Photographie et voyage en Perse

Marc POTEL

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cemoti/123>

DOI : 10.4000/cemoti.123

ISSN : 1777-5396

Éditeur

AFEMOTI

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1997

ISSN : 0764-9878

Référence électronique

Marc POTEL, « Photographie et voyage en Perse », *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien* [En ligne], 23 | 1997, mis en ligne le 01 mars 2005, consulté le 08 septembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/cemoti/123> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cemoti.123>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

Tous droits réservés

Photographie et voyage en Perse

Marc POTEL

- 1 Quand Jane Dieulafoy et son archéologue de mari Marcel pénètrent en Perse en 1880, la photographie les a précédés de 40 ans. Et que dire de cette antériorité pour le voyage de Pierre Loti en 1900 ou pour la mission iconographique de Frédéric Gadmer en 1929 pour le compte des *Archives de la planète* financées par le banquier Albert Kahn¹ ? Mais, si la photographie peut se prévaloir d'avoir été adoptée, dans ce qui reste du vieil empire des Achéménides, simultanément à l'Europe, l'ampleur du phénomène n'est pas tout à fait comparable. En outre, l'arrivée de la photographie en Perse se fera d'une manière tout à fait différente des autres pays du Proche ou du Moyen-Orient musulman. En tout premier lieu, la curiosité des familles royales persanes du XIX^e siècle pour cette modernité européenne, parmi d'autres éléments occidentaux, influence cet engouement pour le daguerréotype². N'est-il pas cet auxiliaire des sciences et des arts incomparablement doué pour reproduire les monuments antiques, puis, plus tard, les paysages et enfin saisir la geste singulière de populations inconnues..., avec une exactitude jamais égalée jusqu'ici ? A telle enseigne qu'un "monsieur Carlian (en fait Carliée) accompagna Farrokh Khan de Paris à Téhéran afin de promouvoir la science et les méthodes photographiques et développer le procédé au collodion"³. L'attrait des Iraniens pour les images ne les incline-t-il pas spontanément à s'emparer de la photographie ? Combien de parias européens comme l'italien Pesce⁴ ont grossi les rangs de l'armée persane ? L'enjeu que représentait encore et toujours la Perse au XIX^e siècle n'a-t-il pas poussé Russes et Anglais à offrir un appareil à daguerréotypes au Shah, connaissant son goût pour les miniatures ? Si la chose nous semble entendue, elle n'est en fait pas si simple.
- 2 La photographie arrive en Perse par de multiples voies. Et les Européens n'ont pas l'exclusivité de cette diffusion. Le tropisme géographique jette bien sur les routes d'un Orient plus rêvé que vécu nombre de romantiques ou d'aventuriers, d'archéologues ou de militaires... Mais ils seront moins nombreux à parcourir la Perse que leurs homologues, français et anglais essentiellement, qui se lancèrent dans le Grand Tour, autrement dit la Turquie, l'Égypte, la Palestine, la Syrie... Le Maghreb (Maroc, Algérie, Tunisie), relevant du colonialisme et d'autres itinéraires, a engendré une photographie différente. Quant à la Perse, elle relève encore d'une autre problématique. La Perse est

bien une destination pour des occidentaux plus ou moins fascinés par l'Orient mais la distance et les conditions du périple en dissuadent plus d'un. C'est que le voyage est moins aisé que les expéditions méditerranéennes ou proche-orientales des photographes orientalistes, même si les voies du pays des *Mille et une Nuits* sont tracées depuis quelques siècles. Par la lettre, un peu moins par l'image, en comparaison des autres pays de l'Orient méditerranéen, la Perse recèle une proximité envahissant l'imaginaire européen. Et cette fascination est entretenue par une tradition de voyageurs français, entre autres, qui depuis le XVII^{ème} ont rédigé et publié les récits de leurs pérégrinations. Un mélange de saveurs fantasmagiques comme le récit de Tavernier et de propos parfois plus rigoureux (pensons à Chardin) précède des traductions de Galland et des *Lettres persanes* de Montesquieu. Ce sont ses qualités de marchand qui feront la fortune de Chardin, alors que la traduction des *Nuits* installera Galland dans la postérité. Montesquieu quant à lui, en travestissant et transposant sa critique dans un contexte persan très prisé par l'aristocratie, s'assurait d'un certain succès. Tavernier et Chardin se sont bien rendus en Perse, Montesquieu n'y a jamais mis les pieds, s'inspirant du récit de Chardin déjà réputé pour la justesse de ses détails afin de semer quelques notes de véracité dans ses lettres. Ce principe de la citation sera plus tard réutilisé par l'image fixe. Le voyage, qu'il soit immobile ou réel, transporte nos persanophiles vers un ailleurs bien moins hypothétique qu'il n'y paraît. Et la photographie en Perse, comme dans le reste d'un Orient trop souvent indéterminé, jouera à la fois de ces deux voyages. Avec le second elle sera le témoignage du périple qui servira au lecteur des récits de Jane Dieulafoy⁵, par exemple, à suivre sur les gravures et entre les lignes les aventures du couple d'archéologues. Il existe, bien avant l'arrivée des premiers daguerréotypistes en Perse, un courant de curiosité symptomatique d'une représentation ambivalente de l'Orient persan, fondée sur le mythe de la permanence et constitué à la fois du fantasme de l'exotisme et du spectre du fanatisme. Il faudrait ajouter qu'aujourd'hui, malgré les profondes mutations engendrées ici comme ailleurs par notre XX^{ème} finissant, ces images ambivalentes ont toujours cours dans l'échelle des valeurs iconologiques de la presse française où peu d'exceptions émergent de cette production de photographies de presse. Or, paradoxe surprenant, quand la photographie se saisit dès ses débuts des représentations de l'Orient, ces images de la Perse du XIX^{ème} et plus tard celles du début XX^{ème} vont s'éloigner de cette représentation dominante. Le constat vaut également pour le Proche-Orient au moment des balbutiements de la photographie. Par contre, dès que les opérateurs s'affranchiront des contraintes de leurs commanditaires tout en exploitant les évolutions techniques rapides du médium, les images du Proche-Orient (l'Est méditerranéen) vont retrouver les stéréotypes de l'imaginaire oriental notamment avec la mise en scène de l'atelier. Dans les colonies françaises de l'Afrique du Nord, en particulier en Algérie, la photographie accompagnera l'entreprise coloniale sans préjuger d'approches plus éloignées de la mise en images du mythe colonial. La Perse échappe en grande partie aux travers de l'orientalisme photographique. A cela, selon nous, plusieurs raisons.

