

Claire Bustarret, Béatrice Fraenkel, « L'apparition du document photographique en archéologie : les prémisses de son autorité »

Dossier d'archives conçu par Hélène Campaignolle avec la collaboration de Marie Ferré (assistance éditoriale et conception graphique) et Lisa Garcia (iconographie)

Les numéros de la revue *Textuel* récemment numérisés et rendus accessibles au public sur la plateforme Persée ont permis de redécouvrir plusieurs études conçues par les membres du Centre d'étude de l'écriture. C'est le cas du numéro 34/44 consacré aux « Ecritures paradoxales » (1985) dans lequel figurait une étude de Claire Bustarret et Béatrice Fraenkel intitulée « L'apparition du document photographique en archéologie : les prémisses de son autorité »¹. Le dossier d'archives du numéro 6 de la revue *écriture et image* consacré au travail des épigraphistes propose de remettre en lumière ce texte analysant le rôle émergent, au milieu du XIX^e siècle, de la photographie dans les relevés archéologiques, et les représentations associées à ce nouveau mode de reproduction. L'article a été reproduit en fac-similé, enrichi de reproductions numériques restituant les couleurs des tirages originaux, d'archives issues du fonds des manuscrits de la BnF et de quelques notes situées en annexe de la thèse de

¹ Bustarret Claire, Fraenkel Béatrice. « L'apparition du document photographique en archéologie : les prémisses de son autorité » in « Écritures paradoxales ». Paris : Université Diderot-Paris 7, UFR Sciences des textes et documents, 1985. (*Textuel* 34/44, 17) pp. 33-44; DOI : <https://doi.org/10.3406/textu>.

Claire Bustarret². Ce dossier met plus particulièrement l'accent sur deux acteurs ayant soutenu la pratique nouvelle de la photographie à des fins épigraphiques, l'archéologue Victor Place et l'inventeur du talbotype (par la suite dénommé calotype), William Henry Fox Talbot.

Sommaire du dossier :

- L'article de Claire Bustarret et Béatrice Fraenkel « L'apparition du document photographique en archéologie : les prémisses de son autorité » enrichi de reproductions en couleur des illustrations et de plusieurs états d'un prospectus de W. F. Talbot publié en 1846 : *The Talbotype applied to Hieroglyphics*, London.
- Une documentation autour de « la mission Victor Place en Assyrie (1851-1854) » venant compléter l'article avec des matériaux inédits ou peu accessibles : notes de la thèse de Claire Bustarret (vol. 2), lettre originale de Victor Place et photographies de G. Tranchand (Archives nationales), extraits du livre de Victor Place, *Ninive et l'Assyrie*.

² Bustarret Claire, *Parcours entre voir et lire. Les albums photographiques de Voyage en Orient (1850-1880)*, Doctorat de l'Université Paris VII, sous la direction d'A.-M. Christin, 1989, 2 vol.



texuel

34 | 44

S.T.D.

PARIS 7

Ecritures paradoxales



NUMÉRO 17

1985 - 45 F

CLAIRE BUSTARRET
BÉATRICE FRAENKEL
L'APPARITION
DU DOCUMENT PHOTOGRAPHIQUE EN ARCHÉOLOGIE :
LES PRÉMISSES DE SON AUTORITÉ

Il s'agit dans cet article de comprendre le statut d'autorité accordé aux photographies par les savants orientalistes au moment des premières expéditions documentaires (1850-1865). La première partie permettra de situer le contexte théorique et instrumental de la science archéologique naissante, dans lequel va s'imposer le document photographique (Claire Bustarret). La seconde partie sera consacrée à l'évaluation des effets de scientifité produits par la photographie de façon indirecte et non consciente, en raison de son statut sémiotique entièrement nouveau (Béatrice Fraenkel).

**

L'apparition de la photographie est historiquement qualifiée par un double mouvement : la rapidité de sa diffusion, véritable imprégnation de la société ; l'intensité de son impact, notamment grâce à la promotion assurée au procédé par les milieux scientifiques et artistiques. En même temps qu'il bénéficiait de perfectionnements techniques, ce nouvel instrument devait à la fois conquérir son public et inventer son propre vocabulaire pratique, esthétique et théorique. Mais comment situait-on la photographie dans le domaine de l'acquisition, de l'évaluation et de la transmission des connaissances ? Il ne s'agit pas de faire ici le tour de cette vaste question (1), mais de proposer quelques hypothèses à partir d'une étude de photographies d'archéologie orientale, que l'on trouve rassemblées par centaines dans quelques albums de voyages publiés comme « Souvenirs d'Orient » entre 1850 et 1865 (2).

Promotion scientifique de la photographie comme instrument documentaire

Ces séries de vues du Nil, des temples de Nubie et des ruelles de Jérusalem se présentent en trois catégories, plus ou moins distinctes selon les recueils : vues de paysages, de monuments et d'inscriptions. Leur présentation, luxueuse et destinée à un public nécessairement restreint, dénote une prétention explicite à la scientifité. Les « dessins photographiques » y apparaissent comme « complément » des relevés architecturaux et épigraphiques les plus prestigieux, tels la *Description de l'Egypte*, et les *Monuments* de Champollion (3). Ce que l'on considère alors comme la qualification propre et indépassable de la photographie — son « exactitude mécanique » — permettait d'opposer définitivement une documentation fiable aux divers types d'illustrations antérieurs des mêmes sujets.

Avec les premières expéditions photographiques en Orient l'on voit s'établir à partir des années cinquante un circuit d'information scientifique mettant la photographie au premier plan de ses préoccupations documentaires. Les missions officielles attribuent en effet aux savants de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres une fonction de commanditaire, et en font du même coup les destinataires privilégiés des collectes effectuées (4). Les instructions qu'ils fournissent aux premiers voyageurs photographes, comme Maxime Du Camp, attestent du contrat de confiance fondé sur le principe tacit

tement admis d'une compétence quasi idéale de l'instrument photographique. Convaincus que « ces conquêtes d'un nouveau genre seront pour la philologie, l'archéologie et l'art d'une immense ressource », les savants escomptent des résultats aussi exhaustifs que possible, avouant même « qu'on serait tenté de recommander au voyageur de copier tout ce qu'il verra » (5).

L'activité documentaire semble donc d'abord définie comme acte de copie. Or ce modèle de duplication systématique du visible afin de le rendre lisible dans son intégralité nous frappe par son analogie avec les pratiques épigraphiques. Et c'est en effet sur le sujet des inscriptions que les savants énoncent le plus nettement la distinction nécessaire entre les épreuves documentaires et les vues pittoresques : « il ne s'agit plus de charmer nos yeux par les effets séduisants que la lumière porte dans la chambre noire, mais de copier fidèlement et avec suite des textes réclamés par la science ».

Ces termes tendent à consacrer une promotion de la photographie du stade expérimental à la phase d'application au service de la science ; on peut y voir également une défense préventive de la part des scientifiques, face au potentiel d'autonomie des images produites. L'empressement qu'ils manifestent à organiser les champs du photographiable, et jusqu'aux modalités de prise de vue, trahit l'ampleur des enjeux... Quant aux attentes qu'expriment ces instructions, elles ne sont pas sans rappeler le rêve photographique énoncé par Arago, lors de la publication du procédé de Daguerre dix ans plus tôt : rêve d'une duplication intégrale du monde, qui serait d'autant plus maniable qu'elle aurait été préalablement découpée selon les catégories traditionnelles du savoir (6).

Or, dans ce programme encyclopédique, Arago avait déjà privilégié, lui aussi, la copie d'inscriptions — nommément, de hiéroglyphes... Mais cette proposition, au demeurant prématurée, de confier au daguerréotype la tâche des copistes doit être considérée dans un contexte méthodologique précis, qui est celui de l'archéologie pré-scientifique. Celle-ci se trouvait confrontée par Champollion à une critique de ses sources livresques : l'évènement du Déchiffrement posait en effet au corps savant une alternative cruciale.

Contexte méthodologique

En relevant les nombreuses erreurs qui avaient fait obstacle à l'aboutissement de ses premières recherches, Champollion avait contesté la fiabilité documentaire de la *Description de l'Egypte*, qui faisait jusqu'alors autorité. Son expérience rendait désormais indispensable le contact direct avec les monuments mêmes, et leur fréquentation familiale (7). La vision totalisante qui fondait jusqu'alors la science sur l'espoir d'une transcription définitive des phénomènes dans le réceptacle indéfiniment consultable du livre se trouvait mise en cause par un travail d'observation et d'analyse systématique portant sur des fragments... Le déplacement des activités documentaires qui devait résulter de cette prise de conscience tendait donc à privilégier les procédés d'empreinte comme modalité d'appropriation du réel. Le document, pour devenir adéquat à la méthode empirique, devait pouvoir fournir la garantie de sa propre objectivité : telle l'identité matérielle « nécessaire » entre le moulage et l'objet dupliqué (8).

