La *camera obscura*, au-delà du “dispositif foucaldien” proposé par Jonathan Crary dans *L’art de l’observateur*

Martine Bubb

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/appareil/461>

DOI: 10.4000/appareil.461

ISSN: 2101-0714

Publisher

MSH Paris Nord

Electronic reference

Martine Bubb, « La *camera obscura*, au-delà du “dispositif foucaldien” proposé par Jonathan Crary dans *L’art de l’observateur* », *Appareil* [Online], Articles, Online since 02 October 2017, connection on 30 July 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/461> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.461>

This text was automatically generated on 30 July 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La camera obscura, au-delà du “dispositif foucaldien” proposé par Jonathan Crary dans *L’art de l’observateur*

Martine Bubb

- 1 Je voudrais aborder le sujet de la *camera obscura* à partir de l’ouvrage de Jonathan Crary, *L’art de l’observateur*¹ car il me semble résumer assez bien les enjeux qui tournent autour de la chambre noire, même si la problématique esthétique est peu abordée, au profit du politique – et c’est principalement sur ce point que j’aimerais axer mon propos : définir en quoi la *camera obscura* est plus qu’un dispositif, technique et politique, mais bien un appareil, au sens où nous l’entendons ici, c’est-à-dire un dispositif articulant d’une façon singulière l’art, la pensée et la technique. Certes J.Crary ne fait pas l’erreur de beaucoup d’historiens, de ne voir que la part technique de la *camera obscura*, en la réduisant à un instrument pour savants ou artistes. A plusieurs reprises, il dénonce, fort justement, les habituelles conceptions évolutionnistes qui n’accordent à cet appareil qu’un rôle précurseur dans une généalogie qui conduit à la naissance de la photographie puis du cinéma.
- 2 Cependant j’essaierai de montrer que ses analyses ont souvent tendance à confondre perspective et *camera obscura* – et en cela elles ne diffèrent en rien d’une tradition qui se retrouve aussi bien chez les historiens que chez les philosophes comme J.F.Lyotard pour qui c’est l’anamorphose qui prend en charge le refoulé de la perspective classique – ou encore à la rendre prisonnière d’une histoire de la vision et de la subjectivité, dont elle dépasse, selon moi, largement les limites. L’essentiel de la thèse de J.Crary, c’est que la *camera obscura* a été paradigmatique du statut souverain de l’observateur des XVII^e et XVIII^e siècles et que la rupture d’avec ce modèle a été à l’origine d’une révolution de la vision et de la définition du sujet, qui nous a fait basculer dans ce qu’on appelle “la modernité”, dès les années 1820-40 – ce qui est bien antérieur à la rupture cézanienne et impressionniste des années 1870-80 qu’on admet communément comme

fondatrice du regard moderne, mais qui, pour J.Crary, n'a valeur que de conséquence, de symptôme tardif. Cette proposition, au delà de son audace conceptuelle qui nous invite à revisiter l'histoire de l'art occidentale, a le mérite de jeter un peu de lumière sur un appareil, qui, malgré une importance sans doute égale à celle de la perspective, souffre encore d'un relatif manque de reconnaissance sur le plan théorique, même si l'on perçoit ici ou là, une attention accrue à son égard.

