qu'il ne s'agit d'une spécificité ni dans le corpus iconographique gravé versaillais ni dans le corpus des vues d'optique. En effet on n'y trouve qu'un nombre limité d'intérieurs, essentiellement des églises et des galeries. Il est vrai que la structure de ces dernières, toute en longueur et scandée de colonnes, se prête particulièrement bien à l'optique, tant l'effet perspectif y est fort. Architecture réelle et architecture fantasmée s'y mêlent parfois, comme dans la très rare *Vue de la Grande Galerie de Versailles prise du Sallon de la Paix*³³ éditée par Mondhare (**fig. 14**), où le salon de la Paix est bien peu reconnaissable : carré dans la réalité, il prend ici une forme circulaire qui rappelle les rotondes des *vauxhalls*.

Fig. 14. Anonyme, *Vue de la Grande Galerie de Versailles prise du Sallon de la Paix ou l'on a supposé des Portiques aulieu des Croisées par lesquelles on voit l'Orengerie et la Grande Pieces des Suisses*, décennie 1760 (?), éditée par Louis-Joseph Mondhare (Paris), eau-forte coloriée, 273 × 415 mm. Évreux, bibliothèque patrimoniale, Est-b 435.



<https://mediatheques.evreux.fr/PATRIMOINE/digital-viewer/c-1785371>

Œuvre du domaine public, reproduction publiée en CC by par la bibliothèque patrimoniale d'Évreux

- 42 Les ouvertures menant à un balcon qui donne sur le parc ainsi que les rideaux, de part et d'autre de la composition, renforcent l'aspect spectaculaire et fantaisiste. La lettre de l'estampe précise la part d'invention, indiquant que l'on a « supposé des Portiques aulieu des Croisées par lesquelles on voit l'Orengerie et la Grande Pieces des Suisses ».
- 43 La 57^e VUE D'OPTIQUE représentant la Grande Gallerie de Versailles, éditée par Daumont, est plus familière à nos yeux, quoique ne figurant pas le décor peint tel que nous le connaissons, ainsi que l'a relevé Élisabeth Maisonnier. Cette dernière identifie deux sources mobilisées par le graveur de la vue d'optique : la composition d'ensemble serait dérivée d'une gravure d'Antoine Hérisset, elle-même exécutée d'après le dessin de l'architecte Jean-Michel Chevotet. Quant au décor du plafond, il serait interprété d'une autre estampe, réalisée par Sébastien Leclerc, montrant le premier projet de Le Brun, non réalisé, sur le thème d'Apollon³⁴.
- 44 Les vues de la chapelle ne sont guère plus convaincantes pour qui a déjà visité Versailles. Il est vrai que les proportions élancées de la construction ne se prêtent guère au format horizontal de la vue d'optique. La nef se trouve exagérément élargie et abaissée (fig. 15). On reconnaît néanmoins l'élévation caractéristique, avec les colonnes libres de la tribune. La transformation n'est ici pas directement le fait des graveurs de vues d'optique, qui se contentent de copier une estampe gravée par Pierre Aveline.

Fig. 15. Anonyme, d'après Aveline, *Vue perspective du dedans de la Chapelle Royale de Versailles*, avant 1770, éditée par Basset (Paris), eau-forte coloriée, 291 × 442 mm. Dijon, bibliothèque municipale, recueil EST 3128.



Œuvre du domaine public, reproduction gracieusement fournie par la bibliothèque

- 45 Malgré leur faible vraisemblance architecturale, les vues intérieures de la chapelle ont connu une large diffusion, probablement en raison de l'importance de cet espace dans l'organisation palatiale et la vie curiale.

Sociabilités curiales et événements marquants

- 46 S'il donne à voir l'architecture, le corpus versaillais de vues d'optique ne dit presque rien des sociabilités de cour et des fastes royaux. En effet, bien que toutes les vues soient animées de personnages, ceux-ci, très stéréotypés, ne présentent que rarement un souci d'individualisation. Quelques éléments de sociabilité des élites transparaissent, tels que la promenade, le salut, la visite d'ordre touristique, sans être pour autant propres à Versailles. Les graveurs puisent en effet à un répertoire commun, et l'on retrouve les mêmes groupes de figures d'une vue à l'autre, comme décalqués, pratique graphique que semblent confirmer les fréquentes incohérences d'échelles.
- 47 Les vues d'optique dérivées des estampes de Rigaud se distinguent néanmoins, par leur animation plus foisonnante et leur souci du détail plus marqué, les graveurs ayant pris le parti de conserver les figures des modèles originaux, quitte à les redresser. Là encore, cependant, les personnages – essentiellement des gardes et des promeneurs – demeurent génériques : le souci du pittoresque l'emporte sur la volonté de refléter une réalité vécue.
- 48 Il est en revanche possible d'isoler un très petit groupe de vues d'optique où le décor architectural est secondaire, et l'accent mis sur une scène particulière. Il s'agit des compositions dépeignant des événements historiques. Si l'on considère la totalité des vues d'optique éditées à Paris au XVIII^e siècle, de telles représentations demeurent rares

