

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 68 (2021)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Fototestualità

Artikel: Nomen Nominandum : la photographie comme modèle inconnu dans les carnets de voyage en Italie au début du XIXe siècle

Autor: Mohs, Johanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-954365>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Nomen Nominandum. La photographie comme modèle inconnu dans les carnets de voyage en Italie au début du XIX^e siècle

Johanne MOHS

Haute école des arts de Berne

ORCID: 0000-0002-1891-5079

Abstract : Pour l'histoire de l'art, les expérimentations chimiques qui ont conduit à l'invention de la photographie au début du XIX^e siècle sont secondaires. Ce n'est pas la fixation réussie de l'image lumineuse dans la *camera obscura* qui a donné naissance à ce nouveau médium, mais une nouvelle esthétique du regard qui émerge dans la peinture au début du siècle, notamment dans les croquis à l'huile de paysages. S'appuyant sur l'exemple des carnets de voyage en Italie de la même période, l'article examine dans quelle mesure cette nouvelle conception de la perspective peut également être observée dans les textes littéraires, et remet en question la datation de l'invention de la photographie à l'année 1839.

Keywords : Perspective centrale, Invention de la photographie, Carnets de voyage en Italie, Esthétique du regard, Point de vue.

Le regard photographique comme catégorie d'analyse littéraire

La réaction de la littérature à l'invention de la photographie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle est très bien étudiée ; on l'a souvent décrite comme un « rapprochement inavoué ». Les auteurs réalistes se distancient explicitement de ce nouveau médium et revendiquent un réalisme plus vivant, mais ils développent en même temps un cadre de référence comparable à celui de la photographie. Selon ce *topos* de la « photolittérature » (Edwards 2008 : 9, Montier 2008 : 11), la photographie aurait, malgré elle, influencé toute une génération d'auteurs, contribuant ainsi à révolutionner secrètement le monde littéraire.

L'étude de la peinture, et tout particulièrement des esquisses de paysage à la fin du XVIII^e siècle, a en revanche montré qu'un « regard photographique » (Geiger 2004) s'est établi bien avant la date officielle de l'invention de la photographie, que la tradition fixe habituellement à l'année 1839. Des chercheurs tels que Peter Galassi ou Bernd Busch ont observé un changement dans la pratique de la perspective centrale au tournant du siècle, changement qui, selon eux, anticipe l'invention de la photographie (cf. Galassi 1981, Busch 1998). S'appuyant sur ces considérations issues de l'histoire de la peinture, le présent article se demande si la photographie a aussi été « inventée » par la littérature avant sa véritable invention. En examinant l'utilisation de la perspective dans les carnets de voyage en Italie à la fin du XVIII^e et au début du

XIX^e siècle, il tente de déterminer si la photographie peut aussi être considérée comme un “modèle inconnu” de la littérature au tournant du siècle dernier.

À cette époque, la perception de l'Italie est toujours empreinte de la tradition du Grand Tour, le voyage éducatif des jeunes aristocrates européens, partis le plus souvent d'Angleterre et d'Allemagne pour visiter la Péninsule. L'Italie était à leurs yeux le berceau de la culture européenne, on louait ses sites historiques, on admirait ses paysages et son art de vivre. Avant de voir les paysages, les villes et les monuments de leurs propres yeux, les voyageurs avaient déjà consulté un grand nombre d'images et de descriptions de l'Italie, qui, une fois sur place, entraient souvent en concurrence avec ce qu'ils découvraient. Golo Maurer décrit ce caractère de l'entreprise commune que représentait le voyage en Italie comme un « medialer Kreislauf » (2015 : 65). En lisant les descriptions et en regardant des images qu'ont laissées leurs prédécesseurs, les voyageurs développent un « Bild-Begehren » (65), un « désir d'images ». Après avoir passé beaucoup de temps à consommer des images et des descriptions de l'Italie, ils veulent fabriquer et diffuser leurs propres images. Appliquer un regard photographique sur l'Italie peut donc s'avérer à la fois comme une prise de distance par rapport à la tradition de la perception de l'Italie, et comme la quête d'une nouvelle perspective. Mais quel est le rapport entre ce « cycle médial » et l'invention de la photographie ? La quête de ces voyageurs qui cherchaient à se ménager de nouvelles perspectives sur l'Italie a-t-elle annoncé le médium à venir ?

Sur le plan méthodologique, ces questions sont problématiques dans la mesure où elles suggèrent une référence intermédiaire avant la lettre. Le concept de « regard photographique » est déjà critiqué comme étant flou par rapport aux textes apparus après l'invention de la photographie (Zemanek 2014 : 77). Et quand le médium auquel les textes sont censés se référer n'a même pas été inventé, le problème devient encore plus aigu. C'est la raison pour laquelle le lien entre l'invention de la photographie et les récits de voyage est souvent décrit comme un « remplacement ». Après 1839, la photographie prend en charge de nombreuses tâches qui, auparavant, étaient assumées par les descriptions des voyageurs eux-mêmes ; elle remplit désormais la même fonction de commémoration et de documentation. On ne cesse pas d'écrire pour autant, mais une nouvelle dynamique peut se faire jour dans la relation entre images et textes, comme le montre par exemple le nouveau genre de récit de voyages d'après photographies. Ici, c'est l'inverse : le récit n'est pas remplacé par la photographie, c'est la photographie qui est remplacée par le récit. L'auteur et le lecteur peuvent rester chez eux et faire des voyages imaginaires grâce à des clichés réalisés par quelqu'un d'autre (Caraion 2003 : 77-87).