L'attrait ressenti d'emblee pour le procédé du daguerréotype renvoie à un phénomène tout à fait comparable, en ce qu'il suppose une valorisation du support. Objet unique et précieux, reflet subtilement rendu tangible, la plaque daguerrienne présageait bien d'un nouveau statut existentiel du document. Mais elle demeurait inutilisable à des fins scientifiques, du fait de son inaptitude à la reproduction sérielle, et de l'incompatibilité du support métallique original avec toute procédure d'articulation discursive. Analogi-

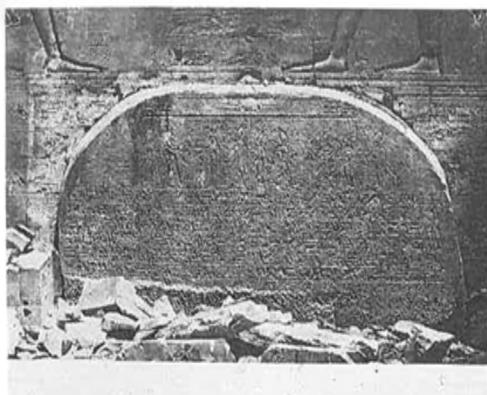
M. DU CAMP : *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie* (Gide et Baudry, 1852), vol. 2
« NUBIE. Grand Temple d'Isis, à Philoe »



1 : Pl. 75 « Proscynéma »



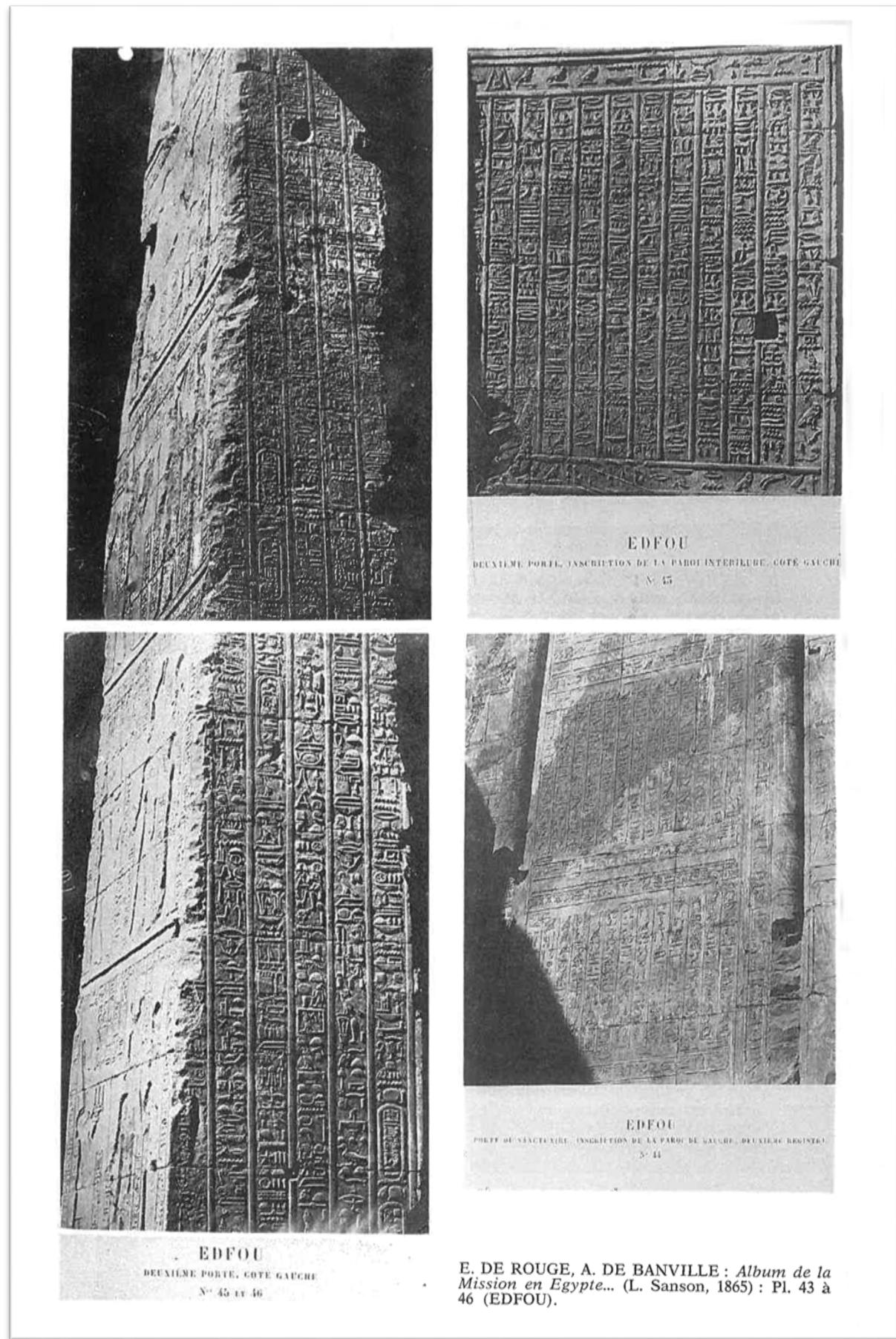
2 : Pl. 77 « Inscription démotique »



A. SALZMANN : *Jérusalem* (Gide et Baudry, 1856), vol. 1 : Monuments Judaïques (Pl. 25) : « VALLEE DE HINNOM, inscription tumulaire grecque, 1 ».



F. TEYNARD : *Egypte et Nubie* (Goupil & C°, 1858), vol. I : EGYPTE, Pl. 50 : « KARNAK (THEBES). Enceinte du Palais. Détails de sculptures au point 0 ».



E. DE ROUGE, A. DE BANVILLE : *Album de la Mission en Egypte...* (L. Sanson, 1865) : Pl. 43 à 46 (EDFOU).

quement plus proche du monument lui-même qu'un dessin gravé, elle restait par trop étrangère au modèle de présentation livresque.

C'est à W.F. Talbot, inventeur du procédé photographique moderne (négatif/positif), et par ailleurs égyptologue et linguiste éminent, que revient le mérite d'avoir résolu du même coup la question de la reproductibilité et celle de la maniabilité du support conformément aux exigences des milieux scientifiques que nous venons d'évoquer (9).

En orientant ses recherches vers un support comme le papier, le savant anglais reprenait l'un des buts originellement envisagés par Niepce, à savoir l'utilisation d'une surface impressionnée par la lumière pour la reproduction en nombre d'images identiques entre elles (10). Et c'est seulement sous cette nouvelle forme que la photographie devenait enfin utilisable comme document maniable : sa reproductibilité faisait passer l'image obtenue du statut d'objet de collection et de consommation privée à celui de moyen de communication, propice à la diffusion. Talbot démontra aussitôt la portée de cette mutation, dans sa première publication artisanale illustrée photographiquement, *The Pencil of Nature* (1844-1846). Après cet inventaire d'applications multiples, le savant fit paraître une modeste brochure, la première monographie illustrée par ce procédé : il y présentait plusieurs spécimens de hiéroglyphes photographiés ! Coïncidence ? On sait par ailleurs que Talbot fut l'un des quatre égyptologues convaincus qui participèrent à une sorte de test sur la validité et la portée scientifique du système de Champollion — une mise à l'épreuve du déchiffrement — ... Au moment où elle allait devenir vraiment maniable pour les voyageurs, la photographie entrait donc dans la voie expérimentale de l'Egyptologie : celle d'une science qui avait encore à « faire ses preuves », justement.

A un premier niveau d'application, le calotype devait servir d'instrument documentaire adéquat pour les recherches archéologiques, stimulées dans le domaine oriental par l'impulsion du Déchiffrement. Et simultanément, grâce à l'invention de Talbot, l'image photographique devenait susceptible d'intégration au livre, son support étant compatible — dans une certaine mesure — avec le texte imprimé (11). Mais avant de pouvoir tirer les conséquences d'une telle nouveauté, en ce qui concerne la diffusion et la critique des connaissances, il convient de situer l'emploi de la photographie dans l'ensemble des pratiques documentaires propres à l'archéologie.

Contexte instrumental

Dès le discours d'Arago à l'Académie des Sciences, la vocation documentaire de la photographie avait été énoncée par opposition aux moyens de reproduction manuels jusqu'alors disponibles. Le mécanisme exact devint garant de fidélité au modèle dans la mesure où l'on soulignait l'absence d'intervention de la main, toujours possible d'erreurs par omission ou par approximation. On lui attribuait — avec l'exagération due à l'émerveillement — facilité et rapidité d'exécution, soit une puissance quantitative supérieure à celle du copiste ou du dessinateur (5). Enfin, la particularité physico-chimique de ce mécanisme entraîna chez ses partisans une conviction naturaliste à son avantage, qui exaltait l'inaffiabilité de l'enregistrement lumineux « comme si » les monuments étaient venus « s'inscrire d'eux-mêmes » sur la surface sensible (12). C'est par ce biais presque mythique — justifié par un consensus empiriste — que l'instrumentalité de la photographie renforça la fiabilité de l'image au lieu de la rendre suspecte aux yeux des érudits. Or ceux-ci désiraient avant tout pouvoir substituer le document visuel, ainsi « autorisé », au lointain monument.