et concernent quasi exclusivement deux périodes bien définies : la Révolution de 1789 et, antérieurement, la paix de 1763³⁵. La guerre de Sept Ans (1756-1763) coïncide avec la période d'apparition et d'apogée de la production de vues d'optique sur le continent (1760-1765), ce qui explique certainement que les éditeurs aient consacré plus d'une dizaine d'images aux célébrations du traité de Paris. L'une d'elles a pour cadre Versailles et montre le festin donné en réjouissance de la paix³⁶.

- 49 Ces vues d'événements résultent elles aussi du recyclage d'un matériel graphique déjà existant. Ainsi, le cadre architectural de la *Ceremonie de la Bénédiction Nuptiale* de 1770 (**fig. 16**) est la reprise exacte d'une vue d'optique précédemment évoquée, intitulée *Vue perspective du dedans de la Chapelle Royale de Versailles* (**fig. 15**), elle-même dérivée de l'eau-forte d'Aveline l'Ancien. Le graveur l'a simplement peuplée d'une foule qui était absente dans le modèle.

Fig. 16. Anonyme, *Ceremonie de la Bénédiction Nuptiale donnée dans la Chapelle de Versailles le 16 mai 1770, par M^r de la Roche-Aymon, Archevêque de Rheims, à LOUIS-AUGUSTE, Dauphin de France, et à l'Archiduchesse MARIE-ANTOINETTE d'Autriche, sœur de l'Empereur*, après 1770, éditée par Basset (Paris), eau-forte coloriée, 292 x 421 mm. Épinal, musée de l'Image, 2010.5.20955 B.



© Musée de l'Image, Ville d'Épinal / cliché H. Rouyer

- 50 Ces pratiques de recyclages iconographiques donnent parfois lieu à d'étonnants résultats. À Augsbourg, l'Académie impériale des arts libéraux fait paraître une vue de l'envol du ballon de Jacques Charles et des frères Robert le 1^{er} décembre 1783. Si la lettre de l'estampe indique que la scène se déroule au « jardin royal des Tuileries », c'est le château de Versailles qui a servi de décor : on reconnaît la forme des écuries, au second plan, et les ailes au premier plan ressemblent à celles du palais de 1662. En revanche, le dessinateur a laissé libre cours à son imagination pour inventer un jardin en lieu et place de la cour.

Conclusion : une image normative, amplifiée et figée

- 51 Les vues d'optique à sujets versaillais ont connu, pour la plupart d'entre elles, un succès large et durable. De tous les palais d'Europe, Versailles est celui qui concentre le plus de représentations, tant dans le catalogue des éditeurs que dans les collections qui nous sont parvenues. Aujourd'hui encore, il est facile d'acquérir sur le marché de l'art l'un des innombrables tirages de ces images.
- 52 Plus que tout autre type d'estampes, la vue d'optique a joué, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, un rôle clé dans la diffusion et l'enracinement dans les mentalités d'un imaginaire visuel de Versailles. Si elle n'élabore pas les modèles iconographiques, qui lui préexistent, elle contribue à une cristallisation des stéréotypes, pratiquant des sélections parmi le répertoire des représentations disponibles pour ne retenir que quelques points de vue choisis, aptes à délivrer une image à la fois générale et caractéristique du palais et de ses jardins. Les détails, la précision, dans la figuration des décors comme des aménagements, n'y apparaissent pas comme primordiaux et sont noyés dans l'effet d'ensemble. Il importe aux éditeurs de ces estampes que les compositions fournies correspondent à l'idée que se font leurs acheteurs des lieux représentés. Littérature normative des guides de voyage et images stéréotypées des vues d'optique se répètent et s'amplifient.
- 53 Du fait de l'effet visuel recherché dans le dispositif optique – l'accentuation de la profondeur et l'illusion d'un relief –, les graveurs sont amenés à adapter les compositions copiées, amplifiant les perspectives et exagérant les disparités d'échelles. Répondant à un horizon d'attente, la vue d'optique contribue à le transformer vers toujours plus de monumentalité et de spectaculaire. Cette banalisation des images, rendant familière une représentation idéalisée, fait courir le risque de la déception face à la réalité. Mais faut-il en tenir responsable la vue d'optique ? Au début des années 1710 déjà, Christian Friedrich Gottlieb von dem Knesebeck notait : « Il existe en grand nombre des gravures de ce magnifique lieu public, pour une part honnêtes et fidèles, mais dans la majorité des cas approximatives et fabriquées à des fins de profit³⁷ ».
- 54 Ces analyses, appliquées ici aux figurations de Versailles, peuvent être généralisées à bien d'autres espaces géographiques représentés dans la vue d'optique : les mêmes phénomènes de reprise de *vedute* gravées préexistantes, de transformation des compositions, d'accentuation des perspectives s'observent dans le corpus des vues de Venise, de Rome ou encore d'Amsterdam.