- 3 La première est l'usage du médium par les Iraniens eux-mêmes et ce dès les premières années de la photographie. Nous pouvons même affirmer que quelques-uns d'entre eux seront de fervents promoteurs et producteurs de ces nouvelles images⁶. Les images de l'autre vu par lui-même ne peuvent être celles d'une altérité telle que les Occidentaux la représentent par la photographie. Lecteurs fidèles de la très sérieuse *Revue des deux mondes* ou du plus ironique *Charivari*, ils découvrent dans les colonnes de ces revues les

débats suscités par la naissance de la photographie. Piqués de curiosité et francophiles avertis, ils se procurent l'appareil en question quand, opportunité d'heureuse fortune, ce n'est pas une relation française qui débarque avec la boîte magique. Selon une autre perspective, la Perse est bien un enjeu géopolitique. Son territoire et plus tard ses ressources seront disputés par les Anglais et les Russes, mais jamais le pays ne sera colonisé. Dans ce contexte, il n'est pas banal de constater que la photographie, sur un plan tout à fait anecdotique, fut à sa manière le reflet de cet enjeu. Après que ces boîtes magiques eurent éveillé et satisfait la curiosité des plus hautes personnalités de la Cour, plus tard les lanternes magiques, comme un film tourné en 1927 par les équipes d'Albert Kahn en témoignage, feront le bonheur des enfants iraniens.

- 4 La seconde est symptomatique d'un format et d'une pratique photographique en Orient qui n'en construira pas moins un stéréotype, celui de l'image de la terre des origines avec deux genres de la photographie : les vues archéologiques et les paysages. Au Proche-Orient : les sites bibliques et égyptiens dont l'inventaire avait été lancé par l'expédition napoléonienne et les sites de l'antique monde gréco-romain; à la Perse : le berceau des civilisations indo-européennes en lesquelles les Occidentaux se découvrent une généalogie. C'est dans ce contexte de prise de conscience d'une origine prête à être saisie par l'image que les premières expéditions daguériennes sont financées par l'Etat français. Elles donneront lieu à l'édition d'albums photographiques⁷. Sous l'impulsion de ses premiers promoteurs, la photographie se découvre des talents et surtout des qualités d'auxiliaire de la science/de l'archéologie; ne permet-elle pas d'accéder au double parfait ? Cette mi-XIX^e est aussi la période où l'Europe commence à comprendre que la région située entre les rives du Tigre et de l'Euphrate et les confins de l'Indus constitue le berceau des civilisations indo-européennes. En savoir un peu plus sur ces origines profondes décidera, entre autres motivations, les Dieulafoy, sous la responsabilité du conservateur du Louvre, à organiser une mission de fouilles archéologiques en Perse à la recherche des origines de l'architecture médiévale européenne. Ils trouveront en fait autre chose. Du point de vue photographique, nombre d'images prises par Jane Dieulafoy s'apparentent au genre du panorama, qu'il s'agisse des sites archéologiques ou des monuments observés en chemin et des villes traversées.
- 5 La photographie est aussitôt intégrée à ces missions selon un cadre souvent très précis. Les consignes de leurs commanditaires, imposées à Maxime Du Camp en Egypte, Salzmann en Palestine vont déterminer un type de photographie : le panorama. Constituées de photos collées les unes à côté des autres ou réalisées plus tard à l'aide de chambres photographiques panoramiques, ces vues ne témoignent-elles pas à la fois des ambitions encyclopédistes et de la tentation de saisir en une seule image tout l'Orient ? Elles serviront aussi à documenter les relevés topographiques. En complément du panorama nos opérateurs réaliseront des vues très frontales d'ensembles architecturaux et plus tard de détails propres à illustrer leurs recherches et leurs découvertes. Le panorama témoignait de cette volonté de saisir ces sites mythiques. La série offrira une solution à cette entreprise d'inventaire que sera le XIX^e. Une seule image ne suffisant pas, la multiplication des points de vues permettra de montrer une totalité insaisissable. Emerge alors déjà la tendance inévitable à la fragmentation de la réalité à laquelle nos opérateurs sont confrontés, sans toujours en mesurer les conséquences. La photographie ne sera jamais qu'un fragment de réalité qui cesse de l'être dès lors que le projet photographique naît.

Regarder, c'est déjà construire une autre réalité, celle de l'opérateur ou du projet qu'il sert.

