Anabases

Traditions et réceptions de l'Antiquité

28 | 2018

Varia

Reproduire les ruines au XIX^e siècle. Pour une approche comparative de la représentation photographique des sites archéologiques en Méditerranée. L'exemple de l'Algérie et de l'Italie

Anissa Yelles

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anabases/8105>

DOI : 10.4000/anabases.8105

ISSN : 2256-9421

Éditeur

E.R.A.S.M.E.

Édition imprimée

Date de publication : 9 novembre 2018

Pagination : 343-354

ISSN : 1774-4296

Référence électronique

Anissa Yelles, « Reproduire les ruines au XIX^e siècle. Pour une approche comparative de la représentation photographique des sites archéologiques en Méditerranée. L'exemple de l'Algérie et de l'Italie », *Anabases* [En ligne], 28 | 2018, mis en ligne le 09 novembre 2020, consulté le 20 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/8105> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/anabases.8105>

L'Atelier des doctorants

Reproduire les ruines au XIX^e siècle. Pour une approche comparative de la représentation photographique des sites archéologiques en Méditerranée. L'exemple de l'Algérie et de l'Italie¹

Anissa Yelles

Pour une définition de la photographie de ruines

Pour étudier la naissance de l'archéologie moderne et observer le passage progressif de la figure de « l'antiquaire » à « l'*homo archeologicus* », l'homme de terrain, de la fouille, dont la quête scientifique transcende la quête matérielle du bel objet ², la photographie est sans aucun doute l'une des meilleures sources. Si les recherches de Gabrielle Feyler³ et d'Anne Lacoste⁴ ont été pionnières dans le domaine de l'étude des fonds photographiques consacrés aux sites antiques de la Méditerranée, en ce qui nous concerne, notre but n'était pas l'inventaire exhaustif d'un fonds patrimonial, mais bien de comprendre l'origine et la définition même des rapports entre photographie et archéologie au XIX^e siècle, de déterminer les modalités de conception d'une image et son impact sur la discipline qui est la nôtre (l'archéologie).

Comment arriver à définir un modèle de représentation de la trace archéologique, modèle dont les caractéristiques sont loin d'être évidentes à analyser à partir d'archives

¹ La position de thèse suivante présente les résultats d'un doctorat d'archéologie soutenu à Paris 1 Panthéon-Sorbonne le 25 novembre 2017 devant un jury composé d'Alain Schnapp (directeur de thèse), Jean-Philippe Garric (co-directeur), Dominique de Font-Réaulx, Jean-Yves Marc, Nabila Oulebsi et Manuel Royo (Président de Jury).

² A. SCHNAPP, *La Conquête du passé*, Paris, 1998.

³ G. FEYLER-WILMS, *Le fonds de photographies anciennes de l'Institut d'archéologie classique de Strasbourg (Fonds Michaelis)*. Thèse de doctorat art et archéologie sous la direction de Gérard Siebert, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1993.

⁴ A. LACOSTE, *La photographie et les sciences de l'antiquité en Orient dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art, université Paris-Sorbonne IV, 2008.

très nombreuses, souvent dispersées et complexes de par leur nature même? Pour arriver à proposer une définition pertinente et cohérente, il nous fallait avant tout délimiter notre terrain d'investigation et nous en tenir à un seul type de production. Notre choix s'est porté sur celle des photographes français, *corpus* dont la connaissance, pour ce qui est du domaine de l'archéologie en Méditerranée, restait largement sous-exploitée, surtout en comparaison avec ce que l'on peut observer en Grèce, ou en Italie (même si pour étayer l'analyse et dans un souci de comparaison nous avons également étudié des figures de photographes italiens et grecs telles que Dovizielli, Tuminello, Simelli, Pompéi Mollins, Altobelli et Panagos Zaphiropoulos). Le contexte exerçant une influence considérable sur le type de prise de vue, l'objectif était de constituer un *corpus* qui permettrait de documenter une approche critique de la théorie de la ruine et d'étudier les parcours des photographes à travers des expériences et des terrains multiples : régionaux (le plus souvent parisiens), européens (l'Italie en tant que destination privilégiée pour la découverte de la ruine antique) et coloniaux (en l'occurrence l'Algérie). Cette analyse comparée des cultures photographiques et de leurs cadres historiques nous a permis non seulement d'identifier les causes de variations dans les types de productions mais aussi de mieux préciser les démarches conceptuelles communes des photographes. Nous avons ainsi pu déterminer comment la photographie participe d'une circulation des savoirs archéologiques entre les différents pays concernés.