Et si la pression des exigences scientifiques était plus contraignante en matière d'inscriptions, c'est que des besoins documentaires spécifiques

Reproduction photographique du fascicule de Talbot en 3 versions :

- la version complète telle que reproduite en 1966 dans un article scientifique
- la reproduction d'un exemplaire original dédicacé issu du département des Manuscrits de la BnF
- la reproduction en couleur du négatif et du positif de la première page

demeuraient encore sans solution satisfaisante, comme le constatait Julius Mohl dans son compte rendu de 1857 à la Société Asiatique (13) : « Les matériaux (sont) difficiles à réunir, incomplets, exigeant un examen critique et de longues études, et très coûteux à publier ». La photographie se présentait donc comme un outil intéressant non seulement pour la collecte de nouveaux documents, mais pour la vérification des textes relevés antérieurement. Ne deviendrait-elle pas également un instrument pour la critique et l'enseignement, voire un procédé avantageux de publication des textes originaux ?

Dans la pratique du relevé d'inscriptions, cependant, la photographie ne supplanta nullement les autres procédés : le cadrage rapproché, bien qu'il fournit des informations appréciables « jusqu'à dans les accessoires les plus inaperçus », comporte des risques d'élimination irrémédiable du contexte ; en cela le complément des plans et des notes d'observation reste jugé indispensable (5). Par ailleurs il s'avère que la qualité de finesse visuelle non sélective de la surface sensible a pour défaut d'enregistrer les moindres accidents de la pierre, exactitude qui peut souvent nuire à la lisibilité du document (14). La reproduction manuelle, en revanche, fournissait un rendement d'information relativement plus performant, puisqu'elle permettait tout simplement d'éliminer, ou de schématiser par l'emploi conventionnel de hachures, les parties endommagées du texte copié. Mais un tel code restait cependant toujours soumis au contrôle du moulage : les reconstitutions au moyen de l'estampage — opération matérielle plus « lourde » qu'un simple tirage photographique — fournissaient une source d'indices tri-dimensionnels indispensables pour résoudre les problèmes de déchiffrement et vérifier les textes copiés à la main. Dans une perspective d'usage strictement professionnel, il semblait donc utile d'ajouter le concours du nouveau procédé, notamment afin de pallier le manque de temps qui empêchait le plus souvent les voyageurs de mener à bien un relevé aussi complet : plans, mesures, repérages, copie, notes, estampages...

Mais il faudrait également souligner l'absence de référence prescriptive, chez les savants, à ce qui faisait pour d'autres tout l'avantage de l'image photographique, à savoir l'effet visuel qui lui est propre. Or l'on conçoit que les archéologues, qu'ils aient ou non voyagé eux-mêmes, furent sensibles à la fascination qu'exerçait une telle nouveauté... L'établissement d'un « statut scientifique » de la photographie supposait vraisemblablement l'exclusion de la notion même d'effet — exclusion formelle inapplicable en fait, tant dans la pratique du photographe que dans celle du lecteur !

Au-delà du statut scientifique

Tout connaisseur de la photographie au XIX^e, tout lecteur des Albums d'Orient de Teynard ou de Bonfils attestera que les prescriptions des savants n'eurent qu'une influence limitée sur la production des voyageurs des années cinquante et soixante... Ce rapprochement auquel nous a mené l'investigation historique ne doit nullement être perçu comme exclusif, mais bien comme fondateur. Certes, malgré leur zèle archéologique, ni un Greene, ni un Salzmann ne se contentèrent d'accumuler des vues d'inscriptions et des détails de murailles, tant s'en faut ! (15). Et nous manquerions à l'esprit qui animait les recherches orientalistes, si nous négligions tout à fait le goût du pittoresque si bien illustré par les calotypes d'Egypte et de Palestine, avec leurs palmiers solitaires ou leurs cèdres touffus se balançant dans de vastes espaces tantôt moelleux au bord du Nil, tantôt rugueux au creux du Hinnom. Mais notre tentative d'isoler la participation scientifique effectivement à l'œuvre dans ces publications vise à dégager d'un certain nombre d'ambiguités le statut de la photographie comme document. Ce que nous

appelons la « fonction documentaire » de la photographie ne fut à l'époque explicitement définie qu'en termes scientifiques. Mais il faudrait démontrer qu'elle ne s'en exerçait pas moins efficacement au service du pittoresque, voire de la fiction...

A considérer l'adéquation, d'abord postulée à des fins scientifiques, entre l'image photographique et la fonction documentaire, il apparaît que le consensus instituant l'évidence de l'autorité photographique reposerait sur deux types de convictions indissociables : — les unes ayant trait au mécanisme de production de l'image, en ce qu'il renvoie nécessairement à l'existence d'un objet réel — ce sont celles qui justifient toutes les qualifications de fidélité, et toutes les pratiques qui tendent à substituer le document actuel au monument (ou autre sujet) absent —. Notons que cette « évidence » qui émanerait du réel lui-même requiert néanmoins la confirmation d'une nomination : la légende en est le sceau indispensable. — Les autres restaient inavouables pour des scientifiques, puisqu'elles font admettre une puissance de l'image photographique, irréductible à tout autre effet visuel connu jusqu'alors dans les arts graphiques. Elles apparaissent néanmoins constamment dans la rhétorique des textes d'accompagnement (le plus souvent rédigés par les photographes eux-mêmes) : ainsi la préoccupation concernant les conditions de lisibilité des images. A cause du préjugé empiriste, justement, la confiance dans la puissance de l'image photographique ne saurait s'énoncer comme reconnaissance d'effets purement visuels. Cette reconnaissance tacite ne peut que passer par le biais de l'articulation discursive : organisation séquentielle des prises de vues, disposition spatiale adoptée dans la présentation livresque ; enfin procédés de renvoi aux planches signalant le primat de l'image et l'impuissance du texte.

Remarquons que cette relative sujexion du texte à l'impact propre à l'image ne va pas sans paradoxe, dès lors que la présence de texte paraît concurremment requise, ne serait-ce que pour signifier qu'il y a du savoir à énoncer devant une photographie... Une telle interaction, par quoi le texte d'explication rappelle que la photographie s'autorise d'elle-même, nous apparaît fondièrement liée à la production d'une lecture que l'on pourrait décrire comme nécessairement documentaire.

Plutôt que de nous aventurer dans l'analyse de cette stratégie particulière, retenons que les notions de fidélité et de puissance (16) — faisant figure de lieux communs dans le discours critique sur la photographie — sont plus que de simples attributs descriptifs : on y décèle la mise en place de toute une structure sémiotique fondant pour tout lecteur la reconnaissance d'une relation d'autorité perçue comme inhérente au médium, quoiqu'elle participe pour beaucoup d'un investissement imaginaire (17). On retrouverait ainsi cette double qualification dans l'acte de lecture : la « fidélité » renvoyant au cautionnement du réel (par projection référentielle), et la « puissance » rendant compte de l'impact visuel actuel (perception de la présence iconique). Une certaine conscience de l'instrumentalité propre à la photographie resterait donc active à tous les niveaux, du projet de prise de vue à la lecture finale : si bien que la fonction documentaire ne serait jamais exclusive, mais toujours présente dans l'illustration photographique au XIX^e. Comme nous allons le constater à travers la diversité de ses applications, celle-ci pourrait être caractérisée par une sorte de contrat d'autorité irrésistible.

Usages et lectures

Pour demeurer dans le cadre de l'illustration archéologique, il est possible de distinguer plusieurs niveaux d'application. La simple présence d'une épreuve originale vis-à-vis d'un texte quelconque suffit en effet à affecter

les conditions de lecture, induisant ce que nous venons d'analyser comme une « conviction d'existence » diffuse. Bien qu'il soit facile, en le focalisant, d'exploiter cet effet comme critère d'authenticité du discours, il est clair que le principe agit en-deçà du niveau de verbalisation, et donc virtuellement indépendamment du contenu verbal. Ainsi, qu'elles soient exactes ou non, les mesures des Pyramides fournies en regard d'une vue de Gizeh paraîtront nécessairement vraies (18). Le premier degré d'information documentaire s'effectue donc comme authentification du réel.