- 6 La troisième est liée à la nature et surtout aux motivations qui entoureront les voyages conduisant nos opérateurs sur les routes de la Perse. Nous suivrons trois d'entre eux. Ils ont sillonné l'Iran entre 1881 et 1927. Cette période clôt les dernières années du règne des Qadjars, déposés en 1925 par l'ultime dynastie iranienne, celle des Pahlavi. Nos photographes voyageurs nous ont tous laissé un témoignage de photographies relativement important en nombre : Jane et Marcel Dieulafoy (1881-1882), Pierre Loti (1900) et Frédéric Gadmer (1929) .
- 7 Jane Dieulafoy réalisera deux séries distinctes de photographies en Perse où elle se rendra par deux fois (1881-1882 et 1884-1886). Une partie des photographies documente la mission archéologique. L'autre illustre les observations que Jane porte sur la société iranienne et ses sites architecturaux essentiellement urbains. Il est tout d'abord remarquable de constater que les photographies liées aux fouilles, objet de la mission de Marcel Dieulafoy, sont encore conservées aujourd'hui, alors que celles réalisées par Jane et utilisées pour illustrer les parutions dans la revue *Le Tour du Monde* ont semble-t-il disparu. Seules subsistent les gravures réalisées d'après ses photographies. C'est à cette seconde série que nous nous sommes intéressés. Ce qui n'est pas sans poser quelques problèmes. Malgré les exigences intellectuelles de Jane Dieulafoy, qui n'aurait vraisemblablement pas laissé passer des interprétations trop éloignées de ses images, on ne peut aujourd'hui être sûr que ces gravures soient en tout point fidèles aux originaux. Les deux séries d'images n'avaient semble-t-il pas la même valeur, l'essentiel du voyage relevant d'une mission archéologique. La valeur scientifique de ces dernières en a assuré la conservation. Les autres photographies, au caractère plus documentaire, mais dont le témoignage apparaît aujourd'hui important, ont disparu. Néanmoins on est confondu devant la diversité des sujets photographiques tels qu'ils apparaissent dans la revue *Le Tour du Monde*. Paysages, monuments et détails architecturaux se partagent la production avec de nombreux sujets humains. Et, si le style alerte des récits consignés quotidiennement témoigne, détails à l'appui, d'une fascination mêlée d'un esprit critique qui n'échappe pas toujours aux lieux communs, les images restent proches du style documentaire. On sent, derrière l'oeil qui photographie les paysages et les monuments, l'approche archéologique certainement exigée par Marcel Dieulafoy et les commanditaires de la mission sur les sites. Cadres précis le plus souvent de face, de nombreuses vues de panoramas urbains, il s'agit de documenter par l'image les propos sur les sites ou, dans le cas du journal, de recueillir un témoignage visuel, jugé irréfutablement objectif en ces débuts de la photographie. Parfois, une perspective donne une dimension plus esthétique permettant au lecteur de prendre la mesure de l'environnement en magnifiait le paysage photographique. Ces images à caractère archéologique ajoutent une touche réaliste au récit. Elles sont un témoignage qui matérialise l'imaginaire du récit, en l'ancrant dans l'image. Loin de lui enlever ses dimensions romancées ou fantasmatiques, les gravures n'offrent-elles pas plutôt une multitude de points d'ancrage ? Ce qui peut nous paraître aujourd'hui un artifice désuet incitait hier les lecteurs à croire dans la valeur testimoniale des images. En effet, sous chacune d'entre elle, la mention suivante complétait systématiquement les légendes : "Gravure réalisée d'après une photographie de ..." La technique de la gravure, utilisée tant que le procédé d'impression simultanée texte-photo ne sera pas inventé, permettait malgré tout d'offrir aux lecteurs ces nouvelles images. Gravure et légende, accompagnées de la dite mention, donnaient les garanties suffisantes d'un témoignage

fidèle. Cette proximité géographique est renforcée par la proximité temporelle. Les premiers récits de Jane sont publiés à peine un an après son retour. Autant dire que, pour l'époque, images et récits sont d'actualité. C'est aussi ce qui fait le succès de la revue *Le Tour du Monde*. En même temps que les lecteurs franchissent les frontières, ils commencent à s'affranchir du temps. C'est bien ce principe moderne de l'information qui gagne les sociétés industrielles du XIX^{ème} finissant : frontières géographiques et temporelles nous rapprochent, croyons-nous, de ces Autres, populations d'un ailleurs avec lequel nous étions sans contact, si ce n'est sur un mode faisant appel à l'imagination ou à l'imaginaire. Aujourd'hui, malgré l'immigration, cette proximité, privée d'une médiatisation d'images plus enracinées dans un quotidien moins spectaculaire, n'a que trop peu évolué. Il nous reste les revues de voyage et de pseudo ethnographie pour nous faire une idée. Et encore ! Les images diffusées aujourd'hui de l'Iran rural ou celui des tribus paraissent encore très neuves, tant il est facile de faire des photos qui semblent nouvelles dans un pays peu visité.

- 8 Quand Jane Dieulafoy réalise des images où l'élément humain est le sujet principal, le style des photographies prend le plus souvent la forme du strict document ethnologique. Nombre d'entre elles nous montrent des hommes et des femmes campés dans leurs costumes et occupés à des activités significatives de leur statut social. Et c'est peut-être là qu'est le meilleur du témoignage de Jane Dieulafoy. En effet, lors de ses deux voyages en Perse, Jane Dieulafoy observe le pays qu'elle parcourt, s'intéresse non seulement aux sites, aux monuments mais aussi aux habitants des villes et des villages et à leurs coutumes. L'archéologue par vocation maritale se mue souvent en ethnologue ou même en sociologue. Néanmoins, certaines images présentant l'intimité des femmes peuvent prêter à quelques interrogations. La nudité entrevue ou *entrevoilée* de femmes sur quelques images ne les rapproche-t-elle pas d'un Orient fantasmatique sur lequel Jane Dieulafoy permet au lecteur de lever le voile ? Ne sont-elles pas le fruit d'une interprétation du graveur qui aurait légèrement dépassé la représentation photographique ? Ces questions sont aujourd'hui sans réponse. N'y voyez aucune pudibonderie déplacée de notre part, mais ces images étaient pour l'époque, dans les colonnes d'un journal, quelque peu légères. Même si des photographies à caractère pornographique ou des vues stéréoscopiques dans le même genre, faisant assaut de réalisme, circulaient sous le manteau. Nous savons par contre que Jane choisissait ses sujets féminins plutôt jeunes et jolis que plus âgés. Ne dit-elle pas : "...Le type chirazien est élégant; mais pourquoi faut-il que les femmes les plus laides et les plus décrépites soient aussi les plus désireuses de faire reproduire leurs traits ? J'ai trouvé d'ailleurs un moyen poli de satisfaire sans dommage les vieilles admiratrices de mes talents de photographe. J'introduis un châssis vide dans l'appareil, je fais poser mon modèle pendant trois minutes dans une attitude mal équilibrée et fatigante, et finalement je déclare que l'épreuve est manquée, faute d'une immobilité suffisante. J'ai utilisé trois fois aujourd'hui cette formule simple et peu coûteuse,..."⁸. Sorti du contexte, le stratagème peu sembler grossier. Mais il révèle aussi un des problèmes de tout photographe voyageur à l'époque: celui de son stock limité de plaques de verre. Il lui faut le gérer au mieux sous peine d'en manquer pour des sujets plus pertinents. Même si la Perse a accueilli à bras ouverts la photographie, cela reste le fait de quelques privilégiés. Il n'y a pas encore des "maisons de la photographie" à tous les coins de rues. Il témoigne en outre d'un choix qui pourrait être discuté mais la remarque ne doit pas occulter l'intérêt, réel, que Jane Dieulafoy a manifesté pour les femmes. Tout au long du voyage, elle porte une attention particulière aux femmes qu'elle rencontre. Les femmes