Si l'archéologie est une science jeune, la photographie archéologique – telle, du moins, que l'on peut la définir à travers ses protocoles modernes – l'est tout autant. Au *xix^e* siècle, il n'existe pas, à proprement parler, de photographes spécialisés dans le domaine de l'archéologie. À l'exception de quelques personnalités qui ont une véritable connaissance des sites et de leurs histoires, la figure de l'amateur est majoritaire : simples voyageurs, archéologues en mission, artistes peintres, voire militaires sur le terrain. Le principal point commun qui unit ces différentes figures est la passion qu'elles manifestent pour la ruine, en tant que celle-ci renvoie à l'« histoire héroïque »⁵ telle que l'on peut la retrouver dans les sources anciennes. De ce fait, plutôt que « photographie archéologique », le terme le plus juste pour définir la production de ces photographes qui se sont consacrés à l'inventaire des sites antiques et au suivi des fouilles ne serait-il pas « photographie de ruines »?

Partie I : La photographie de ruines au *xix^e* siècle. Origines et contextes de production

D'un point de vue méthodologique, et afin de comprendre le cheminement intellectuel des acteurs de notre *corpus*, il nous a fallu dans un premier temps reconstituer les champs disciplinaires multiples mobilisés dans la production d'une photographie de ruine au *xix^e* siècle en France. La peinture de ruines ayant incontestablement influencé les photographes dans leur imaginaire de création⁶, le premier chapitre est consacré au rôle crucial de l'Italie (de Rome en particulier) en tant que lieu d'expérience physique de l'archéologie pour les peintres. L'artiste français le plus célèbre de son temps, et de

⁵ F. HARTOG, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Paris, 2003, p.55.

⁶ D. DE FONT-RÉAULX, *Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre 1839-1914*, Paris, 2012.

son vivant, qui a consacré la majorité de son oeuvre à la Rome antique, est sans conteste Hubert Robert (1733-1808), dit « Robert des ruines ». Son long séjour à Rome (de 1754 à 1765) lui accorde le statut de privilégié parmi ses pères. Robert étant témoin des fouilles et des découvertes archéologiques quotidiennes, toute son oeuvre traduit son rapport intime à la « ville éternelle »⁷, la ruine est son support de narration, la découverte archéologique est rapportée comme un spectacle ordinaire. Si la ville de Rome est un modèle absolu pour l'étude de l'antiquité, l'environnement quotidien est également source d'inspiration pour la reproduction de la trace et de l'élément architectural en décomposition. Dans un second chapitre, nous avons souhaité questionner la notion de ruines dans la photographie française primitive. De la vieille ferme abandonnée, aux blocs de pierres trouvés au hasard de pérégrinations champêtres, aux destructions haussmanniennes, la ruine (dans toutes ses modalités de conception), en tant que sujet, est récurrente chez nombre de photographes français dont l'activité est rattachée au « Cercle de Barbizon ». Parmi les plus célèbres membres de « l'École de Barbizon », Gustave Le Gray initie à la technique du calotype, dans le cadre de son école de photographie à la « la barrière de Clichy »⁸, les premiers photographes voyageurs français qui ont consacré leurs activités photographiques à l'inventaire systématique des sites archéologiques et aux fouilles (citons pour exemple Eugène Piot, Maxime Du camp ou encore John Beasley Greene). Dans la continuité du précédent chapitre, le troisième point questionne le rôle de la photographie de ruines comme outil indispensable au processus de documentation du patrimoine archéologique mondial. Nous avons analysé la production des photographes voyageurs français en terrain proche (national), européen (en Italie) et dans les colonies (en Algérie). La confrontation de ces trois zones géographiques nous a permis de réunir un *corpus* important qui illustre la diversité des parcours personnels, *corpus* dont l'intérêt réside dans les conditions de productions et les contextes d'explorations aussi différents que Paestum, Taormina, Tivoli, Tebessa, Timgad ou encore Djemila. L'étude de personnalités riches et complexes telles qu'Eugène Trutat⁹, Georges Ancely ou encore Jules de Laurière, qui effectuent des voyages réguliers entre l'Italie et l'Algérie, a révélé l'émergence (à partir des années 1870) d'un réseau d'archéologues amateurs, proches des sociétés savantes (de plus en plus influentes dans le domaine de l'archéologie) et conscients de l'utilité du medium photographique pour témoigner de la prévalence d'une culture latine commune à la Méditerranée.

