

LE GRAND TOUR PHOTOGRAPHIQUE AU MOYEN ORIENT : 1850-1880, DE L'UTOPIE AU STÉRÉOTYPE

Claire BUSTARRET

Ce n'est pas le fait du hasard si l'orientalisme du dix-neuvième siècle entretient, en France, des liens particulièrement intenses avec la photographie : dès la publication du procédé inventé par Nièpce et Daguerre, en 1839, François Arago désignait d'emblée l'utilisation de la photographie pour les besoins de l'égyptologie comme l'application idéale des capacités documentaires du nouveau médium (1). L'arrivée de l'image photographique au Moyen-Orient s'annonce officiellement comme une nouvelle conquête scientifique de territoires qui font rêver les lecteurs, et les spectateurs du Diorama, depuis l'expédition de Bonaparte.

Comme naguère le « Grand Tour » d'Europe pour les artistes britanniques, et tout autant que le voyage en Italie pour les Français, le voyage en Orient était alors de règle : une expérience esthétique qui devait marquer plusieurs générations de peintres et d'hommes de lettres (2). La fascination pour les découvertes de Champollion ajoutait une motivation supplémentaire aux yeux des artistes attirés par ce périple : à la fin des années 1840, l'itinéraire tracé par Chateaubriand (de « Paris à Jérusalem », en passant au retour par Alexandrie et Le Caire) est pris à rebours par la plupart des voyageurs. Le long voyage sur le Nil est devenu indispensable ; il précède les étapes en Palestine et en Syrie, le séjour à Constantinople, et le tour de la Grèce (3). Aux artistes et littérateurs en voyage, qui se devaient de rapporter des images neuves de lieux déjà saturés par une imagerie plus fantaisiste que documentaire, la photographie offrait une technique inédite d'enregistrement réputé « exact ».

(1) *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype*, dont quelques extraits ont été publiés dans le recueil *Du bon usage de la photographie*, collection Photopoche, C.N.P., 1987.

(2) Voir Jean-Claude BÉCHET, *Le Voyage en Orient, Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985.

(3) L'Orient méditerranéen, aux yeux du voyageur du dix-neuvième, n'est évidemment pas identifiable à ce que nous concevons aujourd'hui comme le « monde arabe » ; ainsi les pays du Maghreb ne relèvent pas des mêmes itinéraires, et notamment l'Algérie, qui voit quant à elle arriver les photographes aux côtés des militaires français.

Remarquablement précoces, les tentatives effectuées en Orient par des voyageurs au temps du daguerréotype ne furent guère concluentes(4). Les premières expéditions photographiques à proprement parler datent en fait de 1848-1850, dès lors que le procédé du négatif sur papier est devenu non seulement accessible du point de vue technique, mais aisément transportable. Les voyageurs qui s'initient à la nouvelle technique pour les besoins du voyage sont pour la plupart des artistes comme Auguste Bartholdi ou de jeunes bourgeois cultivés comme Maxime Du Camp, ce sont donc des « amateurs » au sens noble du terme, et certains n'ont pratiqué la photographie qu'à cette unique occasion. S'ils sont néophytes en matière de prise de vue, ces « pionniers » sillonnent des régions largement balisées par les récits des voyageurs, aventuriers ou archéologues, qui les ont précédés ; toutefois ils sont animés de la conviction que la photographie se substituera avantageusement au dessin pour révéler le vrai visage des contrées traversées.

Leur entreprise, qu'elle soit purement pittoresque ou placée sous le signe d'une mission académique, a donc d'emblée affaire à un public avide d'impressions fortes, authentiques, et de « documents fiables ». Et le photographe en partance pour le Moyen-Orient incarne trop idéalement le héros du Progrès à la conquête des territoires du Passé pour se lancer à la légère dans une sinécure purement touristique : jusqu'au milieu des années soixante, il se voit confier une responsabilité idéologique qui l'engage à produire un résultat « utile à la science ». Dans le même temps il fait l'expérience des limites d'un médium pauvre, bien pâle face aux splendeurs colorées de l'Orient imaginaire des peintres et des poètes. On peut se demander si, à cause de la photographie, les conditions de la collecte documentaire qui étaient censées alimenter cet imaginaire n'entrent pas directement en conflit avec les impératifs formels du genre du récit de voyage – anecdotique, autobiographique, et nourri de références livresques –, et avec les codes de son illustration.

Un discours préconçu, qui fonctionne comme une véritable utopie, voue en effet le voyage photographique en Orient à la matérialisation d'un panorama intégral des hauts-lieux de la Méditerranée orientale. L'exemple des expéditions scientifiques, les aléas du travail sur le terrain, et les nécessités de la technique photographique poussèrent les premiers photographes voyageurs, tels Du Camp en 1850, Teynard en 1851, Greene en 1852 ou De Clercq en 1859, à privilégier la représentation archéologique et topographique. En publiant à leur retour de magnifiques albums illustrés de tirages originaux, les photographes prétendaient répondre aux besoins documentaires des érudits, mais ils cherchaient tout autant à satisfaire les attentes d'un public qui souhaitait faire à son tour le voyage « dans un fauteuil », à travers les sites célèbres et les paysages. Nous allons suivre la chronologie de leurs publications jusqu'à la fin

(4) Comme en témoigne le récit de Gérard de Nerval, qui ne semble pas avoir rapporté d'images : par ailleurs, ni l'entreprise de Jules Itier, demeurée inédite, ni les quelques gravures « d'après daguerréotypes » publiées par Lerebours sous le titre d'*Excursions daguerriennes* en 1839, ou par Horeau dans son *Panorama d'Égypte et de Nubie* en 1841-1842, ne constituent un matériau suffisant pour une véritable diffusion de l'image photographique de l'Orient. Néanmoins leur retentissement suscita une attente réelle.

des années 1870. On notera comment l'évolution commerciale, qui prévalut dans la production photographique exotique et coloniale dès le milieu des années 1860, devait réduire cette vaste utopie photographique, plus ou moins réservée à une élite, aux dimensions de stéréotypes consommables en séries, fragments d'un Orient kaléidoscopique destinés à un public élargi.

L'utopie panoramique

Les premières missions photographiques individuelles s'organisèrent en France avec l'appui des institutions, telles que le ministère de l'Instruction publique et l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Rappelons les termes d'Arago, qui prescrivait à l'entreprise un caractère officiel : « Chacun songera à l'immense parti qu'on aurait tiré, pendant l'expédition d'Égypte, d'un moyen de reproduction si exact et si prompt (...). Pour copier des millions et des millions de hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc., il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs. Avec le daguerréotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail » (5).

Bien qu'il fût prématuré sur le plan technique, ce programme ambitieux devait inspirer aux praticiens, aux érudits, et aux premiers critiques français qui s'intéressèrent à la photographie un projet idéal, à la fois patrimonial et encyclopédique. Maxime Du Camp fut le premier voyageur à bénéficier, en 1849, d'une mission patronnée par l'académie, qui lui donnait pour but d'« explorer les antiquités, de recueillir les traditions, de relever les inscriptions et les sculptures et d'établir l'histoire des monuments ». Ernest Lacan, rédacteur de la revue spécialisée *La Lumière*, le félicita d'avoir justement initié, en commençant par la terre d'origine qu'était l'Égypte, cet inventaire général des « diverses contrées célèbres par les sites ou les monuments dont la nature et les hommes les ont enrichies ». Avec le passage au calotype, qui permettait d'obtenir des images reproductibles grâce au principe du négatif, et malgré le temps de pose (plusieurs minutes) et de manipulation (au moins 45 min par cliché), on pouvait en effet espérer atteindre bientôt un « degré voisin de la perfection dans la reproduction des paysages et des monuments ». On songea même, au retour de Du Camp, à expédier un groupe de photographes en reportage collectif en Orient (entreprise d'envergure qui eût devancé celle des photographes américains de la Conquête de l'Ouest) – mais on en resta à l'idée... (6)

C'est bien le rêve précoce d'une conquête du monde par l'image qui perçait en 1849 dans les instructions fournies à Du Camp par les académiciens : « Ces

(5) Dans le contexte académique, il s'agissait aussi de compenser les faiblesses rencontrées dans la documentation graphique de la *Description de l'Égypte* : Champollion lui-même n'avait-il pas incriminé les innombrables erreurs accumulées dans ces planches, clamant qu'elles avaient retardé de plusieurs années sa compréhension du système de l'écriture égyptienne ?

(6) M. Du Camp, chargé de remettre un rapport au ministère sur l'intérêt d'une telle expédition, était sans doute trop occupé par le lancement de la *Revue de Paris* pour s'attarder à ce *pensum*, si l'on en croit sa correspondance.

conquêtes d'un nouveau genre seront pour la philologie, l'archéologie et l'art d'une immense ressource», annonçaient-ils. Chargés par le ministère de l'Instruction publique de contrôler la teneur scientifique de la mission gratuite sollicitée, les académiciens renchérirent : « L'assistance de ce nouveau compagnon, habile, prompt, et toujours scrupuleusement fidèle, peut donner aux résultats du voyage de M. Du Camp un caractère particulier et une grande importance ». Abordant l'itinéraire prévu par le voyageur, ils précisent : « Égypte : Bien que les principaux monuments des bords du Nil aient été relevés avec soin et dessinés avec exactitude, il serait utile de posséder des vues d'ensemble prises au «daguerréotype» et des détails d'architecture dans de grandes proportions. Le caractère particulier de la photographie, son exactitude incontestable et sa minutieuse fidélité, jusque dans les accessoires les plus inaperçus donne du prix à tout ce qu'elle produit. Il serait impossible de signaler ce qui mérite plus particulièrement d'être copié, car une feuille de papier occupe si peu de place dans un portefeuille, une opération qui dure trois secondes est si vite faite, qu'on serait tenté de recommander au voyageur de copier tout ce qu'il verra ».

Les voyageurs qui suivront Du Camp en Orient se verront attribuer, selon leur parcours, le même genre de missions : pour Salzmann en 1854, il s'agira de « recueillir par la photographie tous les monuments laissés par les Chevaliers de Saint Jean de Jérusalem », pour Auguste Bartholdi en 1855, ce sera « la reproduction photographique des principaux monuments et des types humains les plus remarquables des différents pays parcourus » ; Léon Méhédin s'en prendra à son tour aux « monuments et sites les plus remarquables » ; Louis De Clercq se propose en 1859 (à la veille de l'expédition militaire française...) d'étudier « les monuments, les champs de batailles des croisades » en Syrie, tandis qu'Henri Cammas devait se contenter de « recueillir une série de vues photographiques des lieux les plus célèbres et les plus intéressants ». Citons enfin, en 1863, l'archéologue Emmanuel de Rougé, qui se rendait en Égypte pour « copier les inscriptions mises au jour par les fouilles de ces dernières années » et les comparer aux textes publiés par Champollion et ses successeurs : il sollicita une mission rétribuée pour Aymard de Banville, en tant que « secrétaire et photographe ».

En échange du titre officiel de « chargé de mission scientifique en Orient », ces jeunes gens assez fortunés pour ajouter le coût du matériel photographique aux frais de leur périple s'engageaient seulement à offrir à l'État un exemplaire de leur collection de photographies. Mais du même coup leur production d'images se trouvait engagée dans un processus qui menait à la publication, et leur conception de la collecte documentaire se trouvait orientée par cette finalité plus publique que privée. Bien qu'il soit difficile de faire la part entre les vues publiées, évidemment après sélection, et l'ensemble des épreuves produites (sauf dans le cas de Du Camp, qui a conservé et légué ses négatifs à l'Institut), on peut remarquer que les photographes non titulaires de missions, tels Greene et Teynard, s'adonnèrent plus volontiers aux paysages et aux sujets contemporains que ceux qui étaient soumis à la supervision académique. Les sujets archéologiques s'imposaient à tous en Égypte, mais certains, à l'instar de Bartholdi, cherchaient surtout à retenir des impressions inédites, des sites

typiques (7). Au-delà des préoccupations des érudits, rappelons que les voyageurs situaient leur production par rapport à l'imagerie orientaliste – qu'elle soit « scientifique » ou « artistique ».

À l'ère du Panorama et du Diorama, l'une des images les plus prégnantes de l'Orient dans sa dimension spectaculaire, est justement cette vision panoramique, qui ferait la synthèse « d'un seul coup d'œil » des « sites les plus célèbres et les plus intéressants », comme le proposait le frontispice dessiné par Hector Horeau pour son ouvrage *Panorama d'Égypte et de Nubie* (1841-1842). Or, cette image constitue un modèle hors d'atteinte pour la photographie. Cette vue du Nil à vol d'oiseau, du Nord au Sud, d'Alexandrie à la seconde cataracte, c'est aussi un projet de parcours, une liste des sites, une table des matières visuelles. Elle fournit à mon sens une clé importante pour saisir la collection de photographies constituée par chaque voyageur comme une tentative de « tout voir », et de tout reproduire, en prélevant des éléments identifiables, nommables, inscrits par avance dans la topographie imaginaire. Ce paradigme, idéalement applicable au voyage d'Égypte, vaut aussi pour l'Orient dans son ensemble. Mais ces vignettes préconçues ne se livrent pas d'elles-mêmes au photographe, prêtes au montage : il faut les reconstituer pas à pas, sur le terrain.

Du programme iconographique à l'expérience visuelle

« Apprendre la photographie, c'est peu de chose », écrivait Du Camp « mais transporter l'outillage à dos de mulet, à dos de chameau, à dos d'homme, c'était un problème difficile ». Les obstacles matériels rencontrés en voyage par les pionniers de la photographie, à l'époque des lourdes chambres en acajou, au trépied renforcé de baguettes de cuivre, sont bien connus (Fig. 1) : il faut en tenir compte lorsqu'on examine les sites et les points de vue choisis (8). Quels que soient les aléas de la prise de vue, la contrainte de l'exhaustivité topographique est si forte que le voyageur ne saurait déroger. Ainsi la nécessité de fournir un portrait du Sphinx devant les Pyramides, ou une « Vue générale du Caire » contraignit Maxime Du Camp, insatisfait de ses premiers résultats (9), à emprunter des clichés à un collègue plus chanceux, Aimé Rochas, pour les reproduire dans son album (10) : l'Égypte sans les Pyramides, l'Orient sans ses

(7) Sur le voyage de Bartholdi voir : Claire BUSTARRET, *Du Nil au Yémen, Bartholdi photographe, Histoire de l'art* (7), 1987, 35-52.

(8) Voir à ce sujet les revendications exprimées par le photographe anglais Francis FRITH dans l'introduction de son album *Egypt and Palestine photographed and described*, London, J. S. Virtue, 1858-1859. Plus généralement, sur les conditions de travail des photographes paysagistes en Europe à la même époque, voir : Christine ABÈLE, Photographies de paysage, l'envers du décor, *Histoire de l'art* (13-14), 1991, 23-30.

(9) Les dosages d'hyposulfite de soude enseignés à Paris par le maître Le Gray pour utiliser son papier ciré – préparé à l'avance s'avèrent inadaptés au climat oriental. Du Camp, qui signala l'emprunt à Rochas en introduction de son album, n'en conserva pas moins ses premiers clichés ratés dans la collection léguée à l'Institut.

(10) Maxime DU CAMP, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, Dessins photographiques recueillis en 1849-1851*, Paris, Gide et Baudry, 1851-1852. Comportant 125 planches photographiques, cet album est le premier du genre dans l'histoire de l'édition française.



FIG. 1. - « La photographie dans les voyages d'exploration », illustration tirée de G. Tissandier, *Les Merveilles de la photographie*, Hachette 1874.

minarets? Voilà qui est impensable! Plutôt renoncer à ses prérogatives d'auteur...

Ce n'est donc pas uniquement pour des raisons techniques que le voyage photographique à ses débuts s'écarte du propos autobiographique qui était devenu une règle du genre depuis Chateaubriand. Ainsi Du Camp ne tente même pas de représenter la cange qu'il partage avec Flaubert, ni de poser avec son ami en costume local, comme le feront peu après lui Félix Teynard et Auguste Bartholdi, qui utilisaient eux aussi le calotype sur papier⁽¹¹⁾. S'il donne en 1854 dans son récit *Le Nil* le portrait de groupe de son équipage nubien, c'est de mémoire, car il n'a pas su recourir à l'image photographique pour l'enregistrer. Tout au plus réquisitionne-t-il les matelots pour poser en plein soleil, à distance, afin de donner l'échelle des monuments. Seul Bartholdi mettra en scène ces mêmes matelots jouant assis sur la berge, et posera lui-même pour un « Déjeuner sur la cange ». En règle générale, les voyageurs n'apparaissent que rarement sur les épreuves des années cinquante : et c'est à peine si l'on devine ici ou là la tente qui sert de laboratoire à Greene au milieu des ruines d'un temple égyptien, ou celle qu'utilise De Clercq au pied des remparts des châteaux-forts de Syrie.

(11) La planche 165 de F. Teynard représentant deux matelots dans l'encadrement d'un hypogée fait figure d'exception ; en 1855, Bartholdi signale la difficulté d'obtenir des portraits avec le calotype. C'est avec le collodion sur verre que la production des portraits et des -types- locaux se développera au Moyen-Orient.

Chez Du Camp, on peut dire que c'est l'entreprise d'inventaire systématique des sites qui conditionne le regard photographique – aux dépens, comme l'avait fort bien perçu Flaubert, d'une sensibilité visuelle à l'expérience du voyage. Ses vues du Nil relèvent d'une approche descriptive, aussi conforme que possible au découpage convenu des descriptions dans un récit de voyage : elles seront publiées, aux dires de l'éditeur de son album *Égypte et Nubie, Palestine et Syrie*, « pour rompre la monotonie que pourrait présenter une série continue de monuments, temples, palais, portiques, bas-reliefs, hypogées, nécropoles, pyramides, obélisques, statues, panneaux de hiéroglyphes, cartouches, etc., et varier l'aspect trop architectural de l'ensemble »... Tout au plus ces paysages serviront-ils de support à l'utopie panoramique, lieux abstraits permettant au regard du spectateur de passer d'un site à l'autre sans solution de continuité.

Tels sont en effet les sujets privilégiés par Du Camp : monuments et inscriptions – qu'il prend soin, pour satisfaire les exigences de MM. les Académiciens, de « reproduire » par séquences de plusieurs vues à diverses échelles, du plan général au détail. Le texte de l'album s'attachera uniquement à identifier ces éléments, en citant les ouvrages de référence – Champollion et Lepsius – soigneusement dépouillés au retour. Mais il ne s'agit pas à proprement parler d'une démarche archéologique : bien loin d'apporter des documents inédits, Du Camp se contente d'attester l'existence des sites, d'en dresser, selon le mot de son ami de Cormenin, un « procès-verbal ». Les temples se succèdent, dans une perspective frontale à laquelle le photographe déroge rarement, sinon pour s'essayer à un audacieux surplomb, du haut d'un pylône.

Pourtant, au détour de cet inventaire – quelque peu besogneux aux yeux de Flaubert –, Du Camp obtient diverses variations sur le thème des ruines, qui lui inspireront pour son récit *Le Nil* ces lignes sur le site de Kalabcheh, rédigées après-coup : « Je ne sais quelle armée de barbares, passant sur les bords du Nil, s'est abattue sur ce monument et l'a mis à sac. C'est une ruine ruinée (...) L'entrée dans la cour du temple est d'un indicible effet ; des monceaux de pierres brillantes s'entassent jusqu'au sommet des portes toutes surmontées, selon l'usage égyptien, du globe ailé entouré de l'uræus ; le soleil, projetant sa lumière à travers les trous qui effondrent les parois, éclate sur les hiéroglyphes indéchiffrables et sur les dieux mutilés (...) Tout l'édifice est détruit, saccagé, mais debout encore et superbe sous le ciel bleu » (Fig. 2).

Certes, le thème du patrimoine antique à l'abandon est un *topos*, censé donner toute sa valeur à l'acte de prise de vue. Mais, au-delà du plaidoyer attendu, revenons à l'image : serait-il exagéré de voir dans cette épreuve dense et contrastée, où pour une fois Du Camp s'est laissé impressionner par le seul effet de la lumière sur les masses de granit, un paradigme différent du voyage photographique qui ne serait plus fondé sur l'élaboration préconçue d'un panorama discursif, mais sur l'inscription par la lumière de fragments juxtaposés, chaos pris en abyme dans le cadre d'une architecture, celle de l'image ? Au-delà de la rhétorique romantique – la photographie a pour fonction de « reproduire », afin de mémoriser définitivement ce qui disparaît – cette image nous incite à examiner la construction du site sous un angle nouveau, celui de la représentation. Il n'est plus seulement question de confier à l'image photographique la saisie intemporelle du patrimoine, mais de s'intéresser à ce



FIG. 2. – Maxime du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, Gide & Baudry, 1852, pl. 90 : « Kalabcheh, porte du pronaos ».

qui apparaît, au cours de la prise de vue sur le terrain, lorsque le photographe s'autorise à passer du « déjà-vu » au « jamais-vu », au risque de voir l'utopie panoramique voler en éclats.

Genèses photographiques du site

Quant à la représentation des sites, on peut considérer que dans son ensemble l'ouvrage de Du Camp instaure un modèle de prise de vue réducteur (celui de la stricte « reproduction »), puisqu'il réduit le site au monument, et le monument à sa seule façade, avec une nette prédominance des vues frontales, parfois complétées d'un détail ou d'un paysage pittoresque. A la différence d'un relevé d'architecte, qui présenterait la construction sous plusieurs angles, ou d'une planche archéologique qui restituerait les volumes à partir d'un plan, ses clichés tendent à réduire les édifices à leur apparence bi-dimensionnelle. Si l'on excepte le site spectaculaire d'Abou-Simbel, pour lequel le photographe ébauche une séquence de vues en partant d'un cadrage large, progressivement resserré jusqu'aux détails d'une façade, il semble que ce pionnier de la photographie de voyage n'ait point compris l'intérêt du cadrage. L'articulation binaire « vue d'ensemble » – « vue de détail » n'offre guère chez lui de variations plastiques : elle ne dépasse pas le souci de cohérence documentaire évoqué par les académiciens.

La plupart des photographes qui lui ont succédé en Orient dépasseront cette approche standard, qui s'imposait pourtant à eux en Égypte – pays dont la

topographie invite à la démarche sérielle et dont les sites si nombreux limitent forcément le nombre de clichés consacrés à chaque monument. Teynard, qui voyagea un an seulement après Du Camp, reprend à son compte la préention encyclopédique, comme en témoigne la page de titre de son album, paru en 1858 (12). Mais l'œil du photographe, lequel est ingénieur de formation, et non homme de lettres, apporte ici une contribution plastique puissante et subtile. Les angles de prise de vue sont plus variés que chez Du Camp, et l'utilisation de l'éclairage beaucoup plus déterminante. Le travail de construction du site trouve cette fois un fondement plus visuel que conceptuel : on n'en voudra pour preuve que ces plans établis par Teynard pour les sites les plus complexes, tel celui de Philae. Chaque angle de prise de vue y est indiqué par un pointillé à partir d'un point désigné par une lettre, les légendes des planches comportant systématiquement la référence : « Pylone du temple d'Isis pris du point K », etc. Dans ce protocole d'enregistrement, sans doute hérité des méthodes de relevés topographiques, s'énonce pour la première fois explicitement la préoccupation du point de vue en photographie. Et la carte, annexe graphique indissociable de la suite d'épreuves, instrumentalise pour le spectateur une relation à l'espace qui renvoie nécessairement au déplacement du corps du photographe voyageur sur le site même, lors des prises de vue (13).

Cette démarche méthodique inclut divers éléments du paysage, sélectionnés et isolés de leur contexte de façon à produire une illustration taxinomique : telle sorte de palmier ou de dattier sera représentée comme un « type » propre à satisfaire la curiosité des botanistes. Mais le photographe s'adonne volontiers au souvenir pittoresque des bords du Nil, genre qui impose au contraire de mettre en scène ces éléments-types dans leur contexte. Teynard échappe toutefois au poncif, notamment lorsqu'il s'intéresse aux habitations contemporaines : des hameaux de torchis que les Européens ont du mal à considérer comme de véritables villages, mais aussi des villes comme Edfou, moins atteintes que Le Caire ou Alexandrie par l'europanisation, avec leurs places vides sous un soleil écrasant, leurs modestes minarets, et leurs toits en terrasse pris en plongée, qui méritent à leur tour la légende de « vue générale »... Les sites considérés comme photographiables ne sont plus seulement les hauts-lieux archéologiques : la collection se rapproche d'autant mieux de l'expérience visuelle du voyageur au cours de son itinéraire (Fig. 3).

Ce sont d'ailleurs des lieux habités, et non plus désertés comme le laissait croire l'album de Du Camp : sans prétentions érudites, le texte de Teynard comporte nombre d'observations sur les techniques de construction et les usages des habitants. Ceux-ci malheureusement ne font que de fantomatiques apparitions ici et là, sur les épreuves les plus longuement exposées. Les vues d'inscriptions ne sont qu'occasionnelles, et c'est sans doute à l'absence de

(12) - *Égypte et Nubie. Sites et monuments les plus intéressants pour l'étude de l'art et de l'histoire. Atlas photographié, accompagné de plans et d'une table explicative, servant de complément à la grande Description de l'Égypte*, par Félix Teynard, ingénieur civil. Paris, publié par Goupil et C^{ie} éditeurs, 1858 -. Voir la publication récente *Felix Teynard : Calotypes of Egypt, A Catalogue raisonné*, établi par K. S. Howe, Hans Kraus, New York.

(13) Signalons toutefois que la présentation topographique ne respecte nullement l'ordre chronologique de prise de vue, le déplacement représenté est donc virtuel.



FIG. 3. – Félix Teynard, *Égypte et Nubie*, Goupil, 1858, pl. 77 : « Edfou, aspect général de la ville, vue de la plateforme centrale du pylône ».

directives académiques que nous devons deux épreuves assez rares, l'une représentant des inscriptions arabes (le cimetière d'un champ de bataille), et l'autre une inscription commémorant l'expédition de Bonaparte – trace historique qui légitimait aux yeux des voyageurs la présence française sur les lieux, et que l'on trouve citée dans maints récits de voyage contemporains.

On peut opposer à ces images conçues dans un rapport fondamental à l'espace tridimensionnel, et attachées à rendre la « présence » immanente de l'histoire et de la culture inscrite dans les lieux mêmes, la relation de l'œuvre de Greene à l'absence et à la distance. Le site se définit là visuellement, dans un rapport que l'on pourrait qualifier de géologique, car il s'établit entre le monument en ruine et le terrain même, comme émergés du néant. Les plages vides du ciel et du sol au premier plan accordent à la lumière, rendue presque tangible, une prépondérance inédite. A la différence de démarches strictement documentaires, qui prétendent au constat factuel, celle de Greene évoque à la fois l'attente de la découverte et l'oubli qui corrode ou embellit les souvenirs du voyageur.

Le monument n'est plus seulement source d'un savoir et objet d'étude : offert à la contemplation, il retrouve tacitement sa valeur culturelle, chère au romantisme. L'inscription de l'architecture dans le site, et la structure même des paysages, se prêtent ici à l'interprétation, à la mise en image – à la composition, parfois jusqu'aux limites de l'abstraction (Fig. 4). La vision frontale imposée par Du Camp est remise en question par d'étonnantes



FIG. 4. – John B. Greene, *Le Nil*, 1854, *Monuments*, pl. 11 : « Deir El Bahari, porte de granit ».



FIG. 5. – John B. Greene, *Le Nil*, 1854, *Paysages*, pl. 10 : « Étude de dattiers », Korosko (Nubie).

« explorations photographiques », telle cette vue du Nil prise le long de la berge, dans une perspective transversale inédite (Fig. 5). Comme chez Teynard ou Bartholdi, la présence d'éléments « anachroniques » sur les sites antiques n'est

pas systématiquement renvoyée hors-champ, et les paysages peuvent aussi inclure telle construction non identifiée, trop peu nommable pour accéder vraiment au pittoresque, accident visuel que d'autres auraient évité comme un obstacle incompatible avec les critères du « photographiable ».

Passionné d'archéologie, Greene reviendra lors d'un second voyage pour effectuer des fouilles à Thèbes, qu'il enregistrera à son tour en vue d'une exploitation scientifique – mais ces clichés demeureront inédits. Précurseur isolé de la photographie archéologique utilisée comme instrument de travail, comme l'était à la même époque Victor Place sur le site de fouilles de Khorsabad (14), John Greene ne devait pas bénéficier du soutien de l'Académie – en 1854, au moment de la publication de son album (15), un autre voyageur photographe intéressait l'Académie : Auguste Salzmann. Il allait rapporter de Jérusalem une documentation systématique qui passionnerait les érudits, sans pour autant les convaincre. La démarche programmatique, fondée ici sur le texte descriptif d'un érudit, F. de Saulcy (16), avait suscité une organisation étonnante de la prise de vue. Il ne s'agissait plus seulement de fournir un panorama pittoresque de la ville (ce panorama, indispensable, figure néanmoins dans l'album), mais de construire un montage démonstratif de détails utilisés comme autant de pièces à conviction.

Le propos appelle donc une visualisation par plans rapprochés, associés à des vues d'ensemble permettant de localiser les fragments dans l'espace. L'impressionnante séquence consacrée à l'« Enceinte du temple » (pl. 1-23) joue sur l'axe de la contiguïté spatiale, de façon à rendre très concrètement le déplacement du point de vue dans l'espace. En passant à l'échelle du monument – qu'il s'agit justement ici de dégager de la masse des constructions anciennes imbriquées – le dispositif panoramique, développé en séquence, devient un outil d'analyse. Mais du même coup chaque épreuve se donne comme fragment, plus proche de l'empreinte (comparable au moulage ou à l'estampage, outils courants de l'archéologue) que de la représentation graphique conventionnelle. Dans le contexte d'une polémique portant sur l'interprétation historique d'un monument, ces photographies firent pour la première fois jouer à plein leur fonction indicielle, de preuve d'existence d'un fait. Et l'agencement même des épreuves en séquences complexes démontre que le paradigme de la stricte reproduction se trouve déjà battu en brèche par la découverte du pouvoir de persuasion propre à l'image photographique.

Par ailleurs, Salzmann s'attachait à dresser l'inventaire photographique des monuments antiques, puis chrétiens, de Jérusalem et de ses environs. On retrouve ici l'articulation « vue d'ensemble » – « vue de détail », mais déclinée avec une variété de points de vue et d'éclairages qui donne à chaque séquence une intensité propre. Salzmann est d'ailleurs l'un des rares voyageurs à s'être

(14) Voir Claire BUSTARRET, *Les premières photographies archéologiques : Victor Place et les fouilles de Nimive*, *Histoire de l'art* (13-14), 1991, 7-21.

(15) John B. GREENE, *Le Nil. Monuments, Paysages, Explorations photographiques*, impr. Blanquart-Evrard, 1854.

(16) F. CAIGNART DE SAULCY, *Voyage autour de la Mer morte et des terres bibliques*, Paris, Gide et Baudry, 1853. Voir également le catalogue *Félix de Saulcy (1807-1880) et la Terre sainte*, éd. R.M.N., 1982.

exprimé sur l'impact émotionnel de son expérience visuelle, qui aurait transformé son projet documentaire en une « révélation » de la vérité historique (17). Toutefois sa production, inspirée par une démarche scientifique, s'inscrit à son tour dans la vaste entreprise d'illustration des lieux saints et des sites bibliques, qui ne tardera pas à se développer de façon spectaculaire au cours des années soixante, sous l'impulsion de quelques photographes voyageurs devenus éditeurs de séries commerciales, tel l'anglais Francis Frith.

Avant d'aborder cette phase de diffusion commerciale qui aboutit au triomphe du stéréotype photographique de l'Orient (18), il convient de mentionner quelques résurgences du paradigme panoramique, qui avait guidé la production des premiers voyages photographiques en Orient. Au tournant des années soixante, nous retiendrons trois voyageurs ayant fait usage de procédés panoramiques (par montage de plusieurs négatifs juxtaposés) sur le sol égyptien – pour nous interroger : peut-on encore parler, à leur sujet, de « programme » ou de « vision » panoramique ?

En 1859, une mission topographique est confiée à Louis De Clercq : il utilise volontiers des montages de trois ou quatre négatifs sur papier afin de rendre la position d'un château-fort s'élevant au-dessus d'une étroite vallée, ou de situer les fortifications d'une citadelle, les accès d'un port. Que ces points de vue aient eu ou non une finalité stratégique, on y découvre un rapport nouveau dans le paysage photographique aux rythmes du relief, un regard proprement topographique – qui coïncide d'ailleurs avec diverses figures bien connues du pittoresque. Le souci de décrire avec précision est intégré à une recherche esthétique, fort bien maîtrisée en dépit des difficultés techniques imposées par le montage d'épreuves prises successivement avec un seul objectif (Fig. 6). Les premiers albums de De Clercq (19), sur la Syrie, comportent également des séquences de vues d'architecture qui combinent les qualités documentaires de Teynard et celles de Salzmann, qu'il s'agisse du cadrage et des séquences par contiguïté, ou des repères cardinaux fournis par les légendes. Quant aux albums suivants, exécutés en Palestine, en Égypte et en Espagne sans la contrainte d'une mission descriptive, il est intéressant de voir comment De Clercq traite en paysagiste des sites déjà bien connus, offrant des images neuves. C'est bien l'inimaginable diversité des lieux parcourus qui se donne à voir dans ce *Voyage en Orient*, le plus étendu géographiquement, et l'un des plus accomplis du genre en photographie.

Ainsi il semble que la teneur systématique du projet panoramique se soit résorbée à mesure que les voyageurs spécialisés diversifiaient leurs utilisations de la photographie, tandis que les amateurs ne bénéficiaient plus de directives officielles pour « reproduire les sites les plus intéressants », tant l'entreprise devenait banale. On comparera pour s'en convaincre les missions en Égypte de Léon Méhédin, en 1860, et du vicomte Aymard de Banville, en 1863.

(17) Voir le volume de texte de son album *Jérusalem, Étude et reproduction photographique des monuments de la ville sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours*, Gide et Baudry, 1856.

(18) Voir *infra* la communication de Mounira Khemir.

(19) Louis DE CLERCQ, *Voyage en Orient, 1859-1860*, 5 vol. (à compte d'auteur). Voir le catalogue *Louis De Clercq : Voyage en Orient*, avec une introduction de E. Parry-Janis, publié à l'occasion de l'exposition à la galerie Mayer & Mayer, Köln, 1989.



FIG. 6. – De Clercq, *Voyage en Orient, 1859-1860*, vol. 1, pl. 15

Le premier, initié aux procédés panoramiques par le Colonel Langlois pendant la guerre de Crimée, reprend entièrement à son compte le mythe fondateur de l'expédition de Bonaparte, et prévoit une collection monumentale (20). Cependant il ne parvient à rapporter qu'une douzaine de montages de grandes dimensions : en dépit des prétentions encyclopédiques exposées avant son départ, seule la valeur d'exploit technique prime ici, en définitive. Le gigantisme des formats obtenus compense à peine la déroute subie sur le plan quantitatif, cependant que les déformations de la perspective rendent impraticable toute application topographique. L'ultime manifestation idéologique du paradigme panoramique aboutit à un échec. Décidé à se consacrer aux explorations archéologiques, Méhédin s'emploiera à fournir une documentation plus systématique lors de l'expédition scientifique française au Mexique : mais il limitera les opérations photographiques au repérage des sites et à l'enregistrement des résultats de fouilles, tandis qu'il confiera aux techniques traditionnelles du dessin, de l'estampage et du moulage les tâches plus spécifiquement archéologiques.

Le second en revanche, uniquement préoccupé de relever des inscriptions, réduira les procédés de montage et de juxtaposition de cadrages contigus à un niveau strictement instrumental. Lorsqu'il doit résoudre par des angles scabreux la prise de vue de plusieurs registres de hiéroglyphes disposés sur une colonne, de Banville préfère mettre en page sur une seule planche le montage « déformé », servant de contexte, et les vues de détails « à plat », en très gros plan, destinées au déchiffrement des signes (21). Voici enfin, avec cet *Album de la mission d'Égypte*, la photographie appliquée à une documentation systématique,

(20) Voir Claire BUSTARRET, Autobiographie photographique de Léon Méhédin, *La Recherche photographique*, 1, 1986, 7-18.

(21) Voir Claire BUSTARRET et Béatrice FRAENKEL, L'apparition du document photographique en archéologie, *Textuel* (17 : Écritures paradoxales), 1985, 33-44.



« Tarablous (Tripoli), vue prise de la dervicherie de Melaïouich ».

collectée sous la direction d'un archéologue éminent en la personne d'Emmanuel de Rougé : les capacités de reproduction jadis exaltées par Arago ne sont-elles pas exploitées au mieux ? Pourtant la photographie est, entre-temps, devenue bien autre chose qu'une simple technique, et ces épreuves remarquables qui apparaissent aux yeux des archéologues comme des « textes » exacts – et non comme des images – n'ont guère connu d'autre public. Or, c'est précisément le public, celui des expositions universelles et des troupes coloniales, qui veut désormais s'approprier le monde par l'image.

La diffusion du stéréotype

Bien qu'il se présente au lecteur de son premier album photographique en costume de simple voyageur vêtu « à la turque », c'est en véritable entrepreneur que Francis Frith va s'emparer de l'image de l'Orient (22). Plutôt que de faire varier les points de vues sur les sites célèbres, ou d'inventer de nouvelles dimensions du photographiable, ce travailleur acharné multipliera les formats, en employant plusieurs appareils lors de ses expéditions, et s'attachera à diversifier les supports de diffusion, de l'ouvrage de grand luxe à la série de vues stéréoscopiques à prix modique. Même lorsqu'elles sont publiées en albums, ses nombreuses vues d'Égypte et de Palestine se présentent comme autant d'entités autonomes, chacune commentée par un texte attrayant et bavard qui bouscule les prétentions scientifiques des confrères photographes en privilégiant l'anecdote et l'allusion parodique ; de fait chaque texte n'entretient guère de relation avec les autres vues du recueil, qui se suivent sans ordonnance particulière.

(22) Voir Julia VAN HAAFTEN, *Egypt and the Holy Land in historic photographs, 77 views by Francis Frith*, New York, Dover Publ. Inc., 1980.

Un nouveau mode de lecture – et de consommation – de l'image photographique exotique apparaît ici : tout en dénonçant les idées préconçues d'un orientalisme de pacotille, Frith propose un nouveau pittoresque, plus austère, mais paré de la vertu cardinale de l'authenticité. Et sans doute n'est-ce pas par hasard qu'une véritable industrie de l'illustration biblique ait fleuri de préférence en pays d'obédience protestante : Frith lui-même fournira une luxueuse édition photographique de la Bible dédiée à la Reine, mais aussi bien des vues stéréoscopiques des lieux saints reproduits à des milliers d'exemplaires... Peu à peu c'est l'image elle-même qui s'approprie, sans autre ostentation sinon sa diffusion commerciale, la valeur culturelle (patrimoniale, archéologique ou religieuse) des lieux représentés.

Contemporain d'une évolution de la production photographique locale, qui s'est progressivement installée, surtout à l'initiative d'immigrés grecs, arméniens, ou occidentaux, ce développement de séries commerciales « typiques » d'une ville ou d'un pays correspond bien évidemment à l'apparition du marché touristique. Les catalogues commerciaux de plus en plus fournis en témoignent : le monde est ainsi offert à tous sous forme de fragments parfaitement identifiables, qu'il suffit de savoir désormais reconnaître visuellement aussi facilement qu'on les nomme. Les figurants costumés en « types » apparaissent désormais en portraits préfabriqués, ou posent devant une toile de fond pour diverses scènes de genre au Bazar ou au Harem, à moins qu'ils ne soient savamment répartis par groupes afin d'« animer » tel paysage du désert ou des bords du Nil. Hormis quelques hiéroglyphes, les inscriptions ont disparu, comme la plupart des vues de détail : chaque vue de monument doit d'ailleurs se suffire à elle-même. Ainsi le texte des *Albums pittoresques* de Bonfils⁽²³⁾ s'avère presque superflu – il s'agit de légendes développées, en vis-à-vis de chaque planche, comparables à celles qui accompagnent les vues stéréoscopiques pour les projections publiques. Le recueil lui-même n'est plus qu'un support d'images parmi d'autres, témoin de la sclérose d'un genre.

Si l'on veut caractériser la production locale des décades 1860 et 1870, il me paraît indispensable d'examiner ces deux points en étroite corrélation : d'une part l'activité de photographes professionnels, installés sur place, qui supplante la production des voyageurs ; d'autre part l'évolution des supports, qui voit l'éclatement des structures séquentielles propres à l'album, au profit des séries standardisées, d'abord sous forme de stéréoscopies, puis de cartes postales. Car les photographes de l'Orient dont les travaux connaissent une diffusion sans précédent ne sont plus des voyageurs. Les expéditions dans les pays voisins qu'entreprenaient des photographes résidents comme Bonfils, de Beyrouth, ou Zangaki, dans les années 70 et 80, afin de renouveler leur stock de négatifs sur verre, n'avaient nullement le caractère aventureux, unique et définitif des premiers voyages photographiques en Orient. De plus le travail en équipe, parfois en famille, ainsi que la finalité commerciale tendent à rapprocher leur pratique de celles d'un atelier parisien de l'époque, rendant encore

(23) Félix BONFILS, *Souvenirs d'Orient, Album pittoresque des stes, villes et ruines les plus remarquables*, 5 vol. ca 1878.

plus fragile l'hypothèse d'un « regard individuel » – que l'on tient tant à souligner, à tort ou à raison, chez les pionniers. Et c'est moins dans la perte d'une subjectivité expressive, que dans l'appauvrissement du genre même du voyage photographique qu'il faut reconnaître les écarts qui séparent le *Voyage en Orient* d'un De Clercq (même dépourvu de texte) des *Souvenirs d'Orient* de Bonfils.

Du point de vue de la réception, on peut objecter que les vues stéréoscopiques permettent de réinvestir, grâce à l'effet de projection tri-dimensionnelle, une dimension magique du spectacle, une fascination que la simple photographie suscitait chez les lecteurs des albums des années cinquante. Banalisée dans la vie courante, et bientôt reproductible mécaniquement par des procédés d'imprimerie, l'épreuve originale commençait en effet à perdre son aura : la diffusion restreinte des grandes planches d'album, naguère luxueusement éditées, n'est d'ailleurs plus adaptée au marché. Quant aux articulations discursives, il s'agit bien d'un appauvrissement : on parvient au spectacle image par image, dépourvu des structures iconographiques complexes qu'autorisait la forme du livre, et voué à la juxtaposition à l'infini de formes reçues, d'images s'énonçant comme déjà-vues, comme stéréotypes. Le thème du voyage n'est plus qu'un prétexte pédagogique, une simple métaphore de la consommation d'images. Seule la valeur d'authenticité tacitement accordée à la photographie continue à garantir l'illusion d'un regard du voyageur, mais il s'agit dorénavant d'un voyageur virtuel, qui n'est autre que le spectateur lui-même.