des tributs bakhtyari, arabes..., qui l'invitent sous leur tente, lui confient leurs enfants parfois malades, femmes des marchands du bazar ou celles enfin des gouverneurs qui se font tirer le portrait. A l'image de ses autres observations générales sur le pays, les jugements de Jane Dieulafoy concernant les femmes ne sont pas excessifs, sans pour autant être totalement dénués de préjugés. Jane est frappée par la beauté des Persanes et sa relation de voyage, aussi bien par le verbe que par l'image, fait place à leur évocation. Quand l'image ne permet pas de saisir des scènes sur le vif, le verbe parfois empreint d'une certaine sensualité prend le relais⁹. Les femmes de Perse comme celles de Turquie vivent dans le secret de l'andéroun. Les contraintes pesant sur elles s'alourdissent souvent avec leur rang. Dès que l'occasion lui en est donnée Jane noue des contacts souvent éphémères avec ces femmes. Une gravure témoigne de cette intimité avec une certaine "Ziba Khanoum en tenue d'intimité" nous précise la légende. Et pourtant, cette gravure nous en dit peut-être plus, sinon autre chose que son original photographique. Qu'y voyons-nous? Deux femmes : l'une, voilée de la tête aux pieds, est vêtue d'un ample tissu blanc au drapé qui efface sa silhouette; l'autre, "Ziba Khanoum en tenue d'intimité" dont le voile découvre le visage et un sein, est vêtue d'un habit court traditionnel aux riches broderies et aux tons sombres. Les contrastes de l'image organisent sa lecture en hiérarchisant les signes. Arrière-plan clair qui joue de l'effet du contre-jour et mettant en valeur le premier plan sujet de la photographie. Or, les supports photographiques de l'époque, des plaques de verre au collodion sec, ne permettaient pas de traduire des contrastes aussi violents et nuancés à la fois que semble le laisser entrevoir la gravure. Ce qui nous laisse penser qu'il y a une interprétation du graveur. Jusqu'où ? Nous n'en savons rien. Nous remarquons aussi que les descriptions de femmes dont Jane entrevoit la nudité jalonnent avec parcimonie ses carnets. Elle manifeste une certaine propension à vouloir témoigner de cette sensualité persane. Sa qualité de femme a-t-elle suffi à convaincre cette femme de se laisser photographier ainsi. Quelques détails soulignent l'organisation de la scène photographique. Elle y perd de sa spontanéité : le bouquet que "Ziba Khanoum" tient en main, la tenture retenue par la femme de l'arrière plan. A-t-elle pu conserver une telle pose pendant quelques minutes, sans bouger ? "Ziba Khanoum" est elle-même debout, descendant quelques marches, soit une autre pose difficile à conserver longtemps sans bouger. Avant Jane Dieulafoy, peu de femmes avaient voyagé en Perse si ce n'est en Orient, sans parler d'en ramener des récits, encore moins des images. Seuls les peintres orientalistes avaient constitué une petite iconothèque de l'inconscient fantasmatique occidental. On imagine l'effet produit par ces images au moment de leur publication. Il faut bien sûr rester prudent car nous n'avons affaire qu'à des gravures.

- 9 La diversité des sujets, la concordance des points de vues relatés par Jane Dieulafoy avec les images, tout ceci force une certaine admiration qu'il s'agisse de sujets humains, de paysages ou de monuments. D'autant que les situations de prises de vues ne sont pas toujours faciles et que les conditions de voyage des époux Dieulafoy sont assez précaires. Ils voyagent à titre individuel, lors du premier séjour en 1881, et sans escorte comme Loti (1900) mais vingt ans plus tôt. Gobineau s'est rendu à Téhéran en 1855, mais en traversant le sud du pays et protégé par le faste d'une mission gouvernementale. D'ailleurs il ne quittera guère la capitale pendant la durée de son séjour et achètera des photographies à Pesce. Néanmoins la plupart des voyageurs connaissent les mêmes dangers et surtout le climat redoutable qui les expose aux accès de fièvre. Ajoutons que les matériels photographiques fragiles et les produits moins stables qu'aujourd'hui redoutaient les écarts de température et d'humidité ou les

secousses du transport. Jane en témoigne à plusieurs reprises dans son journal : *"J'étais occupée à déballer les appareils de photographie et à m'assurer qu'ils étaient sans avarie, quand j'ai entendu des cris aigus dans le jardin..."* Dans leurs périples nos voyageurs fréquentent les mêmes caravansérails édifiés sous le rayonnant règne de Shah Abbas et que l'administration des Qadjars laisse tomber en ruine. Le climat est rude, le relief mouvementé, les Persans parfois peu enclins à se laisser photographier. Mais les époux Dieulafoy feront aussi des rencontres qui leur ouvriront bien des portes, témoignant de cette hospitalité persane même quand il s'agit de chrétiens.