Partie II : La recherche d'une nouvelle Rome en Afrique du Nord. Place et enjeux de la photographie de ruines

L'Italie, et Rome en particulier, est une destination obligée pour tout photographe qui souhaite être confronté aux vestiges les plus célèbres de l'antiquité romaine. Aussi le

⁷ *Hubert Robert: 1733-1808. un peintre visionnaire*, cat. expo. musée du Louvre, Paris, 2016.

⁸ A. MONDENARD, M. PAGNEUX, *Modernisme et modernité Les photographes du cercle de Gustave Le Gray (1850-1860)*, cat. expo. Petit Palais, Paris, 2012.

⁹ E. TRUTAT, *La photographie appliquée à l'archéologie : reproduction des monuments, oeuvres d'art, mobilier, inscriptions, manuscrits*, Paris, 1879.

suivi photographique des ruines de Rome se met en place dès la commercialisation de la machine daguerrienne (1839). En Algérie, malgré la richesse de son patrimoine antique, la production massive des images de sites archéologiques ne se généralise qu'à la fin du ^{xix}^e siècle et avec la diffusion de la carte postale. Les archives disponibles sont donc bien plus limitées pour l'ancienne colonie que pour l'Italie. La seconde partie de la thèse questionne ce décalage énorme et essaie de déterminer les éléments techniques et culturels qui font de l'Algérie une destination longtemps « oubliée »¹⁰ par la photographie de ruines. Dans cette perspective, il s'agissait d'identifier un certain nombre de lieux de mémoire qui déterminent nécessairement les escales effectuées par les « photographes voyageurs » durant leurs « Grands tours »¹¹ en Méditerranée. À travers notre *corpus*, nous avons mis à jour des biographies de photographes dont les profils n'avaient pas suffisamment été explicités, à l'exemple de Jacques Antoine Felix Moulin, photographe bien connu de la « période primitive » de la photographie, mais dont la production en Algérie dans le domaine de l'archéologie demeurait un point obscur. Moulin est le premier photographe voyageur à avoir parcouru les trois provinces d'Algérie, et réalisé le plus important reportage sur la colonie dans le domaine du patrimoine matériel et immatériel (*L'Algérie photographiée* 1856-1857). Aussi, il nous paraissait important d'établir l'inventaire de sa production qui concerne les sites romains et numides. Pour mieux éclairer son parcours, nous avons souhaité le confronter avec celui de John Beasley Greene, photographe archéologue qui se rend en Algérie à la même période (1855-1856) ; les deux photographes se rencontrent sur un chantier de fouilles (au tombeau de la Chrétienne en juin 1856), et traitent à plusieurs reprises les mêmes sujets (musée de Cherchell, aqueduc romain dans la province de Constantine).

Partie III : L'homme et la ruine à travers la photographie. De l'Italie à l'Algérie latine

Reproduire les ruines implique « une expérience du temps »¹². À ce titre, la troisième et dernière partie de notre thèse est consacrée à la photographie de ruines en tant que témoignage concret du besoin de l'homme d'illustrer son rapport aux traces du passé. Le premier chapitre établit une chronologie (de l'Antiquité au ^{xix}^e siècle) de la prise de conscience du pouvoir patrimonial et évocateur des vestiges romains et grecs. Nous avons souhaité avoir recours à la littérature comme source parallèle à l'image. Les écrits de Diderot, Volney, Chateaubriand ou encore de Victor Hugo, nous ont permis de questionner les ruines dans leurs dimensions philosophiques et de mettre au jour une véritable poésie de la trace archéologique. En effet, à travers leurs œuvres, les auteurs romantiques vont participer à l'élaboration d'une pensée de la ruine qui va amplement influencer les modes opératoires des photographes voyageurs. Ces sources littéraires nous

¹⁰ A. de MONDENARD, « L'Algérie terre oubliée des photographes en Orient, in *De Delacroix à Renoir : l'Algérie des peintres* (cat. expo. Institut du Monde Arabe), 108-114, Paris, 2003.

¹¹ G. BERTRAND, *Le Grand tour revisité. Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu ^{xviii}^e – début ^{xix}^e siècle*, Rome, 2008.