C'est en ce sens que Victor Place tient à confirmer l'existence de ses trouvailles archéologiques (19), — ce qui équivaut à en affirmer la valeur de façon implicite : « Tout morceau important d'art et d'architecture a reçu la consécration de la photographie », écrit-il. Certes, l'utilisation de celle-ci peut demeurer transparente, comme dans l'emploi de clichés comme outils de travail et de communication entre collègues : pour F. Chabas, il va de soi que telle épreuve de T. Devéria, accompagnée d'un calque manuscrit portant la traduction juxtapositionnelle d'une inscription, n'est qu'un substitut commode à l'observation du monument lui-même (20). Comparable à notre emploi de la photocopie, comme instrument documentaire purement transitoire, cet usage se prête peu aux glissements d'interprétation ; mais le recours à la caution de la photographie recèle souvent des intérêts plus stratégiques.

Nous avons analysé ailleurs la tactique de Victor Place (21), qui, tout en soumettant ses résultats à « l'autorisation » des membres de l'Académie, parvient à présenter ses hypothèses comme déductions de faits indiscutables : le témoignage photographique constituant une « preuve irréfragable ». Employée comme argument démonstratif, l'image photographique échappe à toute révision critique. Elle confisque précisément tout pouvoir critique à son propre avantage : on comprend qu'elle ait pu servir les thèses des archéologues « de terrain » au détriment d'argumentations traditionnelles de pure érudition. F. De Saulcy stigmatisait justement ces dernières en ces termes : « On tranche alors les questions de ce genre en disant implicitement : il faut me croire, et se bien garder d'y aller voir ! (22). Défi de l'observation empirique à l'esprit de système, que seule l'assurance de l'autorité photographique permettait de lancer impunément, croyait-on.

En ce sens, un degré supplémentaire dans l'explicitation du recours à la photographie devait être atteint avec l'initiative de Auguste Salzmann, en 1852 (23). Celui-ci entreprit une véritable campagne démonstrative à l'appui des thèses contestées de De Saulcy : « Les opinions que l'on a combattues sans voir, je viens les défendre, moi qui ai bien vu, et, mes photographies aidant, il faudra bien que la vérité se fasse jour. » Or, notons que la transcendance de la preuve est paradoxalement assumée ici en termes de croyance, — même si cette conviction est mise au service d'une démarche qui se veut critique (dans le contexte d'une polémique sur la datation des murailles les plus anciennes de Jérusalem) : « Les photographies ne sont plus des récits », écrit le photographe dans une formule que l'archéologue reprendra pour sa défense, « mais bien des faits doués d'une brutalité concluante ». Outre la portée plus générale d'une prise de conscience du pouvoir du médium, il est intéressant de remarquer que l'engagement partial de l'auteur, énoncé clairement en Avant-propos, ne fait que renforcer l'autonomie apparente du message. Le contrat par lequel la photographie ne s'autorise que d'elle-même doit en effet rester implicite — à son tour ! —, comme l'affirme Salzmann en concluant : « Quant à mon épigraphe, si j'avais à en choisir une, je l'emprunterais à Montaigne, et j'écrirais sur la première page de mon ouvrage : Ceci est un livre de bonne foy ; mes photographies m'en dispensent »... Comment trouver plus bel aveu de souveraineté ?

Passé ce moment d'exaltation d'un pouvoir absolu, l'on peut cependant se demander jusqu'à quel point la prétention de la photographie à prendre place parmi les outils de la critique fut véritablement admise. Elle se prêta

**Documentation
autour de « la mission
Victor Place en
Assyrie (1851-
1854) » :**

- Annexes de la thèse de Claire Bustarret sur la mission Place
- Place, Lettre adressée au ministre de l'intérieur, Paris 5 septembre 1851,
- Calotypes de G. Tranchand, photographe de la mission
- 2 Planches de l'ouvrage de V. Place *Ninive et l'Assyrie* paru à Paris, en 1867-1870

certainement à des usages de vulgarisation — « le grand besoin de ce siècle » — et conféra en tous cas au discours scientifique un surplus de crédibilité déterminant. On trouve ainsi plusieurs mentions des ouvrages de Greene, Teynard et De Banville dans le rapport de Guigniaut sur les « Progrès des études relatives à l'Egypte et à l'Orient » paru en 1867. Mais à cette date, l'application de la photographie à l'illustration de publications scientifiques n'est plus une nouveauté : elle est même, sous sa forme originale, en passe de devenir un archaïsme. L'ouvrage de De Rougé et De Banville (24) en est l'une des dernières manifestations, avant l'avènement des procédés de reproduction photo-mécaniques industriels.

La mission épigraphique en Egypte organisée en 1863 par E. De Rougé, et l'album de son photographe A. De Banville, attestent qu'une telle application était possible, sans atteindre cependant à une diffusion supérieure à celle des parutions précédentes. De présentation plus austère, mais remarquable par le soin apporté à la mise en page des séquences de fragments d'inscriptions — qui constituent la majeure partie des planches —, cet ouvrage semble bien tardivement réaliser l'articulation optimale du document original et du commentaire savant (l'explication des planches de De Rougé). Le photographe, quant à lui, révèle une remarquable intelligence des implications techniques du sujet à traiter : son « Avertissement sur la méthode employée pour les photographies » insiste moins sur la question de l'objectivité, que sur les exigences de lisibilité du matériau visuel.

Cet album, destiné à nourrir l'enseignement de l'Egyptologie au Collège de France, fut communiqué aux plus grandes bibliothèques d'archéologie européennes. L'ouvrage semblait à la hauteur des récents progrès de la science, puisque les spécialistes pouvaient y lire selon un ordre systématique les matériaux épigraphiques mis au jour par les fouilles de Mariette. Mais le tirage artisanal en nombre limité ne correspondait plus aux nouvelles normes de diffusion. La présence de l'épreuve originale dans le livre était par ailleurs déjà sur le point de changer de qualification, bientôt valorisée pour sa rareté par collectionneurs et bibliophiles.

Le fait que le statut scientifique de l'image photographique ait trouvé pour un temps son accomplissement le plus explicite dans la reproduction d'inscriptions paraît fondé historiquement, d'une façon qui nous a permis de mettre en valeur la problématique fondamentale de l'autorité documentaire. Plusieurs facteurs concourent à surdéterminer cet exemple au sein de l'illustration archéologique : la concomittance technologique de la photographie avec les conquêtes du déchiffrement et l'apparition de nouveaux réquisits documentaires ; enfin l'intérêt des scientifiques à exploiter les effets de la nouveauté photographique, en l'intégrant à leur propre système d'explication des phénomènes.

Ainsi l'énigmatique confrontation du texte imprimé au document épigraphique photographié, telle qu'on la rencontre au fil des pages d'albums de nos voyageurs en Orient, doit être rapportée à une problématique de l'autorité, ici esquissée, et qu'une approche sémiologique permettra d'élucider.

* * *

Le statut sémiotique de la photographie comme fondement possible de son autorité

Si, comme on vient de le voir, le contexte théorique et instrumental de l'archéologie au moment des débuts de la photographie se prêtait particulièrement bien à l'accueil de « ce mode merveilleux de reproduction », il ne suffit pas à rendre compte de la position qui va être assignée aux nouvelles images dans le système documentaire. On peut faire l'hypothèse d'une reconnaissance indirecte, non rationalisée à l'époque, de la nouveauté sémiotique

de l'image photographique, repérable notamment dans les Instructions au voyageur Maxime Du Camp, émanant de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (5).

Assigner à la photographie un statut scientifique supérieur aux autres moyens de reproduction en raison de sa ressemblance plus parfaite à l'objet revient à établir un classement fondé sur des critères d'iconicité. C'est bien ce que suggèrent les auteurs des instructions en évoquant la « fidélité minutieuse » de la photographie. Cependant le mode de production de l'image qui se passe de la main du copiste contribue à établir sa fiabilité : le document devient « incontestable ». Ce caractère d'autorité est pourtant paradoxal : le moulage d'inscriptions reproduit l'objet dans sa tridimensionalité, en respecte le format, et — malgré ses procédés manuels — est peu susceptible d'erreurs. L'argument ne prend sa valeur qu'à rapprocher deux types de documents caractérisés par leur support : ce qui est comparé implicitement, ce sont des copies « plates », dessins et photos, soit deux icônes ayant déjà réalisé une transposition analogue, celle des hiéroglyphes sur le support traditionnel réservé à l'écriture : le papier. La photographie d'inscriptions achèverait le travail du déchiffrement : les hiéroglyphes, langue écrite mais gravée, sont désormais compatibles avec l'imprimé.

Ce qui est en jeu ici, ce n'est plus simplement un degré supérieur de ressemblance du signe par rapport à son objet (son iconicité), c'est aussi une modification de l'objet, les hiéroglyphes, par son substitut iconique : les inscriptions peuvent être lues de la même façon, théoriquement, qu'une autre écriture. La photographie confirme a contrario le statut d'écriture de l'gyptien en le dotant d'un mode de lecture en accord avec les conventions occidentales.