La thèse selon laquelle les récits de voyages ont été remplacés par la photographie est motivée par le désir de mémoire des voyageurs. Ceux-ci

veulent emporter avec eux leurs impressions d'Italie et, une fois rentrés au pays, les montrer à leurs successeurs potentiels. Le théoricien de la photographie Rolf H. Krauss argumente également dans ce sens lorsqu'il parle de « vorfotografische Bilder » (Krauss 1994 : 227), d'« images pré-photographiques » chez Goethe et Stifter. Selon lui, Goethe cherchait à capturer ce qu'il voyait mais les traces écrites de son voyage lui semblaient de plus en plus insuffisantes. Voilà pourquoi Goethe engagea des artistes pour lui faire des dessins. Krauss comprend ce type de « désir d'images », le désir croissant d'enregistrer ce qu'on voit pendant le voyage, comme une motivation qui devait mener à l'invention de la photographie. Le carnet de voyage en Italie (1828) et les tableaux du médecin allemand Carl Gustav Carus peuvent être interprétés dans le même sens. Carus a été le premier à percevoir les images vues comme de futurs souvenirs (Maurer 2015 : 127) ; au lieu de laisser venir les impressions vers lui, il observe son environnement à partir de la position du voyageur qui, rentré chez lui, repense à ses expériences.

Quand cette façon de glaner des paysages et des scènes vues sur la route est associée à l'invention de la photographie, comme chez Krauss, c'est la composante chimique de la photographie qui est évoquée. Avec l'expansion de la bourgeoisie, les relations de possession jouent un rôle de plus en plus important, phénomène qui se reflète également dans le désir croissant de conserver les impressions de voyage, qui contribuera à la fixation de l'image précaire dans la *camera obscura*. Et ce désir croissant d'images capturées peut, à son tour, s'observer dans les textes littéraires d'avant 1839. Dans les pages qui suivent, j'examinerai les anticipations littéraires de la photographie sous un autre angle. Explorant en profondeur la composante optique de l'invention de la photographie, j'observerai l'avènement d'une nouvelle esthétique du regard dans les récits du voyage en Italie au début du XIX^e siècle. Cependant, comme le montre déjà la distinction entre les composants chimiques et optiques, il est délicat de dater l'invention de la photographie, comme on a l'habitude de le faire, à l'année 1839. L'analyse proprement dite des carnets de voyage sera donc précédée de quelques remarques sur les différentes composantes de l'invention du nouveau médium, ainsi que sur la dynamique à la faveur de laquelle il a pu se déployer.

Les inventions de la photographie : scientifique, discursive, esthétique

La datation de l'invention de la photographie à l'année 1839 est problématique à plusieurs égards. D'une part, « la » photographie n'a pas existé d'emblée : il y eut d'abord de nombreux procédés photographiques différents. D'autre part, ces méthodes ont été précédées de longues phases d'expérimentation avant de pouvoir être appliquées avec succès. L'an 1839

n'est donc, à proprement parler, que celui où une partie de ces procédés atteignent le public pour la première fois. Avec Joseph Nicéphore Niépce, Hippolyte Bayard et Henri Fox Talbot, Louis Jaques Mandé Daguerre était l'un des quatre hommes (au bas mot !) qui ont fait des expériences en se servant de substances chimiques afin de fixer les images fugitives d'une *camera obscura* sur du papier ou du verre. Daguerre fut le plus entreprenant des inventeurs de la photographie ; il lança sa méthode au début de l'année 1839 par l'intermédiaire de l'Académie des sciences de Paris. Le discours favorable de François Arago devant l'Académie, qui contribua à faire connaître le « daguerréotype » au public, provoqua de fortes réactions. Les autres scientifiques qui avaient travaillé sur des procédés similaires à celui de Daguerre ne tardèrent pas à s'exprimer, et les journaux ne furent pas en reste : ils évoquèrent le daguerréotype si souvent et avec un tel luxe de détails que le nouveau support de l'image fut rapidement sur toutes les lèvres (Siegel 2014 : 13). Cette avalanche médiatique de 1839, grâce à laquelle on se mit à parler et à écrire sur la photographie, peut être comprise comme l'invention discursive de la photographie.