- 3 Je pense en particulier à la thèse plus récente de David Hockney, développée dans son livre *Savoirs secrets*² qui s'intéresse à la Renaissance mais qui vise aussi à considérer l'histoire d'un point de vue différent, celui des appareils optiques, et qui, pour cette raison, s'est heurtée à une certaine résistance des milieux académiques. L'argumentaire pourtant est très fort, qui, contournant l'absence de textes et de témoignages que l'époque aurait pu nous laisser à ce sujet, s'appuie aussi bien sur des "preuves visuelles" que sur des observations techniques confirmées par un physicien de renom³. Selon D.Hockney, une autre révolution, passée inaperçue par rapport au bouleversement opéré par l'invention de l'appareil perspectif, aurait eu lieu chez les Hollandais et quelques Italiens, dès le début du XV^e siècle – et non au XVII^e siècle comme on l'admet communément aujourd'hui en pensant à des peintres comme Vermeer dont l'usage de la chambre obscure est maintenant reconnu – et ce à partir du moment où l'on a commencé à utiliser couramment des dispositifs optiques tels que les lentilles, la *camera obscura*, ou encore le miroir concave appelé aussi "lentille-miroir". C'est d'ailleurs ce dernier dispositif, assez proche de la *camera obscura* par certains aspects – je pense au phénomène du renversement – mais aux implications quelque peu différentes, qui occupe, avec la *camera lucida*, une place privilégiée chez D.Hockney. Cependant, bien que cette thèse suscite pour une large part mon adhésion, je ne m'y attarderai pas ici car l'attention portée à la *camera obscura* n'est pas exclusive. Je l'adopterai néanmoins volontiers comme un cadre général dans lequel il est possible de mener une recherche spécialisée sur un appareil, tout en reconnaissant les empiètements inévitables entre les différents niveaux d'analyse.
- 4 Je me concentrerai donc sur J.Crary parce que son ouvrage, surtout les deux premiers chapitres, vise directement la chambre noire et relève des caractéristiques souvent importantes à son sujet, en particulier concernant la temporalité, mais rassemble aussi malheureusement, je crois, beaucoup des contresens qui circulent sur elle et qui nous éloignent de son authenticité. C'est pourquoi une critique point par point me semble incontournable et contribuera peut-être à libérer la *camera obscura* des interprétations approximatives dont elle a pu faire l'objet, faussées selon moi par l'imposition plus ou moins arbitraire de normes établies à partir de l'étude de "l'art dominant", l'art italien, ou par l'application stricte d'une grille de lecture contestable – ici en l'occurrence la lecture focaldienne – et à lever ainsi les blocages d'une certaine histoire de l'art et des idées confrontée à une problématique nouvelle.
- 5 Notons tout d'abord que J.Crary situe d'emblée sa recherche dans le champ des études sur « la vision et sur sa construction historique ». Il s'agit de comprendre le contexte d'une transformation qui affecte la « nature du visuel ». Ce dernier terme pose déjà problème car en désignant simplement « ce qui est relatif au sens de la vue », ne prend-on pas le risque de tomber dans des explications biologisantes, alors qu'on parle d'art en citant aussi bien Canaletto que Chardin ou Manet ? L'ouvrage est par ailleurs parcouru de références phénoménologiques, qui accordent la priorité au corps, aux sensations et aux perceptions, en particulier le troisième chapitre sur la vision

subjective et la séparation des sens, qui témoigne d'une certaine fascination pour la physiologie, son histoire étant très largement développée. Le titre lui-même : *L'art de l'observateur*, dénote cette aspiration à l'objectivité scientifique, puisque, J.Crary nous le rappelle, *observare* signifie « se conformer à, respecter », « des règles, des codes, des consignes, des usages ». Principe d'ordre et d'obéissance qui colle parfaitement à une société de plus en plus disciplinaire telle qu'elle est décrite par Michel Foucault dont il reprend les analyses. Dans cet univers, l'esthétique a peu de place et c'est pourquoi le terme de "spectateur", de *spectare*, qui veut dire "regarder" est écarté, car il véhicule trop de passivité. La sensibilité est priée de s'effacer au profit de "sensations", certes subjectives, mais mesurables et explicables scientifiquement. Le privilège est donné au couple "savoir-pouvoir" aux dépens de l'art, des apparences, et des appareils. Bien sûr, J.Crary ne fait pas l'économie de la critique de cette modernité, en reconnaissant que, tout en faisant exister un corps « fait de chair et de sang », de rythmes et de pulsations, elle l'a en même temps enfermé dans un système de tests et de normalisation mis au service d'une volonté de contrôle.