¹² F. HARTOG, *Régimes d'historicité*.

ont donné la possibilité d'entrevoir en quoi consistait, pour un voyageur du XIX^e siècle, d'un point de vue tant pratique qu'émotionnel, la découverte physique de l'antiquité. Pour mieux saisir la dimension symbolique des images produites par les photographes de notre *corpus*, nous avons analysé le rapport entre psychanalyse et archéologie, dans le but de comprendre pourquoi la fréquentation des vestiges, la contemplation des photographies de ruines amènent ce sentiment du sublime, lié à la nostalgie des civilisations qui nous ont précédés. À partir des écrits de Cicéron sur l'*ars memoriae*, technique de mémorisation des lieux pratiquée par les philosophes grecs et romains¹³, jusqu'aux écrits de Freud (dont les travaux s'inspirent amplement de l'archéologie et de ses voyages à Athènes et à Rome), nous avons pu entrevoir à quel point il existait une forte résonance entre mémoire des lieux, mémoire des hommes illustres et affect personnel. Dans un deuxième chapitre, nous avons étudié l'utilisation de la photographie comme outil de représentation d'une archéologie identitaire. Pour ce faire, nous avons proposé l'analyse de deux parcours de photographes actifs en Algérie sous le Second Empire : Jacques Antoine Félix Moulin, dont les rapports avec la sphère militaire posent la question du discours véhiculé par sa production et Édouard Baldus, envoyé en mission officielle par l'Empereur Napoléon III pour le suivi photographique de la reconstruction du pont romain d'El Kantara (détruit par une troupe de soldats en 1857), dont le reportage interroge la réutilisation des ruines romaines par l'armée française. Le troisième et dernier chapitre analyse la photographie à l'ère des grands chantiers et son usage comme outil de communication scientifique et promotionnel de la fouille. Nous avons confronté trois figures dans trois zones géographiques et pour trois ères historiques différentes : les fouilles de Pietro Rosa sur les jardins Farnese (1861-1870) financées par l'Empereur Napoléon III en personne¹⁴, les fouilles de Schliemann à Mycènes (1874) et Troie (1878-1879)¹⁵ et celles d'Albert Ballu à Timgad (1889-1920). Cette comparaison des trois *corpus* a permis d'observer le rapport du chef de chantier à la photographie, en tant que producteur et opérateur d'images de ruines.

Conclusion

De nos jours, l'histoire des fouilles, leur contexte de découverte, leur représentation et leur réception à travers l'image sont aussi importante, que la fouille elle-même¹⁶. Aussi, et tel a été l'un des buts essentiels de cette thèse, les archives photographiques doivent être davantage reconnues et mobilisées dans le domaine de l'archéologie. En effet, la photographie est particulièrement utile à la discipline archéologique, car elle permet de mémoriser le processus de dégagement des matériaux et d'enregistrer la mise au jour des

¹³ M. ROYO, « Un sacrifice pâle et un lieu d'herbe ». L'espace et le temps dans la description poétique de Rome », in D. NELIS et M. ROYO, *Lire la ville, Fragments d'une archéologie littéraire de Rome antique*, Bordeaux, 2014, p. 161-182.

¹⁴ M.A. TOMEL, *Scavi francesi sul Palatino, le indagini di Pietro Rosa per Napoleone III (1861-1870)*, Rome, 1999.

¹⁵ H. DUCHÊNE, *L'Or de Troie ou le rêve de Schliemann*, Paris, 1995.

¹⁶ R. GINOUVÈS, A-M GUIMIER SORBETS, « L'image dans l'archéologie », Bulletin du CTHS, *L'image et la science* (1992), p. 231-248.

couches stratigraphiques avant leur destruction. Ainsi, à travers les capacités du médium comme outil de mise en forme et d'interprétation des traces du passé, la photographie de ruines peut bel et bien être considérée comme une réappropriation du patrimoine archéologique. Par la preuve matérielle et la création d'archives visuelles, la photographie a donc accompagné le processus de formation scientifique de l'archéologue. Nos recherches représentent un exercice expérimental visant à proposer une définition des liens entre photographie et archéologie au ^{xix}^e siècle. Quand bien même les possibilités de comparaison auraient pu être élargies, cette étude menée entre les deux rives de la Méditerranée a permis de proposer une première définition d'un objet passionnant mais non moins problématique.

Anissa Yelles

PLH-ERASME

Université de Toulouse Jean Jaurès,
Maison de la Recherche

5 allées A. Machado

31058 Toulouse Cedex 9

ayelles@sfr.fr