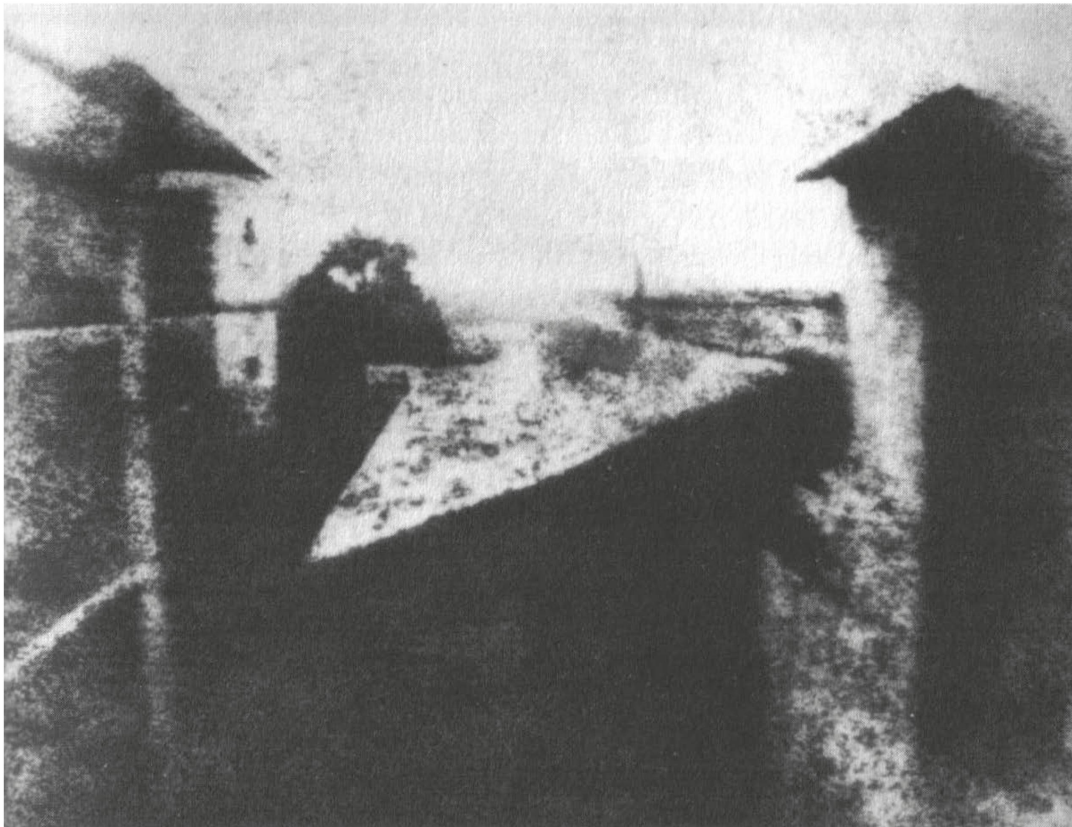


Fig. 1 : Nicéphore Niépce, *Vue de la fenêtre au Gras*, 1826-1827 (Kemp 2014 : 13).

Le cliché considéré comme la première photographie conservée au monde date des années 1826-1827. Il a été pris par Joseph Nicéphore Niépce

et montre ce que Niépce voit depuis la fenêtre de son bureau, dans le village des Gras, en Ardèche. Le temps d'exposition était de huit heures, et l'image est le résultat d'innombrables tentatives ratées courant sur une période expérimentale d'environ dix ans. Contrairement à Niépce et Daguerre, qui travaillaient avec des plaques de cuivre argentées comme matériau de support, Hippolyte Bayard et, en Angleterre, Henry Fox Talbot, expérimentaient au même moment avec un procédé positif-négatif et du papier. Les premières réussites de Talbot – lequel eut apparemment l'idée de son invention en 1822 lors d'un voyage en Italie, désirant, comme on l'a vu plus haut, enregistrer ce qu'il avait vu (Zannier 1987 : 24) – sont aussi des vues prises depuis une fenêtre. Et Daguerre a également pris nombre de ses premières photographies depuis la fenêtre de sa maison de la rue du Marais.

Le fait que les premiers témoignages de la photographie montrent des vues prises depuis des fenêtres et des parties de maisons a poussé le théoricien allemand de la photographie Wolfgang Kemp à qualifier l'invention de la photographie de « naissance à domicile », une métaphore qu'il explique en disant que l'histoire de la photographie n'a pas d'origine à proprement parler, mais constitue une « *Urszene* » ou « *Ursetting* » – la maison comme cadre formel et formateur (Kemp 2014 : 11). À l'instar de Krauss, Wolfgang Kemp souligne aussi que l'invention de la photographie et sa relation avec le chronotope de la maison sont fortement liés à l'apparition de la bourgeoisie et des valeurs bourgeoises telles que la propriété, le progrès et le lieu :

Jede Aufnahme ist standortbezogen, sie unterscheidet Hier und Dort. Und so stellt uns die Fotografie unablässig vor die Aufgabe, Mein und Dein und Haben und Nichthaben zu unterscheiden [...]. Und sie übt uns ein in die automatische Wahrnehmung von eigenem und fremdem Raum, von privater und öffentlicher Sphäre (11).

La photographie prise comme moyen de possession et de relations est pour Kemp, à l'image du roman réaliste, le plus important moyen artistique de l'époque bourgeoise.

Outre cet aspect social qui a contribué à la composante chimique de l'invention de la photographie, il existe une ligne d'argumentation selon laquelle l'invention de la photographie trouverait ses racines dans l'esthétique. Des auteurs tels que l'historien d'art allemand Bernd Busch ou Peter Galassi – longtemps à la tête du département de photographie du MoMA de New York – ne se contentent pas d'étendre l'invention de la photographie aux deux décennies de sa phase d'expérimentation chimique : ils la repoussent même de quatre siècles, supposant que la perspective centrale a été la découverte décisive ayant favorisé le développement de la photographie. En ce sens, les moyens chimiques de fixation des images caractérisent la dimension sociale de la photographie, la réponse au besoin des masses de capturer

une copie fidèle de la réalité. Les composants optiques représenteraient en revanche son « geistiges Moment » (Eisenwerth 1980 : 21), sa dimension intellectuelle et idéologique. Ainsi, Bernd Busch comprend la logique mathématique de la perspective centrale comme une « aufklärerisch-rationalistische Geometrisierung der Wahrnehmungsvorgänge in der Renaissance » (Busch 1998 : 232).