Les mises en garde adressées à Du Camp contre la fragmentation des prises de vue peuvent être comprises en ce sens : « L'éparpillement, les ébauches, cette manière trop commune chez les voyageurs de sautiller d'un monument à l'autre avant d'avoir épousé ce que chacun d'eux comporte d'attention et d'étude, doivent être évités, on n'obtiendrait ainsi aucun résultat sérieux : il ne s'agit plus de charmer nos yeux par les effets séduisants que la lumière porte dans la chambre noire, mais de copier fidèlement et avec suite les textes réclamés par la science. » Et plus loin : « L'Institut met beaucoup de prix à posséder une reproduction exacte de ces textes, qu'il serait bon de saisir par parties en ayant soin de les rajuster sur place. »

Mais en reprenant la terminologie de Peirce, on peut situer le niveau d'intervention des académiciens à l'intérieur même du processus sémiotique. L'importance accordée à la mise en « suite », au raccord des fragments, relève d'une mise en scène anticipée de l'interprétant du signe. « Un signe ou représentamen, écrit Peirce, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Le signe qu'il crée je l'appelle interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet » (25).

En « instruisant » le futur photographe, les académiciens préconstruisent l'image, le signe à venir en référence au modèle textuel qui est le leur : le livre. La transformation de l'inscription monumentale en impression (lumineuse) sur feuille est secondaire par rapport à l'exigence d'une continuité textuelle qui instaure la coopération de trois sujets de la « sémiotique » : le signe, son objet et son interprétant.

Cependant, si la photographie surpasse le dessin de sa supériorité mimétique, et le moulage de par la matérialité de son support, si elle modifie les rapports de l'interprétant à l'image et à l'objet visé, ce qui fonde en dernière instance son autorité échappe à une analyse évaluative. Ce qui est en cause, c'est l'apparition d'une relation signe/objet jusqu'alors inconnue :

l'image photographique subsume, en tant que signe, l'iconicité du dessin et l'indicalité du moulage. Entre la photo et son objet existe une relation existentielle simple : le signe photographique n'existe qu'en raison de l'existence réelle, empirique de son objet, puisqu'il est le résultat d'une impression de rayon lumineux sur une surface sensible. Ce rapport chimique à l'objet le classe dans la catégorie des indices : « Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet... Il comporte donc une sorte d'icone, bien que ce soit une icône d'un genre particulier, et ce n'est pas la ressemblance qu'il a avec l'objet, même à cet égard, qui en fait un signe, mais sa modification réelle par l'objet » (26).

Le statut sémiotique de la photographie est par conséquent le même que celui du moulage : ce sont des empreintes, des indices. C'est pourquoi la photographie d'inscriptions ne peut mentir. Les académiciens émerveillés par la fidélité iconique des nouvelles images insistent sur leurs vertus mimétiques, mais, en leur conférant spontanément l'autorité de l'« incontestable », ils pointent un processus d'authentification réalisé de fait par ces nouveaux documents qui s'autorisent d'eux-mêmes.

Indice, procédant d'une « connection physique », la photographie insérée dans un album de voyage ou en regard d'un commentaire savant, modifie les rapports traditionnels Texte/Illustration. Il existe, en effet, une homologie sémiologique entre cette classe d'unités linguistiques que sont les déictiques et ces images indicielles que sont les photographies. Les déictiques ont pour fonction de permettre l'ancrage du discours dans le réel. Décrits par Benvéniste comme « des signes vides, non référentiels par rapport à la réalité, toujours disponibles et qui deviennent « pleins » dès qu'un locuteur les assume dans chaque instance de son discours » (26), ils participent de la catégorie des indices puisqu'ils prennent leur valeur, comme le souligne Peirce, en raison d'un lien réel entre le signe et son objet.

Lorsque le texte archéologique utilise des déictiques (ici, ceci, cela, ci-contre, etc.) en référence à une image, le réel visé est celui de l'objet décrit, commenté et illustré. Mais lorsque cette image est une photographie, elle-même indicelle, le réel visé par l'unité linguistique est alors co-présent, sous forme de trace, à la page, au livre. « Il est impossible d'exprimer ce à quoi renvoie une assertion autrement que par un indice » notait Peirce. La photographie qui « emporte avec elle son référent » (27) à la façon d'une empreinte, offre au texte écrit un relais déictique qui désigne à nouveau l'objet visé, mais cette fois-ci en le montrant. Le statut du discours s'en trouve modifié, puisque l'image photographique renforce de par son autorité indicelle, la fiabilité globale des signes.

Claire Bustarret
Béatrice Fraenkel
(Centre d'étude de l'écriture)

(1) Dans la perspective de ce que H. Hudrisier désigne comme une transition, au cours du XIX^e siècle, de l'autorité normative détenue par l'Art à l'avènement de l'autorité normative scientifique.

(2) Corpus d'albums photographiques de Voyages en Orient, de M. du Camp (1852), J.B. Greene (1854), A. Salzmann (1856), F. Teynard (1858), A. De Banville (1865).

(3) *Description de l'Egypte...* Imp. Impériale/Royale, 1809-1826. *Monuments de l'Egypte et de la Nubie*, Champollion-Figeac, Didot, 1845.

(4) Cf. Archives de l'Institut, C.R. des séances de l'Académie I.B.L., et Archives Nationales, Instruction Publique et Beaux-Arts (F¹⁷, F²¹).

(5) Instructions à M. Du Camp, séance du 12-JX-1849 (Bibliothèque de l'Institut, MS 3720).

(6) Discours d'Arago à l'Académie des Sciences, 19 août 1839. On en trouve une application littérale dans un projet d'expédition photographique de Léon Méhedin en 1857.