- 6 Mais c'est bien cette question là, du corps et de la subjectivité, qui préoccupe avant tout J.Crary, et s'il s'attarde sur cette restructuration moderne du visuel qu'il repère dès les années 1820 et qu'il considère comme « encore plus profonde que celle opérée par la perspective » (X, p.19) quoique moins spectaculaire, c'est pour souligner que notre époque, marquée par l'invention du numérique, connaît elle aussi un bouleversement majeur avec la fameuse "perte de référent" et la disparition progressive des images conçues selon les lois de l'optique et de la projection (soit le couple perspective-camera obscura), qui impose de redéfinir le problème de "l'inter-subjectif", les questions les plus urgentes concernant, nous dit-il, le corps pris dans de nouveaux dispositifs « tour à tour sociaux, libidinaux ou technologiques » (X, p.21). L'esthétique ne semble jouer de rôle que mineur pour J.Crary, dans un système où les problèmes de la vision sont, aujourd'hui comme au XIX^e, nous dit-il « fondamentalement des questions portant sur le corps et le fonctionnement du pouvoir social » (X, p.22) qu'il soit institutionnel ou discursif. Le monde de l'art et de la culture ne ferait que traduire ou accompagner ces mutations psychosociales et selon les termes de Marx, il ne jouerait que le rôle de la "superstructure" reposant sur une base productive avant tout économique et sociale.
- 7 C'est donc avec un a priori en faveur du sujet que J.Crary va aborder la *camera obscura*, cet appareil anti-subjectif par excellence qui génère au mieux, « selon certains historiens radicaux » (X, p.55) qu'il ne cite pas mais qu'on suppose marxistes, un sujet typique de « l'humanisme bourgeois » qui ne ferait que témoigner de la nature idéologique de la représentation. Serait-ce là l'enjeu plus ou moins avoué de ce livre : désigner la *camera obscura* comme un appareil obsolète et politiquement douteux – au sens où notre "société du spectacle" fondée sur un appareil qui la relaie : le cinéma, peut s'en réclamer – pour mieux vanter, en filigrane, les mérites d'une modernité qui, malgré ses dérives disciplinaires, a libéré le corps et la subjectivité ? La *camera obscura* ne nie-t-elle pas en effet l'individu, en le considérant comme un spectateur passif, neutre, le « témoin par effraction » d'une réalité extérieure, un non-sujet ?
- 8 J.Crary n'ignore pas le fonctionnement du dispositif – qui consiste à filtrer la lumière à travers un petit trou dans un intérieur obscur et clos, pour faire apparaître une image renversée sur le mur opposé – mais, au delà des aspects élémentaires, prend-il réellement toute la mesure des implications de cet appareil ? On remarque déjà, et c'est dommage, qu'il confond comme nombre d'historiens, *sténopé* et *camera obscura* en

affirmant que cette dernière était connue depuis l'Antiquité (X, p.64). Or c'est seulement le phénomène du *sténopé* à partir d'observations de projections du soleil à travers des feuillages qui est mentionné par Aristote. Par contre, on sait que la *camera obscura* a été utilisée par les astronomes arabes du Moyen-Age comme Alhazen, pour des expériences purement scientifiques, dans le cadre de démonstrations d'optique ou pour observer les éclipses. Ce n'est que bien plus tard que ce dispositif a commencé à intéresser les philosophes et les artistes et est devenu dès lors un appareil. J.Crary le reconnaît partiellement quand il admet que la chambre noire n'est pas « un outil neutre et inanimé » (X, p.56) mais un artefact construit au cours de l'histoire. Ne se réduisant pas à la technique, elle échappe à une certaine conception du progrès scientifique qui la classerait inévitablement dans la catégorie des appareils primitifs, au vu des perfectionnements multiples dont elle a fait l'objet jusqu'à l'invention du boîtier photo, maniable et plus efficace quant au rendu de la "vraisemblance" du sujet, comme si l'objectif de toute représentation était d'atteindre la pureté d'une « vision naturelle »...