- 10 Ainsi, l'un d'entre eux et non des moindres, le prince Zellé Sultan fils du roi, qui administre le sud de la Perse, donnera des instructions qui faciliteront leurs rapports avec les représentants du Shah¹⁰. Dès le premier séjour en Perse, les relations avec Zellé Sultan sont excellentes, car ce prince intelligent est aussi très ouvert à tout ce qui vient d'Europe. Ce statut que leur donnent les recommandations du prince se double de celui que leur procure l'appareil photographique. En fait la photographie ouvre aux époux Dieulafoy autant de portes qu'elle provoquera de réactions de rejet. Si Loti voyage dans des conditions identiques et dans une Perse ni plus ni moins hostile à la photographie, il utilise un appareil plus petit et donc plus discret et surtout dont les temps de pose sont beaucoup plus courts. Il peut saisir des instants alors que Jane doit mettre en place un attirail encombrant, plus lourd et nécessitant des poses de quelques secondes. Elle ne pourra bénéficier de la même discrétion, ses prises de vues tenant de la mise en scène à cause du matériel nécessaire. Ce statut, combinaison d'une recommandation royale et d'une activité de photographe, leur ouvre donc des portes. L'appareil, qui n'est pas inconnu des familles princières, contribue à attirer leurs faveurs. Mais le roi n'est pas toujours maître en son pays. Ainsi, à Ispahan, ils entreprennent de visiter le tombeau d'un compagnon du Prophète. Pour éviter de provoquer l'hostilité des autorités religieuses contre lesquelles le Shah lui-même ne peut rien, ils visitent le monument en fin de nuit et Jane Dieulafoy doit attendre le lever du jour pour faire quelques photographies. C'est alors qu'un homme enturbanné les surprend et les invective. Habitué à ces vociférations, souvent de circonstance, les époux Dieulafoy ne tiennent pas compte des récriminations de notre homme. Lequel revient quelques minutes plus tard avec une troupe de fidèles marchands du bazar qui les jettent hors de l'*Imam zadé*. L'histoire se termine chez le mollah du quartier auprès de qui ils obtiennent réparation et rejoignent l'*imam zadé* en question. La mission archéologique des Dieulafoy fut une réussite. Nous pouvons dire qu'elle s'est doublée d'un regard et sans éviter de verser dans les lieux communs concernant une société persane à bien des égards complexe pour un Occidental. Les images offrent un témoignage iconographique original sur la société persane en cette fin XIX^{ème}. Elles accompagnent un récit de voyage de la meilleure veine. Mais elles ne sont pas le prétexte du voyage. Loti lui aussi donnera à son texte *"Vers Ispahan"* la forme du récit de voyage. Pouvait-il en être autrement, lui qui enchaîne son périple étapes sur étapes en trois mois à peine.
- 11 Pierre Loti arrive en Perse en 1900, le 17 avril exactement. Il y séjournera jusqu'au 6 juin. Le chantre d'un romantisme français sur le déclin, nostalgique d'un Orient qui, selon lui, disparaît sous les effets néfastes d'une modernité occidentale portée par la vague touristique ou coloniale, réalisera des photographies assez surprenantes de la Perse. En fait, les images de Loti tiennent de la note de voyage. Il réalise une photographie finalement assez proche de ses dessins souvent utilisés pour illustrer des articles diffusés dans la presse. Loti traverse une Perse qui le déçoit et où il est difficile de voyager. Il est loin de sa Turquie et les sentiments qu'il espérait éprouver en Perse

ne sont pas toujours au rendez-vous¹¹. Le pays lui-même est au plus bas des situations qu'il a pu connaître. Le voyage éclair de Loti ne facilite pas non plus des rencontres plus durables mais plutôt vouées à l'éphémère des étapes qui se succèdent. C'est à un train d'enfer que certaines étapes sont franchies. La nature des images n'est donc pas étrangère aux conditions de voyage elles-mêmes. En voyage privé, Loti réalise des images pour lui-même. Pas de commanditaire si ce n'est l'auteur qui se laisse guider par ses impressions. Les photographies de Perse sont moins nombreuses que celles de Turquie. La plupart représentant des paysages avec une prédilection marquée pour des vues d'entrées d'agglomérations. Loti aime à se laisser séduire par la dimension novatrice de la découverte. Chaque nouvelle ville est pour lui un instant d'intense émotion pour Loti qui aspire à retrouver ce qu'il imagine de la Perse. Cette fébrile attente est parfois mise à rude épreuve car les arrivées se font souvent de nuit. Il faut alors attendre le lendemain matin pour satisfaire son désir. "Le premier regard jeté au dehors est pour nous causer stupeur et vertige ; arrivés en pleine nuit, nous n'avions soupçonné rien de pareil ; les aéronautes, qui s'éveillent au matin après une ascension nocturne, doivent éprouver de ces surprises trop magnifiques et presque terrifiantes (...) La forteresse, maintenant est tranquille et presque déserte, les autres caravanes parties"¹². Le pittoresque gagne de nombreuses images et tient essentiellement en des vues de caravanes, de femmes voilées et de bergers nomades dont les gestes et les attitudes sont parfois conventionnels mais le plus souvent dérobés au hasard. Cette qualité que nous retrouvons dans de nombreuses images qui attestent d'une prise de vue sur le vif ne tient-elle pas au peu de temps que Loti peut consacrer à chaque site visité et des possibilités offertes par son appareil en matière de temps de pose ? Le caractère conventionnel des poses adoptées par les sujets humains ne traduit-il pas à la fois la curiosité de ces Persans pour la scène photographique et en même temps l'expression d'une volonté de maîtriser par la pose la présentation de soi-même face à l'étranger. La distance du photographe au sujet est de mise dans les vues prises en Perse. Pas de portrait ni d'intérieur. C'est une Perse tout en surface, dont le voile est à peine soulevée que Loti nous invite à regarder. Il y a comme une retenue dans les images que nous avons pu voir. Elles s'organisent très peu en séries. Seuls deux sites ont incité Loti à réaliser une série d'images. Yezd-Khast (en fait Izad Khast) et Persépolis. Le premier tient de la curiosité géologique et le second du site archéologique incontournable. Les vues de Persépolis sont remarquablement étranges. Elles sont assez éloignées de l'inventaire archéologique. Si certaines d'entre elles donnent à voir des détails, elles ne témoignent pas d'une méthode raisonnée. La série n'est pas organisée. Non, Loti recherche des impressions "*déjà connues de lui*"¹³ et ses photographies sont impressionnistes. La lumière du soir allonge des ombres interminables, souligne la géométrie des blocs de pierre amassés pêle-mêle, désordonnés par leur chute et ordonnés selon une autre logique, par le temps. Quelques colonnes de l'*Apadana* coupent le champ de la prise de vue et laissent un arrière plan d'herbes rases qui tapissent le relief tourmenté par le couchant. A ce jeu d'ombre et de lumière Loti joue à cache-cache avec ses souvenirs d'enfance. Le noir et blanc, par son pouvoir d'abstraction, procure une ambiance étrangement mystique à ces photographies. On les sent proches du tournant que les photographes plasticiens donneront à la photographie en essayant de dépasser l'instant de la prise de vue. Loti nous permet en outre de l'accompagner dans son approche des ruines de Persépolis. Il nous conduit sur les traces de ses pas tant il paraît avoir tourné autour des portes encore debout, des colonnes, à la manière du photographe qui tourne autour de son

sujet. Loti déguste le site avec un appétit visuel aiguisé par un imaginaire qui s'enflamme et, à mesure que ces souvenirs convoqués sur la scène photographiée s'inscrivent en palimpseste dans son viseur, le mélange et lui seul semble commander le déclenchement de l'obturateur. La série de *Yezd Khast* est conçue différemment. Visiblement le site a surpris Pierre Loti. Contrairement à Persépolis il ne s'attendait pas à découvrir ce village perché. Les images nous montrent comment le photographe est dominé par cette rencontre. La multiplication des angles de vues a permis toutefois à Loti de constituer une série surprenante du site de *Yezd Khast*, village perché sur une muraille émergeant au milieu du désert, surplombant tout le paysage et sur laquelle les habitants ont édifié des terrasses en bois. Loti a aussi beaucoup tourné autour de ce site. Vues d'ensemble, en contreplongée pour accentuer les effets de surplomb des balcons en bois; vues de plus près saisissant des détails de construction; et enfin le passage de tribus pastorales donnent une dimension à la fois documentaire et pittoresque à cette série. Mais le temps presse et Loti a vite fait le tour de son sujet. D'un autre point de vue nous avons pu comparer cette série aux images d'autres auteurs de vues de *Yezd-Khast*. Gadmer en 1929 et un anonyme dont la photographie a servi à illustrer un livre sur l'Iran¹⁴. Grâce à ces images, prises à des périodes successives, nous pouvons mesurer la dégradation progressive de ce rocher fantôme, qualifié de vaisseau par Loti. Loti et Gadmer, pour des raisons fondamentalement différentes s'acharnaient à conserver des traces du passé. Gadmer suivait une entreprise d'inventaire raisonné d'un monde voué à des transformations irréversibles. Aussi fallait-il témoigner de ces sites avant l'irréparable mais en suivant, surtout dès que Jean Brunhes dirigera les missions, une méthode inspirée par la géographie humaine. Loti le nostalgique, frappé d'un esprit romantique, sans manquer pour autant de sincérité ni de clairvoyance sur lui-même suit une autre entreprise : "je songe à ce qu'il y aura de frappant et d'étrange, dans un siècle ou deux, pour quelques-uns de nos arrières-fils, à passer en revue des photographies d'ancêtres ou d'enfants morts. Si expressifs qu'ils soient, ces portraits, gravés ou peints, que nos descendants nous ont légués, ne peuvent produire sur nous rien de pareille impression. Mais les photographies, qui sont des reflets émanés des êtres, qui fixent jusqu'à des attitudes fugitives, des gestes, des expressions instantanées, comme ce sera curieux et presque effrayant à revoir, pour les générations qui vont suivre, quand nous serons retombés, nous, dans le passé mort". L'attitude de Loti devant la photographie est celle d'un nostalgique qui prépare les éléments de sa propre mémoire en amassant une somme de témoignages notamment visuels sur son propre vécu.... Loti a réalisé par exemple de nombreux autoportraits où il apparaît costumé.

- 12 L'approche suivie par Frédéric Gadmer prend une tout autre dimension. Gadmer est un des opérateurs des *Archives de la planète*, un des nombreux projets d'Albert Kahn. L'objectif des archives est simple et ambitieux : procéder à une sorte d'inventaire de la surface du globe occupée et aménagée par l'homme, telle qu'elle se présente au début du XX^{ème}. Dans le contexte colonialiste de l'époque où l'Occident se lance dans une double entreprise d'appropriation et d'inventaire du monde, la démarche d'Albert Kahn est peu banale. Pendant cette période de l'âge d'or du colonialisme la photographie accompagnera de multiples manières le regard de l'Occident porté sur l'Autre. Avec la série des *scènes et types* elle sera anthropologique ou prendra prétexte de cette nouvelle discipline scientifique pour verser dans le meilleur des cas dans l'érotisme et pire dans la pornographie. C'est aussi entre 1912 et 1930 que les missions iconographiques des *Archives* sillonnent les routes de la planète. Photographie