BIBLIOGRAPHIE

Sources imprimées

Curiosités de Paris, de Versailles ; Marly, Vincennes, Saint-Cloud, et des environs, 1771, Paris, Les Libraires associés, 2 t.

GENLIS Stéphanie-Félicité Du Crest, comtesse de, 1782, *Adèle et Théodore, ou Lettres sur l'éducation : contenant tous les principes relatifs aux trois différents plans d'éducation des princes et des jeunes personnes de l'un et l'autre sexe*, t. III, Paris, M. Lambert & F. J. Baudouin.

KNESEBECK Christian Friedrich Gottlieb von dem, 2021, *Kurtze Beschreibung einer Tour durch Holland nach Frankreich, von Braunschweig*, Universitätsbibliothek, Rostock (Allemagne), Mss. Var. 13, édité dans le cadre du projet ANR-DFG « Architrave », traduction française par Isabelle Kalinowski. <https://architrave.eu/view.html?edition=3c0m2&page=1&translation=3czn9&lang=fr>.

Études

ARESSY Lorraine, CARON Bertrand, COLBERT Henri de, DIDIER Morgane et PALOUZIE Hélène, 2014, *Le monde en perspective : vues et récréations d'optique au siècle des Lumières*, cat. exp. (Montpellier, Bibliothèque universitaire Richter, 20 sept.-31 oct. 2014), Montpellier, Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon.

BENTZ Bruno et RINGOT Benjamin, 2009, « Jacques Rigaud et les recueils des Maisons royales de France », *Nouvelles de l'estampe*, n° 224, mai-juin 2009, p. 23-34.

BUTTET Henry de, 1980, « Lemau de La Jaisse », *Mémoires/Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie de l'Aisne*, t. XXV, p. 57-66.

DANIEL Johanna, 2022, « Numérique et matérialité : l'étude d'un recueil de vues d'optique conservé à la BSB », carnet de recherche *Isidore & Ganesh*, mai 2022. URL : <https://ig.hypotheses.org/2649>.

FUHRING Peter, 2015, « Architecture et vues gravées. Les Invalides, le Louvre, Versailles », dans MATHIS R., SELBACH V., MARCHESANO L. et FUHRING P. (dir.), *Images du Grand Siècle : l'estampe française au temps de Louis XIV (1660-1715)*, cat. exp. (Paris, Bibliothèque nationale de France, 3 nov. 2015-31 janv. 2016), Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 90-115.

GADY Bénédicte et TREY Juliette (dir.), 2018, *La France vue du Grand Siècle : dessins d'Israël Silvestre (1621-1691)*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 15 mars-25 juin 2018), Paris, Musée du Louvre/Liénard.

KALDENBACH Kees [C. J.], 1985, « Perspective Views », *Print Quarterly*, vol. 2, n° 2, p. 87-104.

KEYSER Edouard de, 1962, « Un domaine méconnu de l'imagerie : les vues d'optique », *Le Vieux Papier*, vol. 23, n° 198, p. 137-168.

MAISONNIER Élisabeth, 2017, « Les guides de Versailles à l'usage du visiteur » et « Diffuser l'image du Château : de la gouache à la vue d'optique », dans KISLUK-GROSHEIDE D. et RONDOT B. (dir.), *Visiteurs de Versailles : voyageurs, princes, ambassadeurs, 1682-1789*, cat. exp. (château de Versailles, 22 oct. 2017-25 févr. 2018, New York, Metropolitan Museum of Art, 9 avr.-29 juill. 2018), Paris/Versailles, Gallimard/château de Versailles, p. 38-47 et p. 252-253.