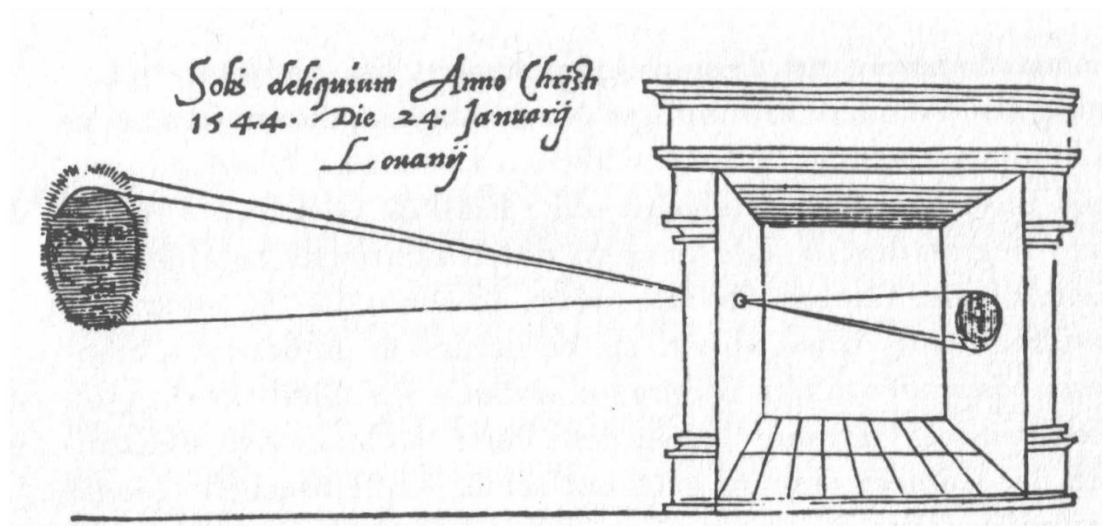


Fig. 2 : *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, Principe de projection dans la *camera obscura*, 1751-1772 (Busch 1998 : 216).

L'avènement de la photographie à partir du modèle de la perspective est également soutenu par le fait que les lois de la perspective centrale ont trouvé leur équivalent technique dans la *camera obscura*, celle-ci étant à son tour un précurseur direct de l'appareil photographique. Comme on sait, la *camera obscura* est basée sur un phénomène optique pouvant être observé dans une chambre noire à l'intérieur de laquelle l'image du monde extérieur entre par un petit trou. Cette image se reflète sur le mur opposé au trou et y apparaît à l'envers. Au départ, les *camerae obscurae* étaient des salles fixes, mais à partir du début du XVII^e siècle, elles sont devenues de plus en plus mobiles et ont plus tard été utilisées, souvent au cours de voyages, comme aide pour le dessin. Le principe de la projection reste le même dans les aides au dessin qui deviennent de plus en plus pratiques et compactes. Ce principe, qui correspond à la physiologie de notre œil, est également entretenu par les lentilles des appareils photographiques. Ce qui se passe dans la *camera obscura* se retrouve donc aussi dans la caméra photographique, sauf que l'image, au lieu d'apparaître temporairement sur le mur, est enregistrée par des surfaces sensibles à la lumière.

Changement de point de vue vers 1900

Certains auteurs lient le champ d'expérimentation esthétique qui conduit à l'invention de la photographie aux principes de la perspective centrale. Selon eux, celle-ci n'a pas lieu sur les plaques de cuivre et les papiers argentiques de Daguerre, Niépce, Talbot ou Bayard, mais sur les toiles des peintres paysagistes, notamment dans les croquis de paysage à l'huile. Ce sont donc les peintres qui, en se penchant sur le problème de la perspective, ont provoqué un bouleversement dans l'esthétique du regard, de sorte que l'on peut dire, du point de vue de l'histoire de l'art : ce n'est pas la photographie qui a conduit à une nouvelle façon artistique de voir ; elle est au contraire le résultat secondaire de la révision artistique de la perspective vers 1800. Telle est du moins la thèse avancée par Peter Galassi dans son essai de 1981 intitulé *Before Photography*. Selon lui, c'est une approche synthétique des principes de la perspective centrale qui a prévalu dans la peinture pendant plus de quatre cents ans ; au début du XIX^e siècle, cette approche a été de plus en plus remise en question et s'est transformée en une approche analytique¹.