stéréoscopique, autochromes (1903) et cinéma, les opérateurs ramènent des quatre coins du globe des kilomètres de films toujours à l'état de rush et des milliers de plaques couleurs. Le monde bouge. De rapides et profondes mutations se préparent quand elles ne sont pas déjà à l'oeuvre. Albert Kahn l'a plus que pressenti quand il confie la responsabilité des *Archives de la planète* à Jean Brunhes. L'esprit des missions donné par les méthodes de Jean Brunhes et dans le respect des conceptions d'Albert Kahn s'appuie sur le constat d'une disparition proche des minorités ethniques et avec elles de ce qui constitue leur vie quotidienne. Et justement pour sauvegarder ce patrimoine, et témoigner des caractéristiques de ces unités¹⁵, Jean Brunhes conçoit une méthode pour les opérateurs des *Archives* où la photographie est "*l'instrument d'une mémoire documentée du réel*"¹⁶. Ici point de place à l'exotisme. L'Orient, qu'il soit persan ou arabe, est loin de l'imaginaire fantasmatique occidental. Les consignes de prises de vues sont précises, les sites sont retenus souvent au moment de la préparation de la mission. Quand Frédéric Gadmer se rend en Iran, il est déjà rompu aux méthodes de Jean Brunhes si l'on en croit ses états de service auprès des *Archives*. Pas moins d'une trentaine de missions, depuis 1919, l'ont conduit en France mais aussi en Turquie, au Proche-Orient, en Europe... La série des autochromes pris en Iran est centrée principalement sur les sites et les monuments architecturaux et privilégient les villes de Chiraz (et sa région, notamment Persépolis), d'Ispahan, de Qom et ses environs et de Téhéran. Les sujets humains, contrairement à ce qui s'est passé pour d'autres missions, sont plus rares. Quelques Guèbres en costumes, des femmes prises de face, de dos, de profil, évoquent une approche anthropologique. Une rue d'Ispahan, un étal de fruits et légumes : à chaque fois les personnages prennent la pose avec un mélange de curiosité et de retenue. La tonalité et la moindre qualité de fabrication des plaques autochromes donnent des ambiances pastel aux images. Mais l'effet obtenu tient moins à une recherche d'effet qu'aux moindres qualités des plaques couleurs, dès lors que les frères Lumière, qui en avaient assuré les premiers la commercialisation, prendront quelques distances avec les unités de fabrication. La grande place d'Ispahan est presque vide, alors que Loti l'a photographiée regorgeant de vie. Les 20 colonnes du *Tchehel Soutoun* se mirent dans l'eau de son bassin offrant son double et justifiant son nom : palais aux quarante colonnes. En fait les incontournables sont tous ou presque dans la série, Chiraz, Persépolis, le tombeau de Kourosh, le mausolée de Hafez,.....Qom et sa mosquée aux dômes dorés et Téhéran bien sûr. *Yezd Khast* a perdu la presque totalité de ses balcons et la crête du rocher a subi en partie l'érosion des éléments. Gadmer réalise, quelques années plus tard, des images du site, identiques à celles de Pierre Loti. Même si les autochromes existent depuis que les frères Lumière en ont inventé un procédé commercialisable (1903), ceux que Gadmer a réalisés sont peut-être les premières images couleurs jamais prises en Iran. Le pays semble n'avoir pas changé depuis que Loti est passé en 1900. Reza Shah n'est au pouvoir que depuis 1925. Le vent de la modernisation à l'occidentale n'a pas encore soufflé, ou si peu que l'état du pays ne le reflète pas. C'est en grande partie la Perse de la fin du XIX^{ème} qui a passé le siècle et continue en ce début XX^{ème}. Avec l'adoption d'un nouveau nom pour la Perse, l'Iran allait s'engager sur la voie de la "nouvelle civilisation".

- 13 Avec ces trois voyageurs photographes dont les itinéraires persans se répartissent sur un demi-siècle, à la charnière des XIX^{ème} et XX^{ème}, les images attestent du peu de changement enregistré dans le pays. Les évolutions profondes de la société iranienne ne se manifesteront que plus tard et sur une période très courte, trop courte et selon une orientation qui provoquera l'explosion de 1978. Il faudrait toutefois pondérer ce

constat. Gadmer, en portant l'accent sur un patrimoine architectural et humain susceptible de disparaître, renforce une représentation du passé sans pour autant que l'objectif soit de retenir une image passiste de l'Iran. Les qualités documentaires de ses photographies (mais aussi des films) sont aujourd'hui précieuses pour mesurer, modestement, l'état des monuments et des sites urbains, car la série est le fruit d'un seul voyage alors que la Turquie a été visitée trois fois à quelques années d'intervalles par Frédéric Gadmer. Quant aux hommes et aux femmes, les images sont trop peu nombreuses pour refléter des modes de vie. En fait, les images de l'Iran réalisées par ces trois auteurs ne peuvent être raccrochées au courant de la photographie orientaliste. Aussi étrange que cela puisse paraître, ils ont contribué chacun à leur manière, pour des motifs et avec des outils bien différents et des regards qui leurs sont propres, à donner une représentation de l'Iran qui échappe aux préconstruits de l'imaginaire occidental. L'écrivain romantique, attrape les instants et court après l'Iran de son enfance et de ses références mais sans jamais ou presque pouvoir le saisir par l'image, contrairement à son texte. Jane Dieulafoy double la mission archéologique d'une observation consignée par le texte et l'image sur la Perse et les Persans en adoptant avant l'heure un regard ethnologique sans en posséder toutefois les outils ni les méthodes. Quant à Frédéric Gadmer son regard est cadré par les méthodes photographiques inspirées des exigences de la géographie humaine. Il répond à la volonté de témoigner, selon une approche raisonnée, des traits singuliers des modes de vie des Iraniens.

- 14 Les photographies réalisées sur les Iraniens et leur pays ne seront pas toujours aussi respectueuses de leur identité. La presse d'après-guerre, du traitement des fêtes de Persépolis à celui de la Révolution de 1978, diffusera des images très inspirées de l'Orient des Mille et une Nuits; ce dernier étant constitué du fantasme de l'exotisme ou encore du spectre du fanatisme. L'un comme l'autre servant à interpréter le présent à l'image d'un passé, fondent ce mythe de la permanence de l'Orient vu par l'Occident.

NOTES

1. Frédéric Gadmer fut un des opérateurs (Photo et cinéma) des *Archives de la planète* (1909-1912). Le principe des *Archives de la Planète*, conçues et financées par Albert Kahn, était simple et ambitieux : recenser grâce à un vaste inventaire, par l'image fixe et animée, les sites et les modes de vie des peuples du monde qui étaient susceptibles de disparaître. A partir de 1912, Jean Brunhes, fondateur de la géographie humaine, se verra confier par Albert Kahn la conduite des missions jusqu'en 1930.
2. Shahriar Adle au cours de la conférence sur "Photographie et voyage en Perse", Rennes, mai 1996.
3. In *A treasury of early iranian photographs* (titre en persan, *Ganjine-ye aks-haye Iran*) Iradj Afshar, Nashr-e Farhang-e Iran, Téhéran, 1992, p. 5.
4. Pesce est un officier de l'armée italienne contraint par la victoire des constitutionnalistes de Garibaldi de fuir son pays avec d'autres officiers. Il émigre en Perse en 1848. En 1860 il adresse à la Société Française de Photographie une série de

photos prises à Persépolis, comme le précise Nissan Perez dans *Focus East, Early Photography in the Near-East 1839-1885*, édité en 1988 par Harry N. Abrams, New-York. "Ces photos sont tirées d'une mission de photographie à caractère archéologique sur le site de Persépolis confiée par le Shah à un certain Jules Richard, photographe français n'ayant pas poursuivi sa mission". précise Shahriar Adle lors de la Conférence sur "Photographie et voyage en Perse", Rennes, mai 1996.

5. Marcel et Jane Dieulafoy ont effectué deux missions archéologiques en Perse : celle de 1881-1882 fut essentiellement un voyage d'exploration et celle de 1884-1886 correspond aux fouilles de Suse. En 1883 Jane publie dans la revue *Le Tour du Monde* le récit en épisodes de ses impressions de voyage sous le titre "La Perse, la Chaldée, la Susiane". Cette publication sera illustrée par de nombreuses gravures réalisées d'après ses photographies.

6. Mirza Hassa naît en 1853 dans le village de Kaséroum près de la ville de Chiraz, au sud de l'Iran. Il quitte sa ville pour Bombay apprendre la photographie auprès d'un photographe anglais nommé Stewart, puis fait venir son frère pour qu'il s'initie lui aussi à ce nouveau médium. Ils photographieront pendant 50 ans le prospectus de leur atelier photographique, ils utilisaient dès 1902 selon des procédés de transfert de photographies sur d'autres supports comme la pierre ou le tissu, précédant de quelques décennies les premiers tee-shirts imprimés : "La maison s'offre à faire de l'impression de photos sur des plaques de marbre et sur de la soie". Farrokh Ghaffary in "Photographie et voyage en Perse", Rennes, mai 1996.

7. Quelques exemples de ces albums : *Voyage en Orient*, 5 albums de Louis de Clercq, 1859-1860, *Panorama d'Egypte et de Nubie* de Hector Horeau, 1841-1842; *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, Maxime Ducamp, 1851-1852.

8. In revue *Le Tour du Monde*, Voyage de Jane Dieulafoy, "La Perse, la Chaldée, la Susiane", 1883. daté du 16 octobre 1881 par Jane Dieulafoy.

9. "Les femmes des tribus ne portent pas de voile et laissent admirer à l'aise des traits largement taillés, une peau très brune et des yeux d'une extrême vivacité. Les cheveux coupés en frange sur le front et laissés sur les tempes en toute longueur tombent en boucles sur la poitrine..." Et, plus loin : "Pedar Soukhté ! Va-t-il falloir te traîner jusqu'au bas de la montagne ? Je me retourne et j'aperçois, animée par la lutte qu'elle a engagée avec une vache récalcitrante, une jeune fille qui me paraît réaliser le type parfait de ces beautés nomades. Les prunelles sont noires ; le nez, assez fin, est percé à la narine et paré d'une turquoise ; les cheveux, ébouriffés par le vent, encadrent le front ; les boucles déroulées en larges anneaux dissimulent mal une jeune poitrine bronzée par le soleil et dont les rayons se glissent tout à l'aise à travers la fente de la chemise ; une courte jupe d'indienne..." (Jane Dieulafoy, "De Chiraz à Bagdad, Ferachbad, 10 novembre 1881", in revue *Le Tour du Monde*, 1883).

10. Eve et Jean Gram Aymeric in "Jane Dieulafoy, une vie d'homme", Paris, Editions Perrin, 1991.

11. "Qui veut venir avec moi voir à Ispahan la saison des roses, prenne son parti de cheminer lentement à mes côtés, par étapes, ainsi qu'au moyen âge... Qui veut venir avec moi voir la saison des roses à Ispahan, s'attende à d'interminables plaines, aussi haut montées que les sommets des Alpes, tapissées d'herbes rases et d'étranges fleurettes pâles, où à peine de loin en loin surgira quelque village en terre d'un gris tourterelle, avec sa petite mosquée croulante, au dôme plus adorablement bleu qu'une turquoise ; qui veut me suivre, se résigne à beaucoup de jours passés dans les solitudes,

dans la monotonie et les mirages..." Ainsi s'ouvre et se referme le préambule du récit de voyage de Pierre Loti *Vers Ispahan*, Paris, Calmann Lévy, 1904.

12. Pierre Loti, "En route lundi 23 avril" in *Vers Ispahan*, Paris, 1904, Calmann Lévy.

13. "Oh mon saisissement d'être accueilli, dès l'entrée, par deux de ces mornes géants dont l'aspect, à moi connu de très bonne heure, avait hanté mon enfance : corps de taureau ailé, et tête d'homme à longue barbe frisée, sous une tiare de roi mage ! - Je me complais trop sans doute à revenir sur mes impressions d'enfant ; mais c'est qu'elles ont été les plus mystérieuses, en même temps que les plus vives. Donc je les avais rencontrés pour les premières fois vers ma douzième année..." , *Vers Ispahan*, deuxième partie, Paris, Calmann Lévy, 1904.

14. Jean Desauois, *Iran*, Editions Delroisse, Vilo Paris.

15. "Au moment même où, par suite de l'intensité et de la multiplicité des communications, toutes les parties de l'univers sont mises violemment en rapport les unes avec les autres, l'humanité tend vers une certaine uniformité des usages, des besoins et des habitudes quotidiennes. Le fait économique et géographique de la circulation... joue un rôle si prédominant que dans la concurrence mondiale les anciennes petites unités économiques qui vivaient leur vie propre, avec une entière indépendance, produisant à peu près tout ce dont elles avaient besoin, sont tous les jours menacées davantage dans leur existence même et auront prochainement disparu..." in texte de Marie Bonhomme avec Mariel Jean Brunhes Delamarre, Jean Brunhes, *Autour du monde, Regard d'un géographe/regard de la géographie*, 1993, Editions Vilo, p. 181.

16. *Ibid.*

RÉSUMÉS

La photographie s'est introduite en Perse par de multiples voies. Elle est donc, dès les origines, multiple. La famille impériale constitue l'un des premiers vecteurs de cette introduction, de sorte que les photographies comptent de nombreux portraits impériaux. Un second type d'image se distingue : les clichés scientifiques, réalisés dans le cadre de missions architecturales. Enfin, on notera les portraits de personnalités, comme P. Loti par exemple, qui donnent une vision assez fidèle de la Perse de cette époque.