SABATIER Gérard, 2020, « Le mythe de Versailles et l'Europe des cours, XVII^e-XX^e siècles. Présentation du programme de recherche et premiers résultats », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles* [en ligne]. URL : <https://journals.openedition.org/crcv/18428> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/crcv.18428>.

ZOTTI MINICI Carlo Alberto (dir.), 1988, *Il mondo nuovo : le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, cat. exp. (Bassano del Grappa, Palazzo Agostinelli e Museo Civico, 29 juill.-20 oct. 1988), Milan, Mazzotta.

ZOTTI MINICI Carlo Alberto (dir.), 1996, *Mirabili visioni : vedute ottiche della stamperia Remondini*, cat. exp. (Trente, Castello del Buonconsiglio, 14 déc. 1996-6 avr. 1997), Trente, Servizio beni culturali/ Castello del Buonconsiglio/Monumenti e collezioni provinciali.

NOTES

1. MAISONNIER 2017 ; SABATIER 2020.
2. Sur la vue d'optique : KEYSER 1962 ; KALDENBACH 1985 ; ZOTTI MINICI 1988, ZOTTI MINICI 1996 ; ARESSY, CARON, COLBERT, DIDIER et PALOUZIÉ 2014.
3. Il existe deux types de dispositif : le zograscope et la boîte d'optique. Le premier, que l'on pose sur une table (**fig. 1**), est exclusivement réservé à un usage domestique tandis que le second se rencontre également dans le cadre d'une consommation de rue (**fig. 2**).
4. GENLIS 1782, p. 519-520.
5. Pour cet article, nous ne prendrons en considération que la production des principaux éditeurs de vues d'optique installés sur le continent, à Paris, Augsbourg et Bassano del Grappa. La production londonienne a sciemment été écartée en raison des difficultés à la circonscrire.
6. Il est difficile d'évaluer précisément combien de sujets ont été traités en vues d'optique : à ce stade de mes recherches, j'estime l'étendue de l'offre entre 1 600 et 1 800 sujets (ou points de vue) différents.
7. Ma thèse s'appuie sur un corpus de 15 000 vues d'optique, conservées dans une cinquantaine d'institutions patrimoniales européennes, dont 320 feuilles ont pour sujet Versailles, parmi lesquelles on trouve un grand nombre d'exemplaires similaires d'une même estampe.
8. Ainsi la *Vue général du Chateau Royal de Versailles 1761* éditée par Mondhare (**fig. 10**) a pu être référencée huit fois dans les collections consultées, tandis que le seul exemple connu en collection publique de *Vue de la Grande Galerie de Versailles prise du Sallon de la Paix* pourtant produite par le même éditeur (**fig. 14**) n'est conservé qu'à la Bibliothèque patrimoniale d'Évreux.
9. Le Petit Trianon n'apparaît pas dans le corpus. Il est achevé en 1768, alors que le pic de production des vues d'optique est passé.
10. Les noms des graveurs des vues d'optique sont très rarement connus. Les vues produites à Paris ne sont en effet presque jamais signées. Il est probable que certains éditeurs (Huquier, Mondhare, peut-être également Daumont) aient gravé eux-mêmes une partie de leur production. La situation est sensiblement différente à Augsbourg, où les graveurs inscrivent plus régulièrement leur nom dans la lettre des vues d'optique.
11. MAISONNIER 2017, p. 38-41 et p. 252 ; FUHRING 2015
12. La famille Perelle a donné plusieurs bons aquafortistes spécialisés dans les vues topographiques : le père, Gabriel (1610-1677), et ses deux fils Nicolas (1631-1695) et Adam (1640-1695). Il est difficile de distinguer la production de chacun d'entre eux, d'autant qu'ils collaboraient étroitement.
13. De façon assez surprenante, cette composition ne figure pas au catalogue de Remondini, qui ne consacre que deux images à Versailles. Il ne retient que la vue particulière de la chapelle et la vue des écuries prise de la seconde grille, qu'il contrefait de Probst.
14. Israël Silvestre, *Vue du château de Versailles depuis l'avant-cour*, 1682, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 33015 (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020210379>). Voir GADY et TREY 2018.
15. Voir la reproduction sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1522351w/f15.item>.
16. Que je date d'avant 1765 sur la base d'un recueil factice conservé à la bibliothèque de l'Arsenal et constitué, selon moi, vers 1762-1763 par Jean-Charles Bouchard, bibliothécaire du séminaire de Saint-Nicolas-du-Chardonay.