- 9 Cependant les aspects techniques sont trop vite gommés, chez J.Crary, au profit des implications épistémologiques. Ainsi si le phénomène du renversement, lourd de conséquences sur le plan philosophique, est évoqué, ce n'est pas le cas de l'apparence même de l'image projetée, de ses fameuses « zones de confusion » traduisant les surfaces fortement éclairées, de ses effets de flou ou d'évanouissement de l'image sur les bords, phénomènes bien décrits par Anton Ehrenzweig⁴ à propos de la vision périphérique de *scanning*, vision essentiellement errante, déformante et propice à l'imagination, opposée à la perception focalisante, qui s'appuie, elle, sur la mesure et les points de repères. Une attention plus soutenue accordée à ces réalités aurait peut-être permis à J.Crary d'éviter la confusion perspective/*camera obscura*, en observant que les présupposés essentiels de ces appareils quant au rapport au monde diffèrent largement.
- 10 Or c'est d'abord en tant que métaphore, de l'œil et de l'esprit, que la chambre noire est ici analysée. Il est vrai qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, elle sert très fréquemment de modèle pour rendre compte du fonctionnement de la vision et de la nature de l'entendement, chez Locke comme chez Descartes par exemple. Elle est à cette époque perçue comme "un lieu de vérité" à l'image d'un certain rapport cognitif entre le sujet et le monde extérieur. Or il faudrait montrer que cette chambre noire cartésienne n'est pas authentique mais que sa description est calquée sur le modèle dominant de la perspective. Descartes recommande ainsi, dans ses expériences sur « l'œil d'un homme fraîchement mort, ou, au défaut, celui d'un bœuf »⁵, de lui retirer ses peaux, opération qui garantit la transparence de la chambre noire et permet d'échapper à l'opacité latente de l'œil, en promouvant un œil non pas mécanique mais métaphysique, infaillible. Une chambre noire "rationnelle" censée nous délivrer des erreurs des sens et incarner la position de l'homme entre Dieu et le monde. Mais dès le XIX^e siècle, elle subit un renversement radical puisque aussi bien chez Hegel et son fameux "monde inversé" que chez Marx dénonçant le fétichisme de la marchandise, elle devient paradigmatique des forces qui dissimulent ou déforment la vérité, qu'elles soient issues de l'idéologie, du rêve ou de l'inconscient⁶ comme chez Bergson ou Freud. Ces auteurs, même s'ils contribueront à la répudiation de ce modèle désormais considéré comme suspect seront sans doute les premiers à toucher du doigt la nature de la *camera obscura*, essentiellement définie par son opacité et par ce que Goethe⁷ cité par J.Crary (X, p.110) appellerait peut-être *das Trübe*, le trouble, le foncé, l'obscur, qui la place aux

antipodes de l'appareil perspectif régi avant tout par des principes de transparence. C'est ce que Hubert Damisch, dans le champ de l'histoire de l'art, notera très pertinemment dans son introduction à *L'origine de la perspective*⁸ en soulignant que la perspective n'est pas « un office des ténèbres » : elle exige au contraire la pleine lumière pour produire son effet et elle n'impose de plus aucune forme de renversement. Deux points essentiels qui la distinguent de la *camera obscura* malgré des présupposés identiques quant à la définition d'un espace projectif. Cette mise au point est fort utile au regard des trop nombreuses études sur la chambre noire qui ne parviennent pas à décider de son statut et qui lui accordent un peu trop vite une identité ambiguë sous prétexte qu'elle mêlerait raison et inconscient. Or la raison lui est finalement assez étrangère, et bien que nous soyons en face d'une fonction technique et métaphorique qui a fluctué au cours des siècles, cela ne nous interdit pas de réfléchir à ce qui fait la cohérence et la spécificité de cet appareil situé au croisement de plusieurs champs disciplinaires, sans pour autant le réduire à un concept anhistorique. J.Crary ne tombe d'ailleurs pas dans ce piège puisqu'il insiste sur l'hétérogénéité des « multiples incarnations ponctuelles » de ce dispositif qui a eu un fort impact culturel, qu'il soit utilisé dans le champ des arts ou dans celui du divertissement populaire.

- 11 Mais la définition qu'il propose de la chambre noire comme "agencement" au sens de G.Deleuze nous apparaît réductrice dans la mesure où la part *poiétique* n'excède pas en définitive la catégorie du discours. Selon Deleuze, la *camera obscura* « est d'une part agencement machinique et, d'autre part, agencement d'énonciation »⁹, les machines étant « sociales avant d'être techniques »¹⁰, selon J.Crary : « objet dont on dit quelque chose et dont on se sert en même temps », « lieu d'intersection entre une forme discursive et un usage pratique », « amalgame social complexe » (X, pp.59-60). On retrouvera ce privilège du langage sur la technique chez J.Rancière considérant que la photographie ne fait qu'exploiter une double poétique de l'image propre au régime esthétique. Cette poétique, « ce n'est pas le dispositif de la chambre obscure qui l'a inventée. » « Elle est née avant lui, lorsque l'écriture romanesque a redistribué les rapports du visible et du dicible propre au régime représentatif des arts »¹¹. Les considérations techniques sont écartées au profit du littéraire, avec, on le voit, toujours la même hiérarchie à l'œuvre, qui pose comme prééminents le discours et la question sociale ; or est-il possible de parler de la chambre noire, un appareil qui produit des effets éminemment esthétiques, sans recourir, ou si peu, à l'esthétique, c'est-à-dire sans étudier concrètement la trame des phénomènes, la teneur du champ coloré et mouvant qu'elle propose à l'expérience?
- 12 Reconnaissons cependant que la fonction "d'innervation", au sens de W.Benjamin, de la *camera obscura* est très justement relevée par J.Crary lorsqu'il évoque le statut hybride d'un appareil qui pose comme inséparables la machine, qui ne se réduit pas à la « matérialité d'un objet technique » (X, p.59), et l'observateur, qui n'a rien d'une entité abstraite mais qui est au contraire sensibilisé par l'appareil – et ce dans un processus historique. C'est pour cette raison que des appareils apparemment très proches du point de vue de certains éléments de structure, tels que la *camera obscura* et la photographie, ne se ressemblent fondamentalement pas, car l'articulation de l'observateur au dispositif ne s'établit pas selon les mêmes lois. Il est d'ailleurs regrettable que J.Crary n'ait pas fait le même constat concernant perspective et *camera obscura*, faute de les distinguer vraiment : s'il remarque que l'observateur de la chambre noire s'oppose au monde extérieur tandis que celui de la perspective s'oppose à une

représentation en deux dimensions, il en tire comme conclusion que « l'effet-sujet » de la *camera obscura* est plus important puisqu'on dépasse le rapport du spectateur à une « méthode particulière de fabrication d'images » (X, p.63)! Voilà à quoi est curieusement réduite ici la perspective, qui pourtant – ne serait-ce que parce qu'elle lui réserve une place dans le tableau – crée plus de "sujet" que la chambre noire. Affirmer que la *camera obscura* effectue « en premier lieu une opération d'individuation » (X, p. 70) est délicat car le "sujet" convoqué par le dispositif occupe une sphère très floue ; il se situe dans un espace indéterminé entre l'ouverture et le plan de projection, et, J.Crary le relève aussi très bien pourtant, ce qui rend son propos assez contradictoire ou en tout cas déroutant, sa présence dans la chambre est « marginale, supplémentaire, indépendante des rouages de la représentation » (X, p.73). En cela l'individu s'apparente plus à une singularité quelconque, incapable de se représenter elle-même, « et comme sujet et comme objet », simple « maître d'œuvre », « metteur en scène » (X, p.72) d'un dispositif disjoint de sa personne physique. Plus qu'un sujet, un témoin anonyme qui habite l'obscurité. Le corps peut constituer dès lors un problème car il semble relever d'un statut immatériel et marginal, mais il est abusif de dire que, pour cette raison, la *camera obscura* instaure « un espace rationnel » (X, p.73) alors qu'elle ne recourt ni la mesure ni à la construction géométrique, contrairement à l'appareil perspectif, et ne prétend donc pas donner une représentation ordonnée, cohérente du monde. En quoi fournirait-elle alors des « garanties d'autorité, d'ordre et d'universalité » (X, p.51) comme le suggère J.Crary ?

- 13 Serait-ce parce qu'elle suppose une certaine fixité, étant ancrée dans un *lieu* et offrant ainsi des points de vue limités ? En cela elle est un appareil dont la société moderne, prise dans la temporalité *prestissimo* du processus capitaliste de flux et d'échanges croissants qui imposent un tourbillon d'images et de signes indifférents, n'a semble-t-il, plus rien à faire, en effet. Nietzsche, cité par J.Crary p.50, aborde cette modernité sur le mode d'une crise d'assimilation :

« les impressions s'effacent l'une, l'autre ; on se défend instinctivement d'accueillir quoi que ce soit, de l'assimiler *profondément*, de le "digérer". Il se produit une sorte d'*adaptation* à cette accumulation des impressions ; l'homme désapprend d'*agir*, il se contente de *réagir* aux excitations du dehors. »¹²