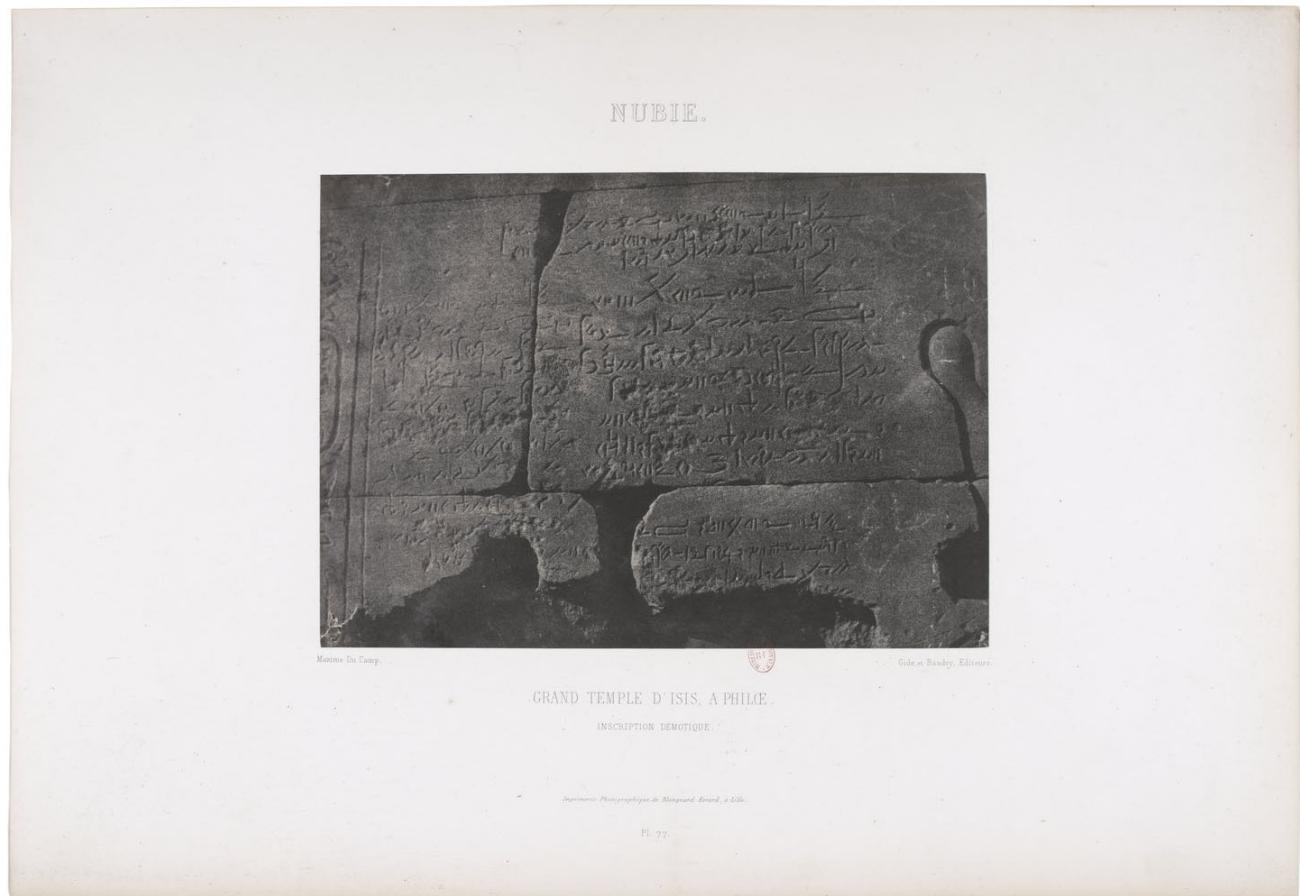
- (7) Cf. Ch. Lenormant, « L'Archéologie, son objet et ses conditions », in *Beaux-Arts et voyages*, Paris, Lévy, 1861. Pour l'épigraphie, voir M.V. David : *Le débat sur les écritures...* Paris, SEVPEN, 1965.
- (8) Champollion Le Jeune : *Lettres écrites d'Egypte et de Nubie en 1828-1829*, nouvelle éd., Paris, 1868, et biographie par H. Hartleben.
- (9) Cf. A. Rouillé : *L'empire de la photographie*, Paris, Le Sycomore, 1982 ; B. Newhall : *History of Photography*, New York, MOMA, 1938, 1982.
- (10) E. Parry-Janis et A. James : *The art of french calotype*, Princeton University Press, 1983.
- (11) Cf. I. Jammes : *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française*, Genève, Paris, Droz, 1981.
- (12) E. Lacan dans *La Lumière (Esquisses photographiques, 1856)*.
- (13) J. Mohl : *27 années d'histoire des Etudes orientales, 1840-1867*.
- (14) A. De Banville : *Album de la Mission d'Egypte*, L. Samson, n.d. (1865) n.d., Paris, G. Reinwald, 1879, Avertissement (p. 17).
- (15) J.B. Greene : *Le Nil, Monuments, Paysages. Explorations photographiques* (inachevé), Imp. Blanquart-Evrard, Lille, 1854. A. Salzmann : *Jérusalem. Etudes et reproduction photographique des Monuments de la Ville Sainte...*, Paris, Gide et Baudry, 1856.
- (16) Cf. *The Art Journal*, 1858, à propos des ouvrages de Francis Frith sur l'Egypte et la Palestine, qui « nous font une forte impression de fidélité et de puissance, qu'aucune autre œuvre d'art ne saurait produire... Toutes ces photographies devraient être étudiées avec soin » (cité par J. Van Haaften in *Egypt and the Holy Land in historical photographs*, New York, Dover, 1980) ; ainsi que de nombreuses chroniques dans *La Lumière*, ou encore ce prospectus pour des reproductions d'inscriptions « par des procédés nouveaux aussi sûrs que puissants », inséré dans le *Voyage dans la Péninsule arabique...* (1855-1859) de Lottin de Laval.
- (17) Cf. A. Rouillé, op. cit., p. 150, et M. Frizot : « Le diable dans sa boîte », *Romantisme* n° 41.
- (18) Cf. M. Du Camp, op. cit., vol. I, pl. 9-10 ; F. Teynard : *Egypte et Nubie...* vol. I, pl. 8-10 ; F. Bonfils : *Souvenirs d'Orient*, vol. I, pl. 22-26.
- (19) Victor Place, cf. Archives Nat., dossier de Mission, et l'Introduction à *Ninive et l'Assyrie*. Paris, Imp. Impériale, 1867-1870.
- (20) Correspondance de F.J. Chabas, Bibliothèque de l'Institut (Ms. 2572-2587), et G. Devéria : *Théodule Devéria, notice biographique*, Paris, Leroux, 1895.
- (21) *Revue du Louvre*, n° spécial « Photographie et Archéologie » sous la direction de F. Heilbrun, 1985.
- (22) F. De Saulcy : Appendice à E. Delessert : *Voyage aux villes maudites*, 1853. Cf. également F. Heilbrun : « L.F. Caignart de Saulcy et la Terre Sainte », catalogue des Musées Nationaux, 1982.
- (23) A. Salzmann, op. cit., Avant-propos.
- (24) E. De Rougé et A. De Banville op. cit., Archives Nat., dossier de Mission, et *L'Athenaeum français*, vol. 1865 sq.
- (25) C.S. Peirce : *Écrits sur le signe*, trad. fr., Le Seuil, 1978.
- (26) E. Benveniste : *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.
- (27) R. Barthes : *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Gallimard, Seuil, 1978.

Provenance des illustrations : Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes et de la Photographie, Microfilms.



« *Jérusalem vallée de Hinnom. Inscription tumulaire* », in *Auguste Salzmann, Jérusalem : étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours, Gide et J. Baudry (Paris), 1856., Planches, Tome 1.*

® BnF/ Gallica



« *Nubie. grand temple d'Isis a Philoe. Inscription demotique* » in *Maxime Du Camp (1822-1894), Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le Ministère de l'Instruction publique ; Gide et J. Baudry Editeurs (Paris), 1852, T. 2.*

® BnF/ Gallica

20-X-1

19

76



« *Nubie grand temple d'Isis à Philoe. Proscynema* », Maxime Du Camp (1822-1894),
Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années
1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par
Maxime Du Camp chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de
l'Instruction publique, *Gide et J. Baudry Editeurs (Paris)*, 1852, T. 2.

Document couleur extrait du Fonds Emile Prisse d'Avennes sur l'Egypte : Iconographie.
Dessins, estampes, photographies (NAF 20434-20443). "Thèbes - Karnac".

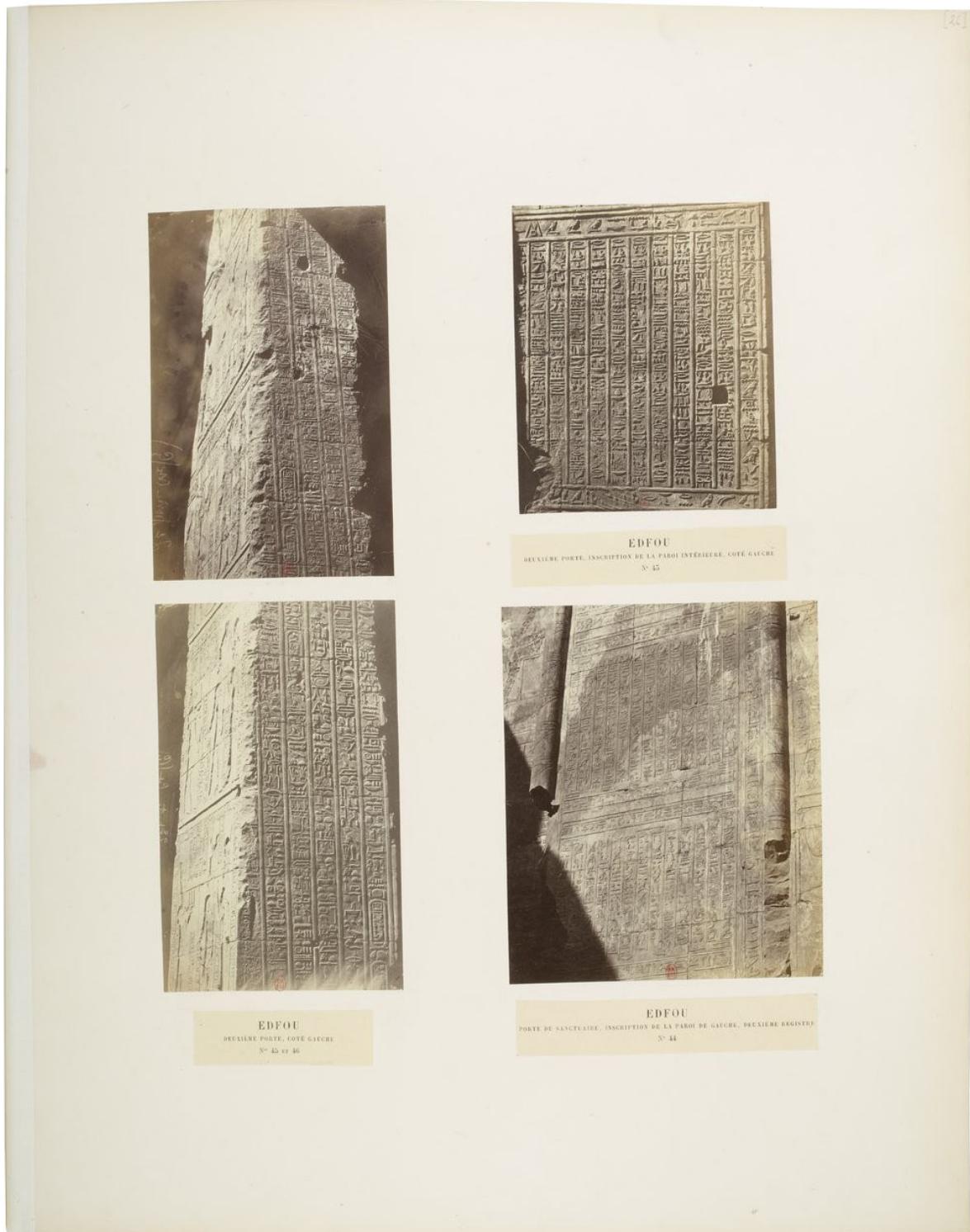
« *Thèbes — Karnac, 1* »