17. *Mercur de France*, décembre 1730, p. 2903-2915.
18. BUTTET 1980, p. 60. On déplorera cependant l'absence de source venant étayer ces attributions.
19. Les six vues d'optique de Probst sont numérotées de 29 à 34 et forment la série « Med. Fol. 21 » : *Vüe du Chateau de Versailles du côté de la grande avenue* ; *Vüe des Ecuries de Versailles, prise de la seconde Grille* ; *Vüe particuliere de la Chapelle du Chateau de Versailles* ; *Vüe du Chateau de Versailles du côté de la Terrasse vis à vis la Chappelle* ; *Vüe du Chateau et d'une partie de la Ville de Versailles* ; *Vüe du Chateau de Versailles du côté de l'orangerie*.
20. BENTZ et RINGOT 2009, p. 41.
21. *Mercur de France*, juin 1744, vol. 2, p. 1415.
22. Datation que je propose sur la base des adresses successives occupées par Huquier, et d'une analyse de l'ensemble de sa production de vues d'optique.
23. En cela, il ne fait que copier une vue publiée au XVII^e siècle par Aveline.
24. DANIEL 2022.
25. « le sieur Huquier fils, pour satisfaire les vrais connoisseurs en ce genre, [...] en est actuellement assorti de plus de 200 sortes différentes », annonce parue dans *L'Avant-coureur*, 25 août 1760, p. 508.
26. *Curiosités de Paris, de Versailles...*, 1771, t. II, p. 176.
27. « Il y a des marchands d'estampes qui vendent des copies de ces vues, & les font passer pour les originaux. Pour ne pas y être trompé, l'on doit s'adresser au sieur Rigaud lui-même », annonce parue dans le *Mercur de France*, juin 1759, p. 195-196. La même annonce précise que les cent vingt vues « sont propres pour l'optique & pour décorer les cabinets ».
28. *A contrario*, les éditeurs anglais de vues d'optique sont soucieux d'indiquer le nom des dessinateurs, ce qui peut être interprété comme un gage de qualité (esthétique et documentaire).
29. Je renvoie ici aux contributions de Sylvie Requedora (<https://journals.openedition.org/crcv/26737>) et de Flavie Leroux (<https://journals.openedition.org/crcv/26684>) dans ce volume. La base « Visiteurs de Versailles », qui recense les témoignages écrits de visiteurs, offre un matériel précieux pour investiguer en ce sens (<https://chateauversailles-recherche.fr/francais/ressources-documentaires/bases-de-donnees-en-ligne/base-visiteurs-de-versailles>).
30. Cette estampe a été diffusée par au moins deux matrices : *La Grande Salle des Bosquets a Versailles* éditée par Daumont, ensuite numérotée 45 et diffusée par Lachaussée et Basset, et *Vue perspective de la Grande salle des Bosquets des Jardins de Versailles* éditée par Basset puis par Chéreau.
31. Il s'agit de : 51^e VUË D'OPTIQUE Representant Le grand Bassin d'Apollon et le Grand Canal [...]; 52^e VUË D'OPTIQUE Representant La Salle des Festins [...]; 53^e VÛE D'OPTIQUE Representant La Gallerie d'Eau [...]; 54^e VUE D'OPTIQUE Representant Les Cascades de Versailles ; 33^e Vue Perspective du grand Bassin d'Apollon, et du grand Canal, à Versailles ; 45^e La Grande Salle des Bosquets a Versailles.
32. Conservés à Paris, à la bibliothèque de l'Arsenal, sous les cotes EST-649, EST-650 et EST-651 (voir également la note 16).
33. À ce jour, un seul exemplaire a pu être identifié en collection publique, à la bibliothèque patrimoniale d'Évreux.
34. MAISONNIER 2017, p. 252.
35. À Augsbourg, l'Académie impériale des arts libéraux se distingue par une intense production de vues d'optique d'actualité au moment de la guerre d'indépendance des États-Unis (1775-1783), spécificité que l'on ne retrouve pas chez les éditeurs parisiens.
36. *Vue perspective de la salle des Festins de Versailles en Réjouissance de la Paix de 1763*, initialement éditée par Basset et encore exploitée à la fin du siècle par Chéreau.
37. KNESEBECK 2021, f° 51r° : « Es sind soviel, theils ehrlich und accurat, die meisten aber allein ohngefahr, und auff profit verfertigte Riße von diesem herlichen orte publique geworden ». Une traduction du texte par Isabelle Kalinowski a été publiée dans le cadre du projet ANR-DFG « Architrave », URL : <https://architrave.eu/view.html?edition=3c0m2&page=105&translation=3czn9&lang=fr>.

RÉSUMÉS

Connaissant un succès considérable dans l'Europe de la seconde moitié du XVIII^e siècle, la vue d'optique a contribué à la diffusion et à l'enracinement d'un imaginaire visuel partagé des espaces urbains. Ces estampes à caractère topographique, destinées à être visualisées dans un dispositif optique qui accentue l'effet perspectif du paysage gravé, forment à la fois un divertissement de salon et une attraction de rue, par l'intermédiaire de montreurs d'optique itinérants. On étudiera ici la façon dont le palais et les jardins de Versailles ont été représentés dans ce genre particulier d'estampes, en questionnant au préalable les modalités de production propres à la vue d'optique, notamment dans leurs dimensions économiques et formelles. Il apparaît que les schémas iconographiques employés sont de seconde main, et reprennent des compositions gravées antérieures, inventées par les Perelle, Pierre Aveline et Jacques Rigaud. La fiabilité documentaire n'apparaît pas comme un critère déterminant dans la sélection des sources : l'effet visuel et spectaculaire prévaut. Plutôt que de façonner une représentation nouvelle ou originale de Versailles, la vue d'optique cristallise une image canonique et stéréotypée du palais et de ses jardins, participant d'une normativité du regard.

Vues d'optique (optical views) were highly popular in eighteenth-century Europe, and contributed to the dissemination and entrenchment of a shared imaginary visual conception of urban spaces. These topographical prints, intended to be viewed in an optical device that accentuated the perspectival effect of the engraved landscape, were both a form of entertainment in salons and a street attraction circulated by itinerant showmen. This article examines the way in which the palace and gardens of Versailles were represented in this particular genre of prints, by first questioning the specific production methods of the *vues d'optique*, particularly in their economic and formal dimensions. Many iconographic tropes used in these seem to have been borrowed from other sources, such as earlier engraved compositions created by the Perelle, Pierre Aveline and Jacques Rigaud. Documentary reliability does not appear to have been a determining criterion in the selection of sources, with authors favouring visual and spectacular effects. Rather than creating a new or original representation of Versailles, *vues d'optique* crystallized a stereotypical and canonical image of the palace and its gardens, leading to a standardised vision.

INDEX

Mots-clés : Versailles, estampe, culture visuelle, représentation topographique, vue d'optique, paysage, XVIII^e siècle, gravure, imaginaire, mythe

Keywords : Versailles, print, visual culture, optical view, topographic representation, landscape, 18th century, engraving, imagination, myth

AUTEUR

JOHANNA DANIEL

Diplômée de l'École du Louvre et de l'École nationale des chartes, Johanna Daniel rédige actuellement une thèse intitulée « La vue d'optique : une production européenne d'estampes demi-fines (1740-1840) », menée sous la direction de Sophie Raux à l'université Lumière-Lyon II. Chargée d'études et de recherche à l'Institut national d'histoire de l'art, elle contribue au programme « Chorégraphies. Écriture et dessin, signe et image dans les processus de création et

de transmission chorégraphiques (XV^e-XXI^e siècles) » au sein duquel elle travaille sur la gravure et l'édition des contredanses à Paris entre 1762 et 1789. Elle enseigne par ailleurs l'histoire et les techniques de l'estampe à l'École du Louvre. Pour plus de renseignements, voir : <http://ig.hypotheses.org> et <https://cv.archives-ouvertes.fr/johanna-daniel>.

A graduate of the École du Louvre and the École des Chartes, Johanna Daniel is currently writing a dissertation titled 'The *vue d'optique*, a European production of half-fine prints (1740-1840)', under the supervision of Sophie Raux, Université Lumière Lyon 2. She works at the Institut National d'Histoire de l'Art (Paris), where she contributes to the programme 'Chorégraphies. Writing and drawing, sign and image in the processes of choreographic creation and transmission (fifteenth–twenty-first centuries)', in which she works on the engraving and publishing of *contredanses* in Paris between 1762 and 1789. She also teaches the history and techniques of printmaking at the École du Louvre. See <http://ig.hypotheses.org> and <https://cv.archives-ouvertes.fr/johanna-daniel>.
[johanna.daniel\[at\]inha.fr](mailto:johanna.daniel[at]inha.fr)