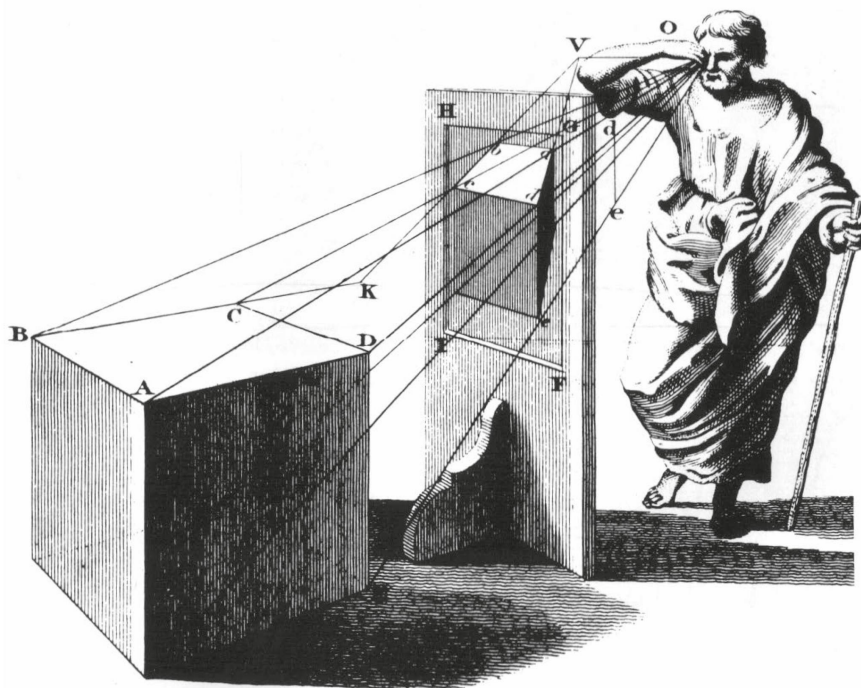


Fig. 3 : Brook Taylor, *The Principle of Linear Perspective*, 1811 (Galassi 1981 : 15).

¹ Comme exemple révélateur de cette approche synthétique, Galassi renvoie au tableau de Paolo Uccello (v. 1460) connu sous le titre de *La Chasse*, ou à « un paysage urbain idéal » (environ 1470) du cercle de Piero della Francesca (Galassi 1981: 12,16). Pour ce qui est de l'approche analytique des principes de la perspective centrale il se réfère en outre au tableau d'Edgar Degas intitulé *Le champ de courses, jockeys amateurs près d'une voiture* (v. 1877-1880) (17).

Tandis qu'auparavant une instance contemplative abstraite occupait la position du spectateur, le spectateur et son point de vue commencent désormais à se concrétiser dans un ici et maintenant spécifiques. Dans la nouvelle interprétation de la perspective, le monde est vécu comme un espace illimité d'images potentielles passé au peigne fin par le regard de l'artiste. La création de l'image a lieu par rapport à la question de savoir où arrêter le regard, elle est le résultat du choix d'une image concrète parmi les nombreuses images possibles. Galassi résume ce bouleversement par la formule : « [...] from "pictures made of bits" (imaginative compositions) to "pictures of bits" (straightforward visual records) » (Galassi 1981 : 21). Il décrit le développement d'une nouvelle esthétique du regard comme remplacement des compositions qui assemblent des parties en un tout imaginaire grâce aux extraits de l'ensemble d'une réalité visible. Il ne s'agit donc plus de créer un espace tridimensionnel à partir des deux dimensions de la toile, mais d'extraire une image bidimensionnelle du monde visible en trois dimensions.

La nouvelle approche de la perspective observée par Peter Galassi dans la peinture autour de 1800, annonciatrice de la photographie, présuppose que l'artiste comprenne le monde comme un « uninterrupted field of potential pictures » (16). Son travail commence par la sélection d'une image spécifique et la mise en place d'un cadre. Au lieu de construire des vues possibles ou des vues de fenêtres à l'aide de la perspective centrale, comme l'a si bien dit Alberti, on peint des images réellement vues. Cette position modifiée apparaît également dans le récit de voyage de Carl Gustav Carus, qui parcourut l'Italie en tant que médecin personnel du prince saxon Friedrich August. Étant ainsi en « voyage d'affaires », il n'avait guère le temps de poursuivre son autre vocation et de peindre en chemin. Les entrées de son journal intime montrent néanmoins qu'il perçoit son environnement comme suite constante d'images potentielles – précisément parce qu'il regrette sans cesse de ne pas avoir le temps de les saisir. Bien qu'il ait très peu peint et dessiné, il a réalisé de nombreuses petites esquisses linguistiques qui culminent souvent dans une exclamation qui déplore la belle image qu'elles auraient pu donner (Carus 1835 : 248).

Le changement de perspective décrit par Galassi et la tendance associée à représenter des « choses réelles » trouvent un terrain propice dans les rapports contemporains des voyageurs en Italie. Après les campagnes napoléoniennes, les tournées des cavaliers s'interrompent pendant quelques années, et le Grand Tour devient un modèle de voyage de plus en plus dépassé. On cherche de nouvelles formes d'expériences et de rencontres avec la terre désirée, en choisissant par exemple d'autres modes de transport que la calèche : la randonnée revient en force. C'est l'expérience directe et personnelle du paysage qui est visée. La perception directe rivalise de plus en plus

avec les journaux et les images de l'Italie qu'on a lus et vus avant le voyage. À l'abondance d'images médiatisées s'ajoute donc – pour le voyageur qui veut témoigner de ses impressions par l'écriture ou la peinture – l'abondance des images potentielles découvertes sur place.