- 14 Une temporalité instantanéiste en découle, qui n'a rien à voir avec le temps très lent de la durée, propre à la *camera obscura* qui agit comme un pare-excitations, même si sa stabilité apparente n'assure en rien l'identité d'un sujet. Au contraire elle ouvre sur un univers incertain, fantasmagorique, hanté par les techniques ancestrales de l'illusion qui ont connu un âge d'or avec la lanterne magique, dispositif avec qui elle partage le principe d'une projection dans le noir, mais sans avoir recours au dessin ou à la lumière artificielle. La question du public ne se pose pas non plus de la même façon pour ces deux dispositifs, puisque la *camera obscura* privilégie un spectateur unique et se donne comme un espace de représentation, certes, mais aussi comme un lieu d'ascèse, d'enfermement, où l'on se retire du monde. Alors que les spectacles de lanterne magique jouent sur les émerveillements ou les peurs collectives, la dimension contemplative est essentielle chez elle, qui abrite un individu secret, « confiné à un espace quasi-privé, coupé de la sphère publique du monde extérieur » (X, pp.70-71) à l'image de l'enfant dans le ventre de sa mère qui ne perçoit du dehors que des informations filtrées. Un sujet pré-individuel, dans sa bulle, bien décrit par le philosophe Peter Sloterdijk¹³, qui fusionne avec son environnement immédiat.

- 15 Mais on ne voit pas bien en quoi cette intériorité devrait être nécessairement définie comme psychologique, comme le propose J.Crary. Si la *camera obscura* invite à l'observation de soi, à l'introspection réflexive, c'est peut-être au sens du confessionnal de Rousseau¹⁴, mais cette chambre noire semble bien peu authentique au regard de la définition que nous avons tenté de lui donner, car elle repose avant tout sur un principe de transparence, plutôt emprunté à la perspective, qui pousse l'auteur à « se peindre sans fard », sans rien dissimuler, en "calquant" simplement l'image projetée. Cette forme d'introspection recouvre un régime d'auto-discipline, au sens où la chambre noire permet au sujet de « garantir la correspondance entre le monde extérieur et la représentation intérieure, et d'exclure tout manquement à l'ordre et à la règle ». J.Crary nous rappelle d'ailleurs que dans l'Angleterre du XVII^e siècle, la notion de *camera*, de chambre noire, avait aussi un sens juridique puisqu'elle désignait le "huis clos", le "cabinet" d'un juge ou d'un noble (X, p.75). C'est cette définition, adoptée par Locke dans son *Essai philosophique concernant l'entendement humain* de 1690¹⁵, qui amènera J.Crary à considérer la *camera obscura* comme le modèle d'une souveraineté tyrannique car ne tenant pas compte du corps et de la vie, l'œil de l'observateur se révélant tout à fait distinct du dispositif qui permet aux images d'entrer et de se former.
- 16 La fonction de ce dispositif ne serait donc pas de recevoir des images en toute neutralité mais bien d'exercer une autorité. Ce qui est en jeu, pour J.Crary, se rapprocherait moins d'une expérience de passibilité – pour continuer de filer la métaphore juridique au sens où l'on dit que l'on est passible d'une peine, c'est-à-dire d'une forme d'accueil des événements au sens de J.F.Lyotard – que d'une forme de subjectivité. Au-delà son caractère monadique de métaphore de l'entendement – et sur ce point je renvoie bien sûr à Deleuze et à son analyse de la monadologie leibnizienne¹⁶ – elle s'inscrirait dans un régime de pouvoir spécifique, et serait en cela tout à fait interprétable d'un point de vue foucaldien. Miroir d'une société à la hiérarchie figée, où domine un principe d'assignation et où l'on observe une mouvance de classes quasi nulle.
- 17 Cependant, ces aspects ne semblent pas appartenir en propre à la *camera obscura*, ils sont plutôt hérités du système perspectif, qui, lui, assigne effectivement le sujet à une place, même si ce n'est qu'un point dans le tableau. La philosophie qui lui correspond se trouve dans la pensée cartésienne que Lacan analyse à partir de la célèbre formule « je me vois me voir ». Dans la chambre noire au contraire, ce que l'on voit, ce n'est pas Soi, ce n'est pas une identité, c'est un flux, le temps qui passe, à travers les nuages, le déplacement du soleil ou le vol d'un oiseau. Les implications politiques ne sont pas les mêmes. Si la perspective conçoit l'espace comme un « réseau de relations entre objets » chacun à sa place – ce qui produira finalement des effets disciplinaires – tel que le construirait un géomètre avec une indéniable volonté de maîtrise, la *camera obscura*, elle, l'envisage avec plus de souplesse, et peut-être trop de liberté d'ailleurs puisqu'on lui reprochera, dès le XIX^e siècle, de fabriquer un individu retranché du regard de la société, pouvant s'adonner dès lors à ses passions les plus viles. Sur ce point, on pourra voir le dernier film de Peter Greenaway¹⁷, comme très évocateur de cet univers de *camera obscura*, dans lequel aurait baigné Rembrandt. Univers où règne la lumière aveuglante qui étourdit les sens, plus que celle de la raison qui inonde l'esprit.
- 18 Cela nous amène à la question encore très polémique du contexte culturel dans lequel s'est développée la *camera obscura*, J.Crary réfutant la théorie, pourtant très étayée, de

Svetlana Alpers¹⁸ selon laquelle les caractéristiques essentielles de la peinture hollandaise du XVII^e siècle seraient liées à l'usage de la *camera obscura*, théorie reprise par D.Hockney qui élargira le champ en prenant en considération des appareils optiques ancrés dans une histoire plus ancienne. L'argument de J.Crary c'est que la *camera obscura* ne peut pas être circonscrite à cette zone géographique du Nord, car elle est utilisée comme métaphore partout en Europe. On lui rétorquera que son statut de métaphore ne recouvre pas, loin de là, sa réalité car, aussi bien chez Descartes que Locke, les métaphores utilisées sont mêlées de principes perspectifs. Bien sûr, la vie intellectuelle et scientifique de l'époque possède un caractère transnational, mais cela n'empêche pas que des différences culturelles majeures subsistent et qu'elles se manifestent de façon exemplaire dans les œuvres d'art. Encore faut-il y être attentif. On peut difficilement contester le fait que ce sont surtout les Hollandais qui, gardant leurs distances avec un système perspectif considéré comme trop abstrait, ont utilisé la *camera obscura* parce qu'elle apportait plus de "naturalisme" et de "vérité" à leur peinture – même si c'est bien sûr une illusion de croire qu'un appareil peut reproduire la "réalité visuelle" en toute neutralité, comme peut le penser par exemple Arthur Wheelock¹⁹. Sur ce sujet, on pourra relire la belle « Introduction à la peinture hollandaise » de Paul Claudel²⁰. Cela dit, J.Crary a raison de critiquer S.Alpers quand celle-ci, d'une manière continuiste, fait remonter les origines "ultimes" de la photographie et de l'impressionnisme, à ce modèle pictural du Nord. Un modèle qui n'est pas une « option constante » dans l'histoire de l'art mais qui possède au contraire ses caractéristiques propres.

- 19 Remarquons que La Renaissance italienne, que ce soit avec Alberti ou Della Porta, a accordé une place à la *camera obscura* dans la mesure où elle remplissait une fonction didactique, faisant la "démonstration" de sa nature projective qu'elle partage avec la *perspectiva artificialis*, mais qu'elle ne lui a réservé aucune priorité en tant que lieu d'observation ou mode de représentation. Cet appareil a cependant suscité, dès cette époque, la curiosité et l'émerveillement, en particulier dans sa façon très vivante de représenter le mouvement et les couleurs. Des branches d'arbre secouées par le vent, des passants qui s'éloignent, ce sont ces événements fugitifs qui brisent l'attente parfois interminable passée à contempler une image sombre et muette, qui nous invitent à vivre une nouvelle expérience du temps, un temps non pas régi par l'instant propre à la coupe perspectiviste, mais défini au contraire par la durée, la continuité de choses représentées dans leur immanence. Et si le refoulement de cette part d'ombre est bien la condition d'existence de la perspective autant que celle de la nouvelle science, on notera cependant que, en isolant des réalités individuelles rendues "manipulables" et "intelligibles" du continuum complexe qui les nourrit et leur donne forme, celles-ci se coupent de cette « précarité des phénomènes qui n'est autre que leur "devenir", autrement dit leur aventure aléatoire et évolutive *dans le temps* », et se rendent ainsi incapables « de penser le changement ou la nouveauté en soi et pour soi ». Sanford Kwinter, *Immanence and Event*, cité par J.Crary (X, p.64). La chambre noire, elle, ne sacrifie pas la vitalité du champ qu'elle délimite et nous fait "voir" le temps qui passe.
- 20 Cette reconnaissance d'une temporalité propre à la *camera obscura* pourrait nous introduire à l'étude d'autres rapports au temps induits par des appareils comme le thaumatrope, le phénakistiscope, ou le stéréoscope sur lequel s'attarde longuement J.Crary. Cet appareil qui suppose la reconnaissance de la vision binoculaire et qui se fonde sur une abstraction et une reconstruction radicale de la vision, se montrera

particulièrement apte à représenter un volume proche, sa force résidant dans une « tangibilité évidente, immédiate » (X, p.175) à la clarté hallucinatoire, transformée paradoxalement en expérience purement visuelle – ce qui témoigne du hiatus entre le tangible et le visuel. Je ne développerai pas ces points ici même s'il serait intéressant de confronter la *camera obscura* à ces appareils pour voir ce qui les distinguent et ce qu'ils ont de commun.

- 21 Pour conclure, je dirais que J.Crary n'a peut-être pas tort de vouloir porter la naissance de la modernité aux années 1830-40 plutôt que 1880, afin de déplacer notre attention sur ces « poches de résistance » (X, p.28) que peuvent constituer certaines pratiques différentes, marginales ou mineures, a priori "plus ternes" que les pratiques dominantes mais non moins riches de sens ou de possibles, et de nous faire ainsi sortir d'une histoire de l'art conventionnelle qui oublie les appareils au profit des œuvres. Mais il se trompe je crois lorsqu'il affirme que cette reconfiguration de la vision s'est faite sur le sacrifice du modèle de la *camera obscura*, un appareil représentatif selon lui du monde rigide de la vérité et des identités immuables : on a vu, il me semble, que ce n'était pas tout à fait le cas... On reconnaîtra cependant à son étude une forte ambition novatrice qui l'a amené, entre autres, à dégager des éléments essentiels quant à la compréhension de certains appareils optiques, quasiment jamais analysés d'un point de vue épistémologique jusqu'alors.

NOTES

1. Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^{ème} siècle*, titre original : *Techniques of the Observer*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1990, traduit de l'anglais par Frédéric Maurin, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1994. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle X, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
2. David Hockney, *Savoirs secrets*, titre original : *Secret knowledge*, traduit de l'anglais par Pierre Saint-Jean, Paris, Editions du Seuil, 2001.
3. Charles Falco, Professeur d'Optique à l'Université d'Arizona.
4. Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, titre original : *The Hidden order of art*, traduit de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Préface de Jean-François Lyotard, Paris, Gallimard, 1974.
5. Voir le chapitre intitulé "L'œil de bœuf : Descartes et l'idéologie" dans l'ouvrage de Sarah Kofman, *Camera obscura de l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973, pp.71-76.
6. Sur ces questions je renvoie encore à Sarah Kofman.
7. Goethe, *Traité des couleurs*, texte français, Paris, Triades, 1980.
8. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.
9. Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p.629.
10. Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p.47.
11. Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p.20.
12. Nietzsche, *La Volonté de puissance*, traduction Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1947, t.2, p. 53.

13. Peter Sloterdijk, *Bulles*, Paris, Pauvert, 2002.
 14. Voir Sarah Kofman, *opus cité*.
 15. John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, Paris, Vrin, 1972, p.78. Les impressions de dehors sont portées « au cerveau, qui est, pour ainsi dire, la chambre d'audience, où elles se présentent à l'âme ».
 16. Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1988.
 17. Peter Greenaway, *La Ronde de nuit*, titre original : *Nightwatching*, 2007.
 18. Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^{ème} siècle*, traduit de l'anglais par Jacques Chavy, Paris, Gallimard, 1990.
 19. Arthur Wheelock, "Constantijn Huygens and Early Attitudes Towards the Camera Obscura" dans *History of photography*, vol. 1, n°2, avril 1977, pp.93-101.
 20. Paul Claudel, "Introduction à la peinture hollandaise" dans *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.
-

ABSTRACTS

Techniques of the Observer by Jonathan Crary became a reference text in the field of the studies of the optical devices from the point of view of the epistemology. But the approach very influenced by Michel Foucault of the devices, in particular of the *camera obscura*, leads the author to privilege the sociology to the detriment of the aesthetics, and can ask question.

L'Art de l'observateur de Jonathan Crary est devenu un texte de référence dans le domaine des études sur les dispositifs optiques du point de vue de l'épistémologie. Pour autant, l'approche très foucaldienne des appareils, en particulier de la *camera obscura*, conduit l'auteur à privilégier les aspects sociologiques au détriment de l'esthétique, et peut poser question.

INDEX

Mots-clés: appareil, camera obscura, dispositif, observateur, subjectivité