

Le “grand tour”, un paysage photographique

PAR BERNARD MILLET

Dans les années 1850, l'Anglais Robert Mac Pherson dirigeait un atelier de photographie à Rome. Il produisait des “vues” de monuments, de places, d'objets archéologiques, réalisées pour la plupart en grand format avec une technique de tirages et de prises de vue d'une extraordinaire précision. Ces images, généralement réunies sous forme d'albums, étaient presque exclusivement destinées aux riches voyageurs étrangers désireux de rapporter de leur “grand tour” des souvenirs dont la photographie, technologie nouvelle et indiscutable, garantissait la fidélité. Ce phénomène était tel qu'on ne trouve aujourd'hui quasiment plus trace en Italie des photographies de Mac Pherson qui figurent en revanche, en grand nombre, dans les collections anglaises.

Cet exemple, qui ne se limite pas à ce photographe, montre en fait combien, dès les premières années de son utilisation, la photographie a investi des territoires jusqu'alors réservés à la peinture, aux dessins ou aux différentes formes

de gravures. Cette rencontre entre la photographie et le “grand tour” illustre cette fiction du documentaire sur laquelle la photographie a largement fait reposer les bases de son esthétique.

La pratique du “grand tour” se généralise dès la fin du XVI^e siècle. Il s’agit alors, dans l’affirmation de la grandeur des nations naissantes, d’envoyer les enfants des classes dirigeantes se confronter à des civilisations différentes de la leur. Anglais et Français comprirent très tôt l’importance et l’enjeu pour les futures élites de parfaire leurs “humanités” en voyageant notamment en Italie. Bacon, à l’instar de Montaigne dans ses *Essais*, écrivait en 1615 dans un traité sur le voyage, *On Travel*, l’intérêt, pour des jeunes aristocrates bientôt appelés à gouverner, de voir fonctionner l’efficace république de Venise, ou s’échafauder le prestigieux modèle urbanistique romain. Dans cette même perspective, Colbert, pour affirmer l’importance de la France, fonda à Rome l’académie de France qui jusqu’à aujourd’hui accueille les grands artistes français. Il marquait ainsi l’indéfectible attrait de l’Italie sur l’imaginaire culturel des élites européennes. Si le XVII^e siècle voit dès lors s’épanouir la vogue du voyage en Italie, le XVIII^e siècle sera sans conteste celui du triomphe du “grand tour”.

Il faut aussi rappeler que les découvertes en 1740 et 1750 des sites archéologiques d’Herculanum et de Pompéi résonnèrent d’un phénoménal pouvoir d’attraction en Europe. Jeunes Anglais, Français, Allemands accouraient en Italie. Une abondante littérature de voyage relayait également cette fascination et, outre les textes de Montesquieu, de George Berkeley, de Goethe, figurent d’immenses succès éditoriaux pour l’époque tels que le *Petit guide* de Maximilien Misson qui enchantait Voltaire, ou *Le Voyage pittoresque de Naples et de Sicile* de l’abbé Saint-Non et encore les fameuses *Lettres* du président de Brosses.

Ces jeunes aristocrates et ces jeunes bourgeois, désormais formés à l’exemple des maîtres, prenaient pour habitude de ramener de leurs voyages des *vedute*, petits tableaux de paysages représentant des “vues” des villes et des sites remarquables d’Italie. Réalisées par des artistes spécialisés, Canