

RENCONTRES EN IMAGES. REGARD DU VOYAGEUR, REGARD DU MODÈLE

Sarga MOUSSA

La tentation du dévoilement

Le terme de *pittoresque*, dont les voyageurs romantiques abuseront pour célébrer ce qui est « typique » des pays étrangers, signifie simplement, à la fin du XVIII^e siècle, « digne d'être peint ». Il est introduit dès les années 1780 dans les titres de certains ouvrages qui constituent de grandes entreprises éditoriales. On voit ainsi naître, presque simultanément, le *Voyage pittoresque, ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, édité par l'abbé de Saint-Non, les *Tableaux de la Suisse, ou Voyage pittoresque fait dans les treize cantons et états alliés du corps helvétique*, édités par le baron de Zurlauben et Jean-Benjamin de Laborde, et le *Voyage pittoresque de la Grèce*, édité par le comte de Choiseul-Gouffier. Peu à peu, le monde entier est mis en images. Le tournant du siècle annonce le courant des voyageurs en Orient. En l'an VI paraît ainsi le *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse-Égypte*, avec des planches de Cassas. D'autres ouvrages de ce type suivront au XIX^e siècle. Leur point commun est d'attribuer une place considérable à l'image. Les gravures ne sont plus simplement illustratives, mais constituent le corps même du recueil. Dans les *Voyages pittoresques*, c'est le texte qui est subordonné à l'image, laquelle doit, d'emblée, frapper le lecteur par elle-même.

Ces gravures peuvent représenter des monuments, des paysages, mais aussi des personnages. A ce titre, elles présupposent une forme de rencontre. La Grèce, sous domination ottomane à la fin du XVIII^e siècle, fait partie d'une région du monde qui inspire traditionnellement la crainte ou la méfiance aux voyageurs européens. Elle constitue encore, à cette époque, une contrée étrangère qui fait l'objet d'un vif débat entre philhellènes et mishellènes (1). Les planches qui figurent dans le voyage pittoresque de la Grèce apparaissent ainsi comme la révélation d'une *intérieurité*. Celle-ci est particulièrement sensible dans la gravure intitulée *Bourgeoise de l'île de Tine* (Fig. 1). On aperçoit dans une chambre, une mère apprenant à coudre à sa fille tout en balançant du pied le berceau de son bébé. Scène de la vie privée, dont l'homme est absent – remplacé précisément par le regard de l'artiste, qui surprend la femme dans ses activités domestiques. Scène de bonheur aussi, où les valeurs bourgeoises (travail,

(1) Cf. mon article sur « Le débat entre philhellènes et mishellènes chez les voyageurs français de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle », *Revue de Littérature comparée*, 1994.



FIG. 1. – *Bourgeoises de l'île de Tine*, extrait du *Voyage pittoresque de la Grèce*, par le comte de Choiseul-Gouffier, Paris, 1782, t. I.



Massacre des Mameluks rebelles dans le Château du Caire

FIG. 2. – Massacre des Mameluks rebelles dans le Château du Caire, extrait du *Voyage dans le Levant*, en 1817 et 1818, par le comte de Forbin, Paris, Imprimerie Royale, 1819 (gr. in-fol.).

éducation) se transmettent dans l'intimité familiale. Ancrée dans une mythologie insulaire qui fait des Cyclades un espace échappant aux influences corruptrices du «despotisme ottoman», cette image donne à voir des Grecs modèles. Concentrées, la mère et sa fille semblent ignorer la présence de l'artiste. Celui-ci est du reste tenu de conserver une position d'observateur distant, s'il veut renforcer l'illusion d'une scène croquée sur le vif, donc «authentique». Il doit *s'absenter* de son propre dessin. Tout se passe comme si son regard se glissait à travers les carreaux d'une fenêtre, telle celle dont les rideaux sont tirés, sur la gauche de la gravure. L'œil du voyageur est ici celui d'un *voyeur*.

Cet aspect est également manifeste lorsque l'artiste ne prétend pas révéler une scène vue de ses propres yeux. Ainsi le *Massacre des mamelouks rebelles dans le Château du Caire* (Fig. 2), dessiné par Horace Vernet pour illustrer le *Voyage dans le levant* (1819) du comte de Forbin, fait allusion à un événement qui remonte à 1811. Cette année-là, Méhémet-Ali, qui cherchait à consolider son pouvoir en Égypte, avait fait tuer sauvagement tous les mamelouks en les attirant dans un piège. Un seul d'entre eux en aurait échappé et se serait enfui à Constantinople. Le vice-roi, qui cherchait à

apparaître comme un grand réformateur francophile, avait ainsi commencé sa carrière dans la plus pure tradition du « despotisme oriental » (2). Celui qui, pendant toute la première moitié du XIX^e siècle, mit son pays sur la voie de la modernité, était en même temps accusé d'exploiter cruellement le peuple. C'est précisément cette « duplicité » (ou ce paradoxe) que cherche à dénoncer le peintre orientaliste. Révélant à la fois les victimes et leur bourreau, l'horreur de la tuerie et l'impassibilité de Méhémet-Ali, l'image rappelle ce que le pouvoir absolu cherche précisément à cacher. Horace Vernet multiplie d'ailleurs les témoins de cette scène : outre les exécuteurs, on observe deux personnages en arrière-plan, les yeux exorbités. Grâce à eux, le rideau semble se lever sur un spectacle qui aurait dû rester confiné à l'enceinte de la citadelle. L'artiste se fait ici le porte-parole de cette vision de terreur muette, dévoilant du même coup la double nature du tyran civilisateur (3).

La peinture d'histoire exclut par principe le peintre de son propre sujet. En revanche, dans les scènes de genre, un rapport de simultanéité peut être établi (4). Dès lors, on peut se demander comment réagissent ceux que l'artiste prend pour modèles. Dans un monde majoritairement musulman qui jette traditionnellement le soupçon, voire l'anathème, sur la représentation des êtres animés, la présence des peintres voyageurs, au XIX^e siècle, peut susciter un choc culturel dont certains récits de voyage en Orient portent les traces.

Typologie du dévisagement

Lorsque l'on compare le corpus iconographique et le corpus textuel des voyageurs, on constate une différence importante dans la représentation de l'autre : autant l'image tend à montrer des personnages qui se prêtent complaisamment au travail de l'artiste, autant le récit de voyage trahit la réticence des autochtones en situation de modèles. Il n'y a du reste là rien d'étonnant : ce type de « rencontres » suscite, plus qu'ailleurs, des comportements culturellement déterminés.

A vrai dire, il suffit parfois que le voyageur *regarde* des musulmanes pour que celles-ci soient contraintes d'adopter un *rôle social*. Firmin-Didot, attaché à l'ambassade que Louis XVIII envoie à Constantinople en 1816, en fait l'expérience dès ses premiers contacts avec la population turque, à Ténédos : « Toutes les femmes que nous rencontrâmes dans la ville à notre passage, s'arrêtaient et se tournaient vers le mur en cachant leur visage » (5). Cette stratégie d'évitement est un « message » très clair adressé à un regard doublement dérangeant, car masculin et de surcroît étranger.

(2) Sur l'attitude des voyageurs face au vice-roi d'Égypte, cf. Jean-Marie CARRÉ : *Voyageurs et écrivains français en Égypte* (1932), Le Caire, IFAO, 1956, t. I, p. 279 sqq.

(3) On peut lire les pages que Maxime DU CAMP a consacrées au « double caractère » de Méhémet-Ali dans ses *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1882, t. I, p. 447 sqq.

(4) Toutefois, il est rare que l'artiste s'inclue lui-même parmi les personnages qu'il représente. A propos du tableau intitulé *L'église du couvent de Sainte-Catherine au mont Sinai*, où Adrien Dauzats s'est représenté en costume oriental, en train de peindre, assis dans l'église, Lynne THORNTON note : « Il est très rare de rencontrer des autoportraits dans les tableaux orientalistes » (*Les orientalistes Peintres voyageurs, 1828-1903*, Paris, ACR, 1983, p. 33).

(5) Ambroise FIRMIN-DIDOT édite lui-même, en 1826, ses *Notes d'un voyage fait dans le Levant en 1816 et 1817* (ici p. 37).

Si le simple contact visuel avec des voyageurs peut être ressenti comme la rupture d'un tabou par des musulmanes, la représentation de celles-ci doit, *a fortiori*, poser problème. On connaît l'importance des *hadiths* (Tradition rapportant les actes ou les paroles du Prophète) dans le rejet des images par l'Islam : en reproduisant la figure humaine, les musulmans usurperaient les prérogatives d'Allah, seul créateur (6). Je ne discuterai pas ici la question de savoir dans quelle mesure le Coran formule déjà cet interdit : ceci a déjà fait l'objet d'études spécialisées (7) ; il en est de même pour les limites historiques et géographiques de son application (8). Je postulerai que cet interdit joue encore, dans l'empire ottoman du XIX^e siècle, un rôle dans le comportement des populations musulmanes prises comme modèles par des artistes voyageurs.

La réaction la plus atténuée est caractérisée par l'étonnement. Lorsque le comte de Forbin se trouve en Haute-Égypte, en 1818, il note ainsi, à propos des danseuses dont il fait le portrait : « Les plus jeunes *almeïh* dansèrent, et nous apportèrent du café. Appuyé contre un obélisque renversé, ce groupe bruyant me regardait ensuite dessiner avec une surprise extrême » (9). Le statut de ces femmes n'est évidemment pas étranger au fait qu'elles acceptent de se faire représenter. Mieux encore le regard que les courtisanes renvoient au voyageur met celui-ci, à son tour, en position d'objet *exotique*, ce qui instaure momentanément une symétrie entre les protagonistes de cette rencontre.

Un tel cas de figure est évidemment exceptionnel. Le harem étant inaccessible à tout homme autre que le maître des lieux, les femmes prises pour modèles dans la peinture orientaliste sont en principe des non-musulmanes. Jean-Etienne Liotard, surnommé *le Peintre turc* (10) à cause de sa manière de vivre et de s'habiller à l'orientale lors de son séjour à Constantinople, de 1738 à 1743, n'en était pas moins contraint de se rendre à Péra, le quartier chrétien de la capitale ottomane, pour avoir accès à des appartements de femmes. De la même façon, le véritable tableau orientaliste que Lamartine cherche à faire voir à ses lecteurs en lui décrivant sa rencontre avec les filles du vice-consul de Haïfa, en 1832, n'est rendu possible que par les origines chrétiennes (piémontaise pour le père, grecque pour la mère) de cette famille levantine.

« Ce devait être un beau tableau à faire pour un peintre, s'il y en eût un parmi nous, que cette scène de voyage : nos costumes turcs, riches et pittoresques ; nos armes de toute espèce, répandues sur le plancher autour de nous ; nos lévriers couchés à nos pieds ; ces trois figures de femmes accroupies en face de nous sur un tapis d'Alep ; leurs attitudes pleines d'étrangeté et d'abandon... » (11)

(6) Cf. l'article *Sura* dans *l'Encyclopédie de l'Islam*, 1^{re} édition, t. IV (1934), p. 588.

(7) Cf. Bishr FARES, Philosophie et jurisprudence illustrées par les Arabes. La querelle des images en islam, in *Mélanges Louis Massignon*, Damas, 1957, t. II, en particulier p. 107-108 ; et ici-même, *passim*.

(8) « La loi dans le pouvoir magique, surnaturel même, d'une peinture, qui prouvait celle-ci au rang d'idole, justifie la méfiance de l'Islam, et cette méfiance se renforce au fur et à mesure que ce dernier étend son emprise sur des régions où les images jouent précisément ce rôle qui les transcende », affirme Richard Ettinghausen in *La peinture arabe* (Genève, Skira/Flammarion, 1977, p. 13).

(9) Louis-Auguste, comte de FORBIN, *Voyage dans le levant en 1817 et 1818*, Paris, Imprimerie Royale, 1819, p. 255.

(10) Cf. François FOSCA, *La vie, les voyages et les œuvres de Jean-Etienne Liotard, Citoyen de Genève, dit le Peintre turc*, Paris et Lausanne, 1956.

(11) Alphonse DE LAMARTINE, *Voyage en Orient* (1835), Plan de la Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1978, t. I, p. 252.

Il y a là une double stratégie de séduction exotique. Dans *l'histoire* Lamartine profite de la place laissée libre par le père (mort ruiné à Acre) pour se donner à voir à ses hôtes en position avantageuse, riche seigneur contemplant d'en haut ces jeunes beautés qu'il imagine prêtes à se donner. Dans le *récit*, le narrateur « exotise » la scène, pour le plaisir du lecteur, en se représentant habillé à l'orientale, – lui qui ne voyage qu'en costume de diplomate pour mieux imposer aux Arabes ! Cette scène est emblématique du fantasme de *dévoilement* présent chez la plupart des voyageurs romantiques en Orient (12) : le désir de contempler la femme orientale est à la mesure des barrières entre les sexes que dresse le monde musulman.

Certains peintres condamneront ce voyeurisme en préconisant une limitation du portrait orientaliste aux seuls sujets masculins. On connaît la fameuse déclaration de Fromentin : « Pénétrer plus avant qu'il n'est permis dans la vie arabe, me semble d'une curiosité mal entendue. Il faut regarder ce peuple à la distance où il lui convient de se montrer : les hommes de près, les femmes de loin » (13). Mais cette attitude tolérante, fondée sur la prise en compte des différences culturelles, est-elle suffisante pour éliminer les problèmes suscités par la rencontre en images de l'islam et de l'Europe ? En réalité, même les portraits d'hommes peuvent provoquer des réactions négatives dans la société musulmane, comme en témoigne le peintre Louis Dupré, cet élève de David parti pour la Grèce et l'Asie Mineure en 1819. Ayant eu l'occasion de rencontrer Ali Tebelen, pacha d'Épire, il dessine ses deux petits-fils, ce qui excite la curiosité de ceux-ci et provoque chez ces enfants un sentiment de plaisir. Mais il n'en est pas de même des adultes qui les entourent, notamment de leur précepteur : « Je remarquai surtout un vieillard qui, ne cessant de parler tout haut et de gesticuler avec feu, jetait tantôt sur moi, tantôt sur mon dessin, des regards pleins de courroux et d'indignation. Je demandai à l'interprète, à qui en voulait cet homme ; et j'appris qu'emporté par l'excès de son zèle pour ses jeunes maîtres, il m'accablait des plus horribles malédictions, m'accusant de vouloir les ensorceler en retraçant leur image. Ce préjugé est général chez les musulmans de toutes les classes » (14).

Cette conclusion, avec son caractère généralisant, est sans doute quelque peu hâtive. D'autre part, l'infraction faite au tabou portant sur la reproduction de la figure humaine n'est pas toujours interprétée en termes de menace pour l'intégrité spirituelle du modèle. Il n'empêche que les rares images de musulmans qui se font représenter de plein gré semblent être l'exception qui confirme la règle. On peut trouver un exemple de cette infraction avec le *Portrait de Saïd Pacha* (Fig. 3) exécuté en 1742. Envoyé comme ambassadeur de la Porte auprès

(12) La féminisation de l'Orient est particulièrement développée chez Nerval, comme en témoigne cette comparaison qui figure au début des *Femmes du Caire* : « La ville elle-même, comme ses habitantes, ne dévoile que peu à peu ses retraites les plus ombragées, ses intérieurs les plus charmants » (*Voyage en Orient*, 1851, in *Œuvres complètes* de Gérard DE NEVAL, éd. Claude Pichois et Jean Guillaume, Paris, Gallimard, Pléiade, 1984, t. II, p. 262).

(13) *Un été dans le Sahara* (1857), in *Œuvres complètes* d'Eugène Fromentin, éd. Guy Sagnes, Paris, Gallimard, Pléiade, 1984, p. 176.

(14) *Voyage à Athènes et à Constantinople*, ou Collection de portraits, de vues et de costumes grecs et ottomans, peints sur les lieux, d'après nature, lithographiés et coloriés, Paris, Dondey-Dupré, 1825, p. 12.



FIG. 3. – Portrait de Saïd Pacha, 1742 (Versailles), reproduit dans *Europe und der Orient. 800-1900*, catalogue d'exposition édité par G. Sievernich et H. Budde, Berlin, 1989, p. 823.

de Louis XV, Saïd Effendi séjourna en France de septembre 1741 à août 1742. Son entrée à Versailles, accompagné d'une suite de cent cinquante personnes, marqua fortement les esprits, et correspond à l'émergence d'une mode orientale dans la peinture française de portraits. Le diplomate turc confia lui-même le soin de se faire représenter à un ami de Chardin, Jacques-André Aved (1702-1766), qui peint son modèle comme un homme cultivé, ami des sciences et des arts (15). Un tel tableau, cependant, est lié à la célébration d'une rencontre historique; en outre, ce portrait officiel concerne le monde de la cour, et à ce titre, il n'est pas caractéristique de l'attitude du monde islamique face à la représentation de la figure humaine.

Il semble bien que dans la pratique, les artistes français ayant voyagé en Orient aient rencontré des difficultés à exercer leur métier, même si les remarques à ce sujet sont peu nombreuses et dispersées dans leurs écrits. Delacroix écrivait ainsi, à propos de son séjour au Maroc en 1832: «Leurs préjugés sont très grands contre le bel art de la peinture». Il ajoute cependant, cyniquement: «Mais quelques pièces d'argent posées par là arrangent leurs scrupules» (16). Ceci sans parler du problème plus spécifique de la représentation des musulmans: on sait que le peintre a contourné l'interdiction de pénétrer dans un harem en se faisant introduire dans des appartements de femmes juives.

Tant que l'artiste se limite à la peinture de paysage ou ne prend pas des personnes pour modèles, il semble plutôt susciter l'intérêt des populations orientales. L'historien Renoüard de Bussierre, qui se trouve à Bursa en 1827, relate ainsi la curiosité naïve dont il est l'objet de la part d'un groupe de Turcs, au moment où il fait une halte pour dessiner: «Lorsque mon ouvrage fut achevé, ils témoignèrent une extrême admiration, et l'un d'eux me fit demander si je pouvais voir ce qui se passait dans l'intérieur des maisons que je traçais sur mon papier» (17). On notera que le simple fait de donner une image du réel semble conférer au voyageur un statut hors du commun. Il apparaît comme un être doué de pouvoirs surnaturels, qui peuvent inspirer la vénération, mais aussi la méfiance. Dans un autre contexte, Renoüard de Bussierre souligne ainsi l'attitude hostile des nomades arabes qui l'accompagnent dans sa traversée du Sinaï: «Toutes les fois que des bédouins nous voient la plume ou le crayon en main, ils sont persuadés que nous nous occupons d'opérations magiques; ils nous insultent et nous craignent tout à la fois» (18).

Il est évidemment difficile de faire la part des fantasmes de puissance du voyageur, qui se présente avantageusement comme un sorcier face à des individus primitifs. Il n'est pas exclu que de telles remarques témoignent d'un certain imaginaire de l'Orient, maintes fois mis en lumière et critiqué depuis le

(15) Cf. *Europa und der Orient 800-1900*, catalogue d'exposition édité par Gereon Sievernich et Hendrik Buddle, Berlin, Berliner Festspiele/Bertelsmann Lexikon Verlag, 1989, p. 812 et 822-823.

(16) *Correspondance* d'Eugène DELACROIX (éd. André Joubin, Paris, 1936), citée in *Souvenirs de voyage*, autographes et dessins français du XIX^e siècle, catalogue d'exposition du Musée du Louvre, Paris, 1992, p. 100.

(17) Marie-Théodore RENOÜARD DE BUSSIERRE, *Lettres sur l'Orient écrites pendant les années 1827-1828*, Paris, Levraut, 1829, t. I, p. 152.

(18) *Ibid.*, t. II, p. 267.

célèbre ouvrage d'Edward Saïd sur *L'Orientalisme* (19) : dans la mesure où sa vision du monde arabo-musulman serait empreinte de jugement dépréciatifs, le voyageur serait tenté de se représenter lui-même en position de supériorité face à des populations orientales « arriérées ». Sans nier la force de l'idéologie impérialiste en Europe au XIX^e siècle, il semble pourtant que les choses sont plus complexes, puisque l'interdit « coranique » sur la reproduction des images a dû, lui aussi, déterminer une attitude de rejet de la part de l'Islam – donc un préjugé négatif à l'égard des artistes voyageurs. Les deux phénomènes peuvent du reste se combiner, comme chez la comtesse de Gasparin, dont le protestantisme civilisateur s'oppose constamment au « despotisme ottoman » dont elle cherche à lire les traces dans l'Égypte de 1848.

« On se heurte incessamment ici à la grossièreté turque. Les soldats, même les officiers qui accourent autour de nous lorsque je dessine, arrivent sans murmurer le *salam* ; ils se penchent sur le papier, nous regardent comme on regarderait une chose, puis s'en vont sans plus de cérémonie » (20).

Cette notation est intéressante, car elle montre que l'attitude du portraitiste consistant à traiter autrui comme un pur objet de représentation (et non comme une personne avec qui communiquer) peut parfaitement lui être renvoyée en retour : la voyageuse suisse se trouve ainsi elle-même « chosifiée », considérée comme une curiosité exotique, et prisonnière d'un regard qui, venant de derrière, exclut toute forme d'échange. Sans doute le talent artistique de la comtesse de Gasparin ne suscite-t-il pas toujours des réactions de scepticisme, mais il peut provoquer des malentendus culturels, comme lorsque des Syriennes lui demandent, par l'intermédiaire de son drogman, si elle prie, alors qu'elle est en train de dessiner (21).

Cette incompréhension est caractéristique de la difficulté que pouvait rencontrer le monde islamique du XIX^e siècle à comprendre une activité apparemment « gratuite », mais contrevenant au principe de l'interdiction de la figuration humaine, et accomplie de surcroît par des « touristes » dont les motivations devaient paraître mystérieuses aux yeux des Orientaux (22).

(19) *Orientalism* (1978), traduit en français sous le titre de : *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

(20) *Journal d'un voyage au Levant* (1848), Paris, Ducloux et Cie, 1850, t. II, p. 319.

(21) « Les femmes et les enfants s'accablent sur l'isthme pour me voir dessiner. Il faut que j'ai l'air bien absorbée, car l'une de ces femmes demande à Antonio *si je prie* ; je lui explique en lui montrant mon easquisse, que ceci est *une maison*, cela *un arbre*, ceci *la mer* : *Masch Allah ! Masch Allah !* (Dieu puissant, Dieu puissant) » (*ibid.*, t. III, p. 292).

(22) Sur ce point, voir le dialogue de Chateaubriand avec un uléma de Mistra, pendant son voyage en Orient de 1806 : « Pendant le repas, le chef de la loi m'avait fait faire plusieurs questions par Joseph : il voulait savoir pourquoi je voyageais, puisque je n'étais ni marchand, ni médecin [...]. Je trouvai pour lui une meilleure raison à mes voyages, en disant que j'étais un pèlerin de Jérusalem ! « *Hadgi ! Hadgi !* » s'écria-t-il. Il fut pleinement satisfait. La religion est une espèce de langue universelle, entendue de tous les hommes. Ce Turc ne pouvait comprendre que je quittasse ma patrie par un simple motif de curiosité ; mais il trouva tout naturel que j'entreprisse un long voyage pour aller prier à un tombeau, pour demander à Dieu quelque prospérité ou la délivrance de quelque malheur » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 1811, in *Œuvres romanesques et voyages*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, Pléiade, 1969, t. II, p. 808).

Attitudes face à la photographie

L'invention du daguerréotype, en 1839, va susciter différentes prises de position parmi les voyageurs en Orient (23). Nerval, de toute évidence, adopte une attitude hostile face à l'ancêtre de l'appareil photographique, comme en témoigne la façon dont il qualifie, dans son *Voyage en Orient*, le peintre de l'hôtel Domergue, d'homme « plein de talent, quoique très fort sur le daguerréotype » (24). Ce dernier est non seulement « une machine compliquée et fragile » (25), mais il est encore, dira Nerval dans *Les Nuits d'Octobre*, un « instrument de patience qui s'adresse aux esprits fatigués, et qui, détruisant les illusions, oppose à chaque figure le miroir de la vérité » (26).

Congédiant la féerie d'un Orient rêvé par les voyageurs comme la scène des *Mille et une Nuits*, cette invention appelée à remplacer la gravure et le dessin dans les illustrations de récits de voyage sert à créer un effet de réel qui authentifie le discours du voyageur. À l'inverse, la photographie apparaît souvent comme une manifestation surnaturelle aux yeux des premiers Orientaux qui y sont confrontés. La petite aventure racontée par Nerval à la fin des *Nuits du Ramazan* illustre bien cette double perception. Pour telle femme turque qui voit reproduite l'image parfaite de son enfant, la prise de vue opérée par un photographe relève de « la magie » (27). Mais la fin de cet épisode ne laisse aucun doute au lecteur sur le point de vue du narrateur : le peintre français, « venu à Constantinople pour faire fortune, au moyen d'un daguerréotype » (28), devra rapidement déchanter et abandonner finalement son précieux appareil dans la maison de la jeune veuve qui l'avait invité à la suivre ; quant à cette dernière, son attitude face à l'appareil photographique est tout à fait atypique, puisqu'elle semble fascinée par l'objet au point d'empêcher par tous les moyens son propriétaire de sortir de chez elle en exigeant de lui un nouveau portrait chaque jour... Pourtant le peintre s'échappe et la dame est battue, après que l'affaire eut éclaté au grand jour : tout se passe comme si le châtiment punissait non seulement le contact entre les sexes, mais la tentation photographique elle-même.

Théophile Gautier, quant à lui, voit dans la photographie naissante le substitut d'une description complexe dont le réalisme lui paraît impossible. « Le daguerréotype seul pourrait retracer cette féerie ornementale », dit-il à propos

(23) Pour un travail de synthèse sur la question, cf. Claire BUSTARRET, *Parcours entre voir et lire. Les albums photographiques de voyage en Orient (1850-1880)*, Thèse dactylographiée, sous la direction d'Anne-Marie Christin, Université de Paris VII, 1989. Dans les quelques pages qui suivent, on s'attachera non pas aux photographes professionnels, mais à des écrivains qui, dans leur récit de voyage en Orient, se sont exprimés sur la photographie et sur les réactions qu'elle pouvait susciter dans les pays musulmans.

(24) *Œuvres complètes* de Gérard DE Nerval, op. cit., t. II, p. 171 (c'est moi qui souligne).

(25) *Ibid.*, p. 282. Les notes prises par Maxime Du Camp pendant son voyage en Egypte, en 1849, donnent une idée des difficultés liées au transport des premiers appareils photographiques : « Pendant que je suis parti opérer, suivi de quatre bédouins qui portent mon appareil, on abat la tente... » (*Voyage en Orient*, éd. Giovanni Bonaccorso, Messine, Peloritana, 1972, p. 43).

(26) Cité par Michel JEANNERET dans son édition du *Voyage en Orient*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, t. I, p. 400 (note 104).

(27) *Voyage en Orient*, in *Œuvres complètes* de Nerval, op. cit., t. II, p. 777.

(28) *Ibid.*

de la porte de la bibliothèque du sérail, dans *Constantinople* (1853) (29). Dans la capitale ottomane comme en Espagne, douze ans auparavant, Gautier se définit lui-même comme un « daguerréotypeur littéraire » (30). Devenu une sorte de reporter professionnel, il ne ramène toutefois pas de photographies de ses nombreux voyages, préférant rivaliser par la plume avec ce nouvel art.

Il n'en est pas de même de Maxime Du Camp qui, après un second voyage en Orient (1849-1851), ramène la première grande série de photographies orientalistes, qu'il rassemble en un volume intitulé *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852). Du Camp joue en fait des deux moyens d'expression, puisque ce séjour donne lieu également à un récit de voyage (dédié à Gautier), qu'il intitule *Le Nil* (1854). A la fin de cet ouvrage, il raconte cyniquement comment il se servait des indigènes pour « opérer » selon ses convenances :

« Toutes les fois que j'allais visiter des monuments, je faisais apporter avec moi des appareils de photographie et j'emmenais un de mes matelots nommé Hadji-Ismaël. C'était un fort beau Nubien ; je l'envoyais grimper sur les ruines que je voulais reproduire, et j'obtenais ainsi une échelle de proportion toujours exacte. La grande difficulté avait été de le faire tenir parfaitement immobile pendant que j'opérais et j'y étais arrivé à l'aide d'une supercherie assez baroque qui te fera comprendre, cher Théophile, la naïveté crédule de ces pauvres Arabes. Je lui avais dit que le tuyau en cuivre de mon objectif saillant hors de la chambre noire était un canon qui éclaterait en mitrailles s'il avait le malheur de remuer pendant que je le dirigeais de son côté ; Hadji-Ismaël persuadé, ne bougeait pas plus qu'un terme » (31).

Du Camp exploite donc la croyance populaire qui, dans l'Orient du milieu du XIX^e siècle, voit dans le photographe voyageur un personnage tout puissant (32). Littéralement statufié (le « terme » dont il est ici question renvoie aux statues du Dieu *Terminus*, qui servaient de bornes), ce Nubien est considéré comme un simple objet, n'ayant droit à l'existence photographique que s'il peut rappeler un profil pharaonique (Fig. 4). Déshumanisé, l'indigène est ici dans la situation d'un être terrorisé par le canon de l'appareil.

La photographie peut être employée comme un instrument de pouvoir, ainsi que l'a montré Susan Sontag dans un célèbre essai (33). Dans une lettre écrite d'Alexandrie, Flaubert révèle parfaitement l'arrogance liée à l'activité de son compagnon, qui préférerait au fond une Égypte vidée de ses habitants, et dont il mettrait en lumière les seuls monuments. « Pour te donner une idée de la manière dont nous allons voyager, on nous donne des soldats afin d'écarter la foule lorsque nous sommes à photographier. J'espère que c'est chic » (34). Mais

(29) *Constantinople et autres textes sur la Turquie*, éd. Sarga Moussa, Paris, La Boîte à Documents, 1990, p. 251.

(30) *Ibid.*

(31) *Un voyageur en Égypte vers 1850. « Le Nil » de Maxime Du Camp*, Sand/Conti, 1987 p. 227-228.

(32) Dans ses notes de voyage, Du Camp indique d'ailleurs que des bohémiens croisés à Baalbek sont convaincus que son appareil de photographie lui sert à « découvrir des trésors » (*Voyage en Orient*, op. cit., p. 315).

(33) Cf. *On Photography* (1977), cité d'après la traduction allemande : *Über Fotografie*, Frankfurt/M., Fischer, 1987, p. 13-14.

(34) *Correspondance de Gustave Flaubert*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, Pléiade, 1973, t. I, p. 529 (lettre du 17 novembre 1847).

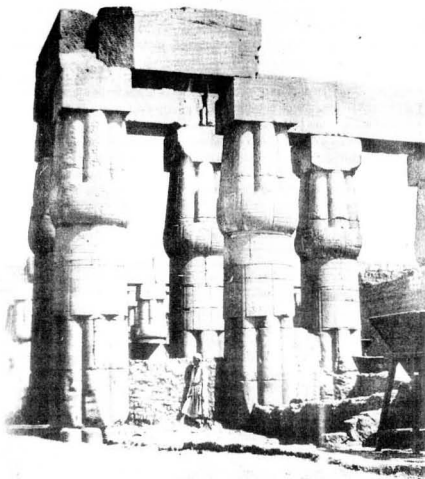


FIG. 4. – Constructions modernes du temple de Louqsor (3 mai 1850), reproduit dans *Un voyageur en Égypte vers 1850. « Le Nil » de Maxime Du Camp*, éd. Michel Dewachter et Daniel Oster, Sand/Conti, 1987, p. 221.

cette notation n'implique nul jugement moral de la part de Flaubert, qui cherche surtout à rassurer sa mère inquiète. Si certains passages de sa correspondance laissent transparaître une attitude ironique à l'égard de la photographie, c'est uniquement parce que Du Camp, en homme à la fois

ambitieux et systématique, est prêt à affronter les pires difficultés matérielles pour accomplir sa mission, – alors que Flaubert, plus «joueur», oublie rapidement la sienne (35).

La collection de photographies ramenées par Du Camp fut saluée comme un événement, car elle constituait une réussite incontestable par rapport aux premières tentatives faites par les voyageurs pour employer le daguerréotype, une dizaine d'année plus tôt. Le peintre Goupil-Fesquet, qui s'était embarqué pour l'Orient avec Horace Vernet en octobre 1839, a raconté dans son récit de voyage les nombreuses déconvenues subies dans le maniement de l'appareil. Alors que ses compagnons, écœurés, se disaient prêts à «jeter le daguerréotype au Nil» (36), Goupil parvient finalement à obtenir quelques résultats. Mais cette entreprise de pionniers dépasse la simple prouesse technique. Elle donne aussi l'occasion aux voyageurs de faire une démonstration de ce nouveau procédé devant Méhémet-Ali, et par conséquent de mettre en scène un véritable choc culturel. Après avoir assisté, éberlué, au développement de l'image représentant un factionnaire devant le harem, le pacha se serait écrié : «C'est l'ouvrage du diable!» (37).

Le grand réformateur égyptien, malgré sa francophilie déclarée, fait resurgir ici la traditionnelle opposition religieuse de la chrétienté et de l'islam. Une telle réaction s'explique parfaitement, si on la replace dans le contexte musulman de l'interdit sur la reproduction de la figure humaine. D'ailleurs, le narrateur du *Voyage d'Horace Vernet en Orient* avait rappelé lui-même cet interdit (38), sans pour autant en voir les implications concernant la photographie. L'«inquietude», l'«émotion», et même la crainte de «quelque secrète conspiration» (39) qui saisissent Méhémet-Ali à la vue de l'épreuve en train de se développer dans le mercure, sont des sentiments codés culturellement.

Quelques suggestions pour conclure. Si l'on voulait poursuivre cette enquête de manière non seulement exhaustive, mais encore équitable, il faudrait impérativement déplacer le point de vue et examiner, à l'aide de sources arabes, quelles ont été les réactions (exprimées cette fois-ci à travers un regard oriental) suscitées par l'apparition des artistes voyageurs dans le monde

(35) Cf. par exemple la lettre de Flaubert à sa mère du 5 janvier 1850 : «La photographie absorbe et consume les jours de Max[ime]» (*ibid.*, t. I, p. 560). Dans son édition critique des *Lettres d'Égypte de Gustave Flaubert*, Antoine Youssef NAAMAN suggère que le verbe «photographiser» employé par Flaubert dans la lettre à sa mère du 17 novembre 1849 pour désigner l'activité de son compagnon, pourrait être une marque d'ironie (Paris, Nizet, 1965, p. 114, note 8). Sur les «missions» que se font attribuer les deux amis avant leur départ pour l'Orient, il faut se reporter à la riche introduction de Pierre-Marc de Nias à son édition du *Voyage en Égypte* de Flaubert, Paris, Grasset, 1991, p. 49-50.

(36) Frédéric-Auguste GOUPIL-FESQUET, *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, Paris, Challamel, s.d. [1834], p. 123.

(37) *Ibid.*, p. 34. Tout cet épisode avait déjà été narré par Goupil dans les *Excursions daguerriennes*, volume collectif édité par N.-P. Lerebours (Paris, 1840, t. I, non paginé : *Harem de Méhémet-Ali*). Horace Vernet a également mentionné cette visite au vice-roi dans une lettre datée d'Alexandrie, le 6 novembre 1839 : «Nous daguerréotypions comme des lions. Ici, il n'y a que peu de choses? Cependant, demain matin, nous allons expérimenter devant le pacha qui désire connaître les résultats d'une découverte dont il avait déjà entendu parler» (*in*, Amédée Durande, *Joseph, Carle et Horace Vernet*, Paris, Hetzel, s.d. [1864]).

(38) «L'art des Musulmans n'a de vie et de charme que par les emprunts faits à la nature végétale; l'usage de la figure humaine ne lui est pas permis» (*op. cit.*, p. 94).

(39) *Ibid.*, p. 33-34.

islamique. Il serait également intéressant de répertorier les premiers photographes musulmans. Nissan Perez, dans son livre sur les débuts de la photographie au Proche-Orient, signale du reste qu'ils sont très rares au XIX^e siècle (40), fait qui est en soi significatif, mais qui ne devrait pas empêcher de s'interroger sur la durée de ces résistances culturelles et sur les raisons qui ont pu finalement permettre l'intégration du portrait dans un univers au départ hostile à la reproduction de la figure humaine.

(40) Nissan N. PEREZ : *Focus East. Early Photography in the Near East, 1839-1885*, Jérusalem, The Domino Press Ltd, 1988, p. 78.