® BnF / Gallica



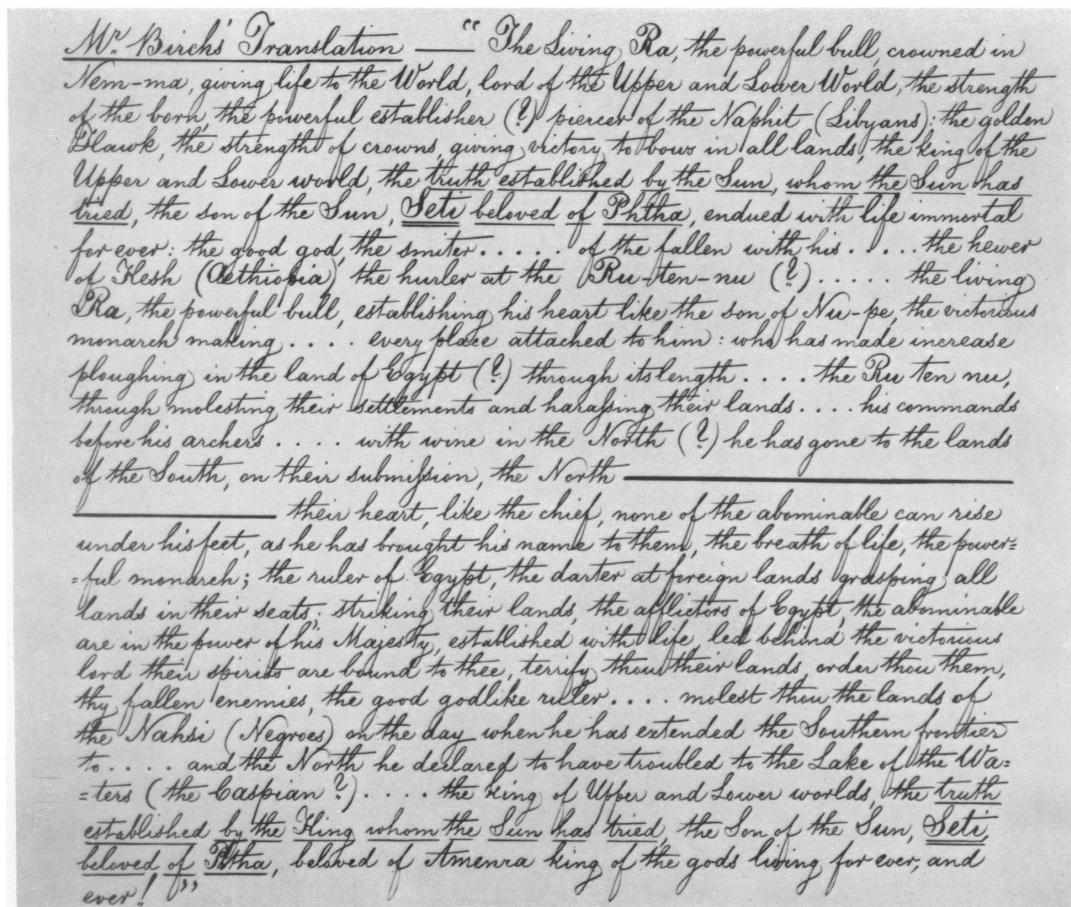
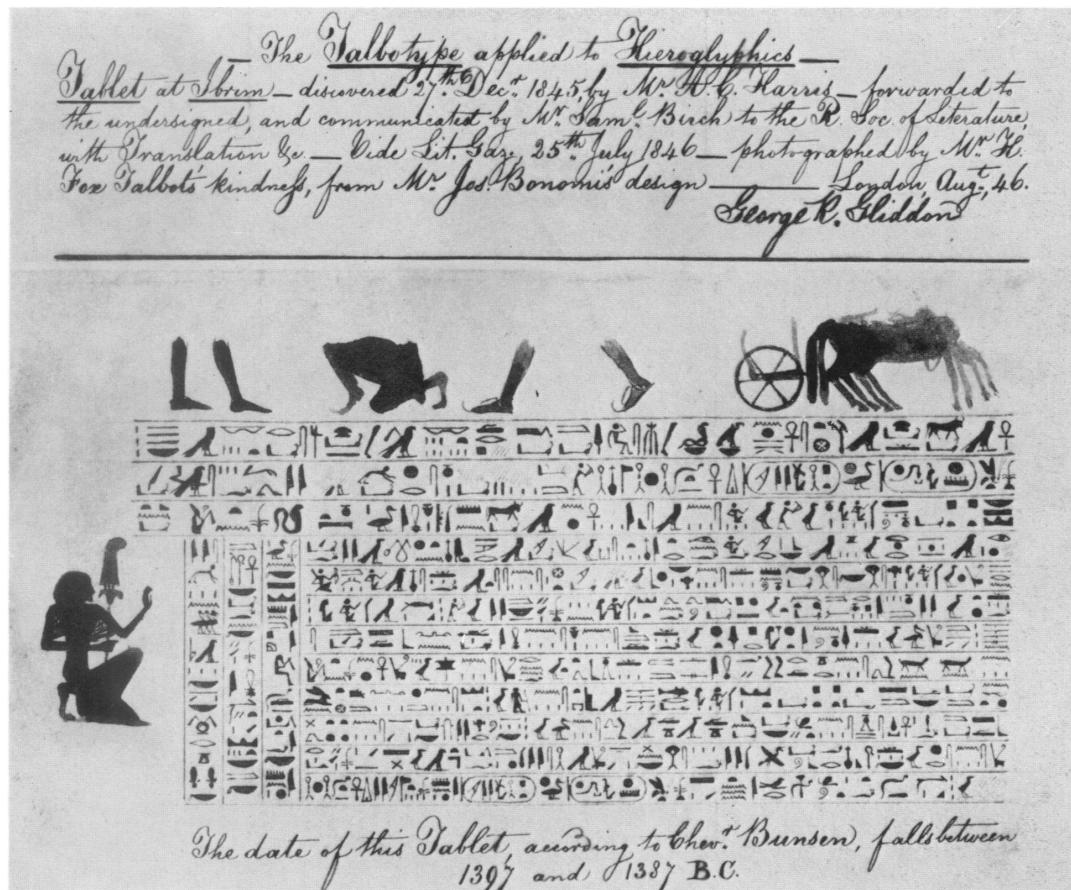
« Égypte. pl. 50. Karnak Thèbes (enceinte du palais – détails de sculptures au point O) », in Félix Teynard, Égypte et Nubie. Sites et monuments. Atlas photographié servant de complément à la grande description de l'Égypte : Première partie, Egypte. Goupil (Paris), 1858.

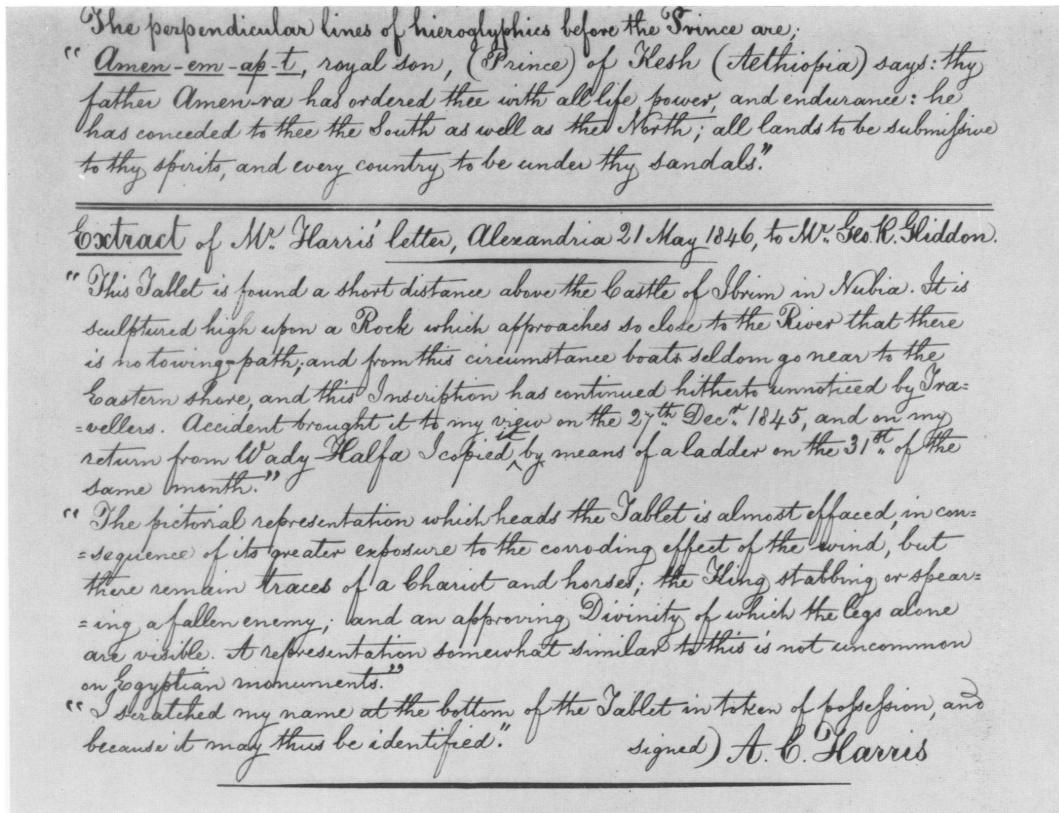
© Bnf/ Gallica



« *Edfou. Deuxième porte, côté gauche* »; « *Edfou. Deuxième porte, inscription de la paroi intérieure, côté gauche* »; « *Edfou, porte de sanctuaire, inscriptions de la paroi de gauche, deuxième registre* ». Emmanuel de Rougé, Aymard de Banville, *Album photographique de la mission remplie en Égypte par le Vte Emmanuel de Rougé, accompagné de M. le Vte de Banville et de M. Jacques de Rougé, 1863-1864; photographies exécutées par M. le Vte de Banville; description des planches par M. le Vte Emmanuel de Rougé*.