Charles Dickens résout ce problème en décidant de laisser de côté les choses qui, selon lui, ont déjà été décrites plus qu'il ne faut. Dans la préface de son journal de voyage de 1844, il prépare son lecteur, sa lectrice, au fait qu'il ne commentera ni les aspects historiques ni les aspects politiques du pays, et, puisqu'il n'y a certainement pas un seul « Picture or Statue in all Italy, but could be easily buried under a mountain of printed paper devoted to dissertations on it » (Dickens 1844 : 1), il s'abstient également de commenter les œuvres d'art. Il ne cesse par contre de souligner qu'il a rédigé ses descriptions sur place. L'auteur souligne cette relation directe de ses descriptions avec les objets auxquels elles se réfèrent, en leur attribuant des qualités d'index :

If they [ses descriptions] have ever a fanciful and idle air, perhaps the reader will suppose them written in the shade of a Sunny Day, in the midst of the objects of which they treat, and will like them none the worse for having such influences of the country upon them. (Dickens 1844 : 1)

Heinrich Heine évoque le même problème ; lors de son voyage entrepris seize ans plus tôt, en 1828, il entre lui aussi dans un conflit intérieur entre l'Italie qu'il connaît par les images et les livres, et l'Italie qu'il découvre au cours de son voyage. Mais il ne résout pas le problème comme Dickens, en s'imposant des restrictions et en chargeant ses descriptions avec des qualités d'index. Il change au contraire sa perception en fiction, par exemple quand il écrit : « [...] die Gesichter der alten Frauen schienen mir so bekannt, es kam mir vor, als wären sie herausgeschnitten aus jenen altitalienischen Gemälden, die ich einst als Knabe in der Düsseldorfer Galerie gesehen habe » (Heine 1970 : 180). Cette superposition de vrais visages de femmes avec ceux de tableaux familiers est mise en évidence par l'ironie caractéristique de l'artiste. Non seulement les gens lui semblent familiers, mais la ville entière lui apparaît comme une nouvelle qu'il a lue il y a longtemps et dans laquelle il se retrouve plongé par inadvertance (180).

Contrairement à Heine, Dickens s'efforce d'obtenir un degré élevé de similarité entre signifiant et signifié. Il espère ainsi que les voyageurs reconnaîtront plus tard les lieux décrits et que certains d'entre eux compareront leurs perceptions avec les siennes (Dickens 1844 : 2). Pour Heine, ce regard personnel qui saisit un objet spécifique ne joue aucun rôle. Dans le passage cité, il présente plutôt une image stéréotypée des femmes et de la ville, et laisse ce qu'il voit infuser dans ses idées et ses souvenirs. Pour ce

qui concerne les descriptions réalistes du paysage et de la vie en Italie, il se contente d'évoquer d'autres personnes qui, selon lui, ont très bien maîtrisé leur tâche. Il recommande avant tout à ses lecteurs le *Voyage en Italie* de Goethe, dont il dit : « Die Natur wollte wissen, wie sie aussieht, und sie erschuf Goethe » (Heine 1970 : 204).

De manière générale, le récit de voyage de Heine suit un programme qui s'appuie sur le modèle du voyage instructif et explore les conditions sociales et politiques du pays de destination. Même si sa propre expérience et ses réflexions ironiques sont centrales à ses yeux, le récit de Heine ne peut être attribué aux « voyages du XIX^e siècle qui accorderont une place primordiale au sujet du regard et à son imagination » (Kunz-Westerhoff 2004 : 112). Dominique Kunz-Westerhoff note l'importance accordée au thème du regard dans les carnets de voyage du début du XIX^e siècle et distingue deux formes de regard : celui de la « vision épistémologique » des Lumières et celui de la « vision figurale » du Romantisme. Les représentants de la vision épistémologique condamnent la mémoire et l'imagination tout en recherchant une « vision purement rationnelle » (113), comme par exemple Denis Diderot dans la préface de son *Voyage en Hollande* (1774). Ici, le voyageur devient un observateur objectif qui capte tout ce qui apparaît dans son champ de vision, à la manière d'un appareil d'enregistrement, et reproduit les objets « tels qu'ils sont » (114). Les représentants de la vision figurale, quant à eux, travaillent activement en se servant de moments de mémoire et d'imagination, comparant les impressions acquises lors des voyages avec celles faites au préalable sur la base de récits ou d'images. La réalité imaginaire du voyageur passe en premier, devenant le « protocole de l'expérience » (119) et primant sur la réalité des lieux traversés. Dans les carnets de voyage en Italie datant de la période en question, les deux façons de voir décrites par Dominique Kunz-Westerhoff sont expérimentées. Seule la première sera toutefois interprétée ici dans le sens d'un regard pré-photographique.

Prévisions photographiques dans les récits de voyage en Italie au début du XIX^e siècle

Victor Hehn, chercheur allemand et précurseur des études culturelles, a entrepris son voyage en Italie en 1839, à peu près au moment où François Arago présentait avec succès l'invention de Daguerre à l'Académie des sciences. Comme l'ont déjà montré les exemples de Dickens ou de Heine, Hehn est également parti « mit einem gewaltigen kulturgeschichtlichen Gepäck » (Maurer 2015 : 267). Il avait lu pratiquement tout ce qui avait été écrit sur l'Italie jusqu'alors. Toutes ses pensées, tous ses gestes sont imprégnés de ce que les autres ont écrits à ce sujet – « bei jeder Fahrt in Venedig denk' ich an Lord Byron » (Hehn 1906 : 21) ou « Ich kannte aus unzähligen

Gedichten und Beschreibungen alles schon genau, ehe ich es noch mit Augen gesehen » (19).

Hehn a été particulièrement influencé par le récit de voyage de Gustav Nicolai, grand connaisseur allemand de l'Italie, paru cinq ans plus tôt sous le titre *Italien, wie es wirklich ist* (1835), et qui avait provoqué une tempête d'indignation chez les lecteurs et lectrices allemand-e-s. En critiquant une représentation exagérée de l'Italie et notamment de ses paysages, Nicolai avait touché à un « trésor allemand » (Hehn 1906 : XXI), déclenchant ainsi une véritable affaire (Maurer 2015 : 258 et suivantes). Hehn parvint finalement à relativiser la « vision indignée » de Nicolai sur l'Italie – parce que, comme le dit la préface de son récit, « es zu den großen Vorzügen seines Geistes gehörte, daß er nicht anders als richtig sehen konnte » (Hehn 1906 : XXI). Mais contrairement à Dickens et Heine, Hehn manque de moyens littéraires – il n'introduit pas de contrainte, et des réflexions ironiques ne l'aident pas à se démarquer de ses prédécesseurs. Il se sent souvent dépendant de ce qu'il avait lu sur l'Italie et déplore l'inutilité de ses efforts pour décrire ce qu'il voit et ce qu'il rencontre. En général, il ne retrouve le lien avec son propre regard qu'après avoir sombré dans une sorte de passivité. Même s'il ne vise pas spécifiquement cet état, comme le recommande par exemple Diderot, il parvient à un résultat similaire : en se limitant à l'ici et maintenant ses descriptions ressemblent à des instantanés ou, selon les termes de Galassi, des « pictures of bits » (2015 : 21).

Lors d'une promenade nocturne devant les portes de Florence, Hehn tombe dans une sorte d'évanouissement qui le libère du poids de l'histoire culturelle et va le rendre réceptif aux impressions qui lui parviennent peu après. Hehn vient de gravir une colline, la lumière est favorable, les rayons du soleil dessinent un « fil magique » (1906 : 44) à ses yeux. En regardant la nature qui l'entoure depuis cette éminence, des perspectives impressionnantes s'ouvrent à lui, mais il ne les décrit que de façon superficielle et avec les mots-clés habituels – villas, mûriers, vignes – avant de commencer à réfléchir à l'inaccessibilité de la nature. Il lui semble qu'il s'agit d'une énigme, de hiéroglyphes qu'il est incapable de décrypter parce qu'il ne dispose pas des « organes » (44) adéquats. Le début du passage se lit encore comme une réminiscence de la « romantische Tiefenperspektivik » (Warning 1991), pour laquelle le spectateur recherche une correspondance affective du moi et de la nature dans la distance. Mais Hehn n'a pas l'impression de s'unir avec l'infini sublime du cosmos divin, comme le ferait un moi lyrique romantique. Au contraire : malgré les rayons du soleil, son regard semble terne et il se sent aussi peu libre que la « Kelch der Blume » (1906 : 44) ou les « Adern des Gesteins » (45).

Le lendemain de cette désillusion qui rendait l'auteur incapable de voir et de décrire la nature qui l'entourait, une expérience visuelle complète-

ment différente lui arrive. Elle est de nouveau induite par une référence à la lumière qui n'apparaît que brièvement et attire son attention sur une scène éphémère. Soudainement frappé par la lueur d'une torche, Hehn perçoit un cortège funéraire qui passe si vite qu'il se demande s'il l'a vraiment vu (47). Il n'essaie pas de donner l'impression d'une description *in situ* et décrit l'impression du cortège funéraire au passé, avant de la remettre en question. Mais il considère qu'un fragment visuel, une impression qui s'approche furtivement de lui est digne de description.

Dans un autre épisode, Hehn contrôle délibérément la situation de recherche du regard. Gravissant une colline près de Florence, il retarde le moment où il percevra le paysage environnant en évitant de se retourner. Ce n'est que lorsqu'il est au sommet qu'il laisse la splendeur de la vue s'emparer de lui. Cette fois, il décrit en détail ce que son œil – « von Staunen geschärft » (1906 : 62) – peut saisir. À la fin de sa description, il fait référence au premier plan immédiat, à la colline plantée d'oliviers devant ses pieds (64). Ce qui lui permet de relier le paysage présenté au point de vue du spectateur sans se perdre dans la profondeur du paysage, comme cela aurait été le cas avec une vision romantique ou une perspective engagée dans la « vision figurale ».

L'historienne de l'art Annette Geiger observe une représentation modifiée de la temporalité dans la peinture au début du siècle, représentation qui, selon elle, donne naissance à une nouvelle esthétique du regard. Il s'agit de la temporalité de l'instantané, qu'elle explique grâce à la théorie de Diderot sur l'auteur passif et rattache à la restriction délibérée de peindre un moment spécifique. L'avant et l'arrière, ou la superposition de différentes temporalités, ne sont pas compatibles avec cette théorie, car le sujet regardant se verrait ainsi attribuer le rôle de « stratège intervenant » (Geiger 2004 : 56). Comme Peter Galassi, elle comprend cette nouvelle esthétique du regard comme une annonce de la photographie ou, pour reprendre ses termes, comme l'émergence d'un regard photographique. À cet égard, elle ajoute une composante temporelle à l'argumentation de Galassi, qui vise résolument à la spatialité.

Les carnets de voyage d'Italie – une contribution littéraire à l'invention de la photographie

Comme ces exemples l'ont montré, les techniques descriptives indiquant une anticipation de la photographie se développent également dans les récits de voyage. L'ancrage des points de vue à un moment et un endroit donnés y joue un rôle important. Les carnets de voyage en Italie au début du XIX^e siècle favorisent l'expérience d'une nouvelle perspective, car les auteurs, après l'expiration du modèle de voyage du Grand Tour et, surtout en Allemagne, la crise de perception de l'Italie, cherchent de nouvelles formes

d'expérience de voyages. L'avènement du regard photographique leur permet d'aiguiser la perception de ce qui les entoure pendant le voyage. Grâce à des techniques descriptives in situ, tel l'ancrage du regard décrit dans le point de vue spécifique du spectateur, les références déictiques ou la description de moments fugaces, mais aussi grâce à des phases de passivité dans lesquelles le regard se raidit, ils créent un nouvel accès à l'Italie qui évite volontairement tout embellissement.

Cette expérimentation littéraire des moyens d'une nouvelle esthétique du regard, laquelle est interprétée dans l'histoire de la peinture comme une annonce de la photographie, contribue à prouver que les témoignages littéraires ont également contribué à l'invention esthétique de la photographie. La situation du voyageur, sa perception tendue et le changement constant de ses impressions prédestinent le genre du récit de voyage à un moment « pré-photographique ». Philippe Ortel observe également un tel moment dans les poèmes du romantisme français. Selon lui, la poésie romantique et la photographie ont en commun d'être fondées sur une « expérience relationnelle » (Ortel 2002 : 29), c'est-à-dire sur une expérience de référence. Les situations de « quête du regard » sont en effet très fréquentes dans ces poèmes. Mais elles sont aussi, à mon sens, trop redevables à une recherche métaphysique de la profondeur et au désir d'une union affective avec la nature pour être annonciatrices d'une référence photographique à l'objet étudié. Dans d'autres genres que le récit de voyage, le jeu du regard influencé par la photographie n'apparaît que dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Chez un écrivain comme Gustave Flaubert, par exemple, elle joue un rôle important en tant que « modèle inavoué » de son narrateur impersonnel. Ce n'est peut-être pas un hasard si Flaubert a abandonné sa conception romantique de la perception au moyen d'un récit d'un voyage qu'il fit en compagnie d'un des premiers photographes de l'Orient.

Bibliographie

- Busch, Bernd, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München, Hanser, 1998.
- Caraion, Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2003.
- Carus, Carl Gustav, *Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz im Jahre 1828*, Leipzig, Gerhard Fleischer, 1835.
- Dickens, Charles, *Pictures from Italy*, 1844, in public domain. Champaign, III : Project Gutenberg, eBook.
- Edwards, Paul, *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

- Galassi, Peter, *Before photography : Painting and the invention of photography*, New York, MoMA, 1981.
- Geiger, Annette, *Urbild und fotografischer Blick. Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, München, Wilhelm Fink, 2004.
- Hehn, Victor, *Reisebilder aus Italien und Frankreich*, Stuttgart, Cotta, 1906.
- Heine, Heinrich, « Reise von München nach Genua », in *Heines Werke in fünf Bänden*, hg. v. H. Holtzauer, Berlin, Aufbau, 1970, vol. 3, pp. 149-226.
- Kemp, Wolfgang, « Die Hausgeburt », *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 189, 19.8.2014, p. II.
- Krauss, Rolf H., « „...denn was man einem vor die Augen bringen kann, gibt man ihm am sichersten“ – Vorfotografische Bilder bei Goethe und Stifter », in *Kunst mit Fotografie und andere ausgewählte Texte zur Fotografie*, Leipzig, Kerber, 1994, pp. 227-247.
- Kunz-Westerhoff, Dominique, « Vision épistémologique et vision figurale. Le regard du voyageur, entre Lumière et Romantisme », *Variations*, 12, 2004, pp. 109-125.
- Maurer, Golo, *Italien als Erlebnis und Vorstellung. Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender 1760-1870*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2015.
- Montier, Jean-Pierre - Louvel, Liliane - Méaux, Danièle - Ortel, Philippe (éds.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Ortel, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- Schmoll, J.A., *Vom Sinn der Fotografie. Texte aus den Jahren 1952-1980*, München, Prestel, 1980.
- Schuller-Procopovici, Karin, « Die „Pelegrini del sole“. Reisende in Italien des 19. Jahrhunderts », in Ead. - B. von Dewitz - D. Siegert (Hg.), *Italien sehen und sterben. Photographien der Zeit des Risorgimento (1845-1870)*, Berlin, Edition Braus, 1994, pp. 57-65.
- Siegel, Steffen (Hg.), *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn, Fink, 2014.
- Warning, Rainer, « Romantische Tiefenperspektivik und moderner Perspektivismus : Chateaubriand, Flaubert, Proust », in W. Wehle - K. Maurer (Hg.), *Romantik – Aufbruch zur Moderne*, München, Fink, 1991, pp. 356-384.
- Zannier, Italo, « Die Anfänge der italienischen Fotografie », *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 7, 25, 1987, pp. 17-29.
- Zemanek, Eva, « Snapshot, Polaroid, et al. Sinn und Unsinn fototechnischer Simulation und altermedialer Metaphorik am Beispiel der Foto-Gedichte von Rolf Dieter Brinkmann und Thomas Kling », in D. Kretzschmar -

C. Lubkoll - D. Niefanger - S. Schukowski (Hg.), *Spiel und Ernst: Formen – Poetiken – Zuschreibungen. Zum Gedenken an Erika Greber*, Würzburg, Ergon, 2014, pp. 77-103.