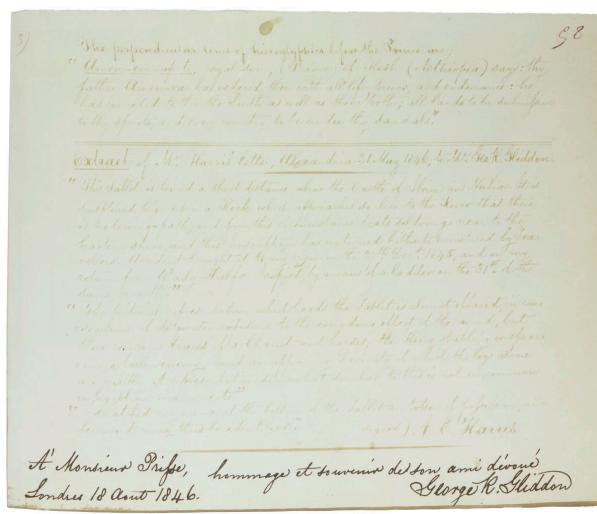
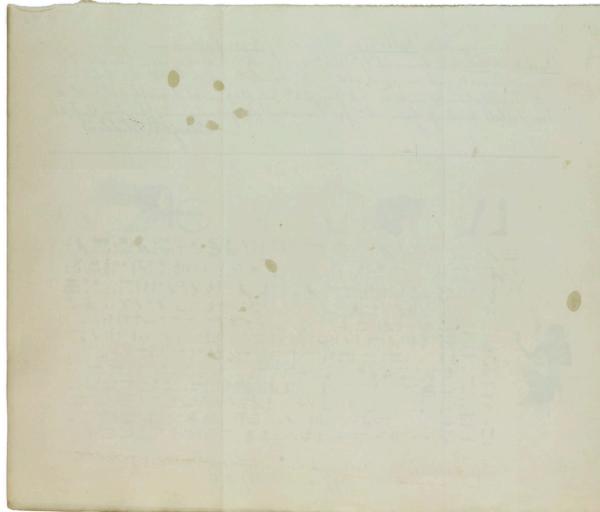
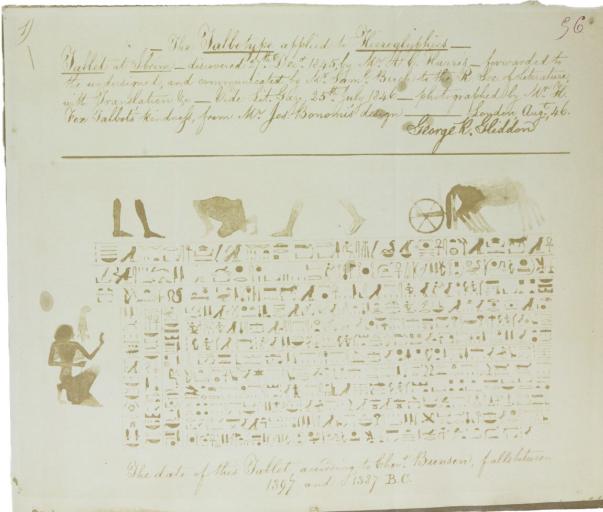
© BnF/ Gallica





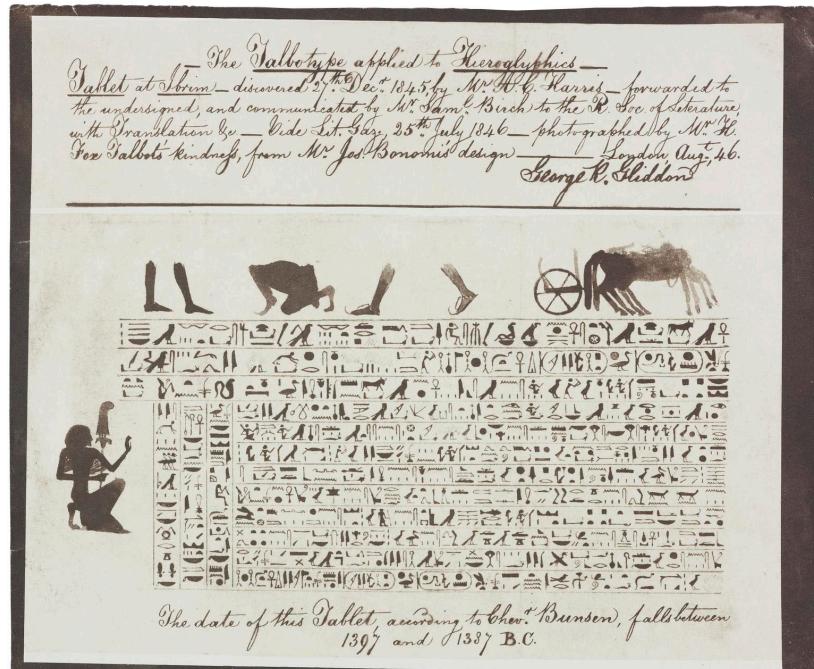
Prospectus de W. F. Talbot « *The Talbotype Applied to Hieroglyphics* » (London, 1846).

Ricardo A. Caminos, *The Journal of Egyptian Archaeology*, Dec., 1966, Vol. 52 (Dec., 1966),
pp. 65-70 Published by: Sage Publications, Ltd.

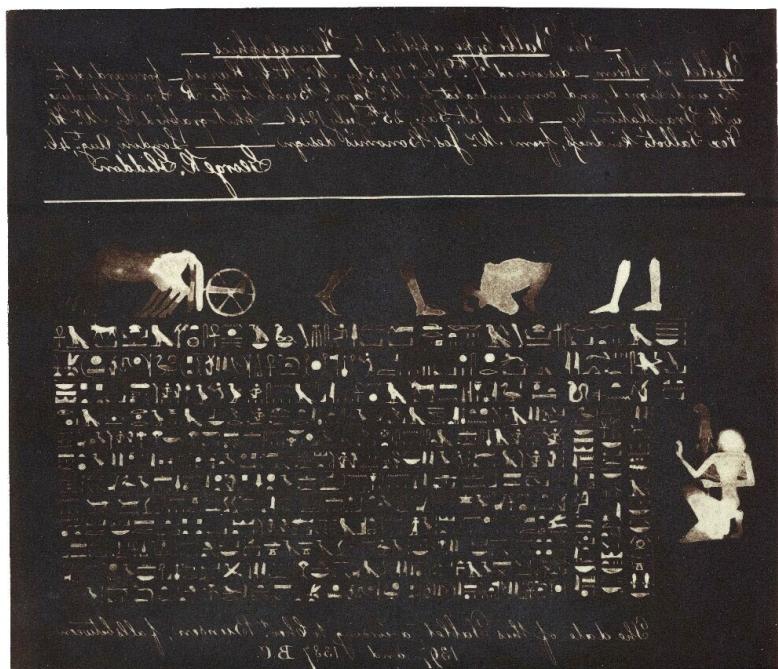


Exemplaire original du prospectus de Talbot adressé à Prisse d'Avennes par G. R. Gliddon le 18 août 1846. Brochure originale insérée aux f. 56-58 du volume NAF 20425 du Fonds Prisse d'Avennes de la BnF : notes manuscrites sur son voyage de 1836 en Nubie. 219 feuillets.

® Bnfl Gallica



« The Talbotype applied to Hieroglyphics », London, Science Museum Group.
Papier, 187 mm x 226 mm,
épreuve papier salé.
© The Board of Trustees of the Science Museum, London



Négatif papier, William Henry Fox Talbot.
Copy of a hieroglyphic tablet at Ibrim.
Papier et cire, Dimensions :
180 mm x 205 mm, calotype.
© The Board of Trustees of the Science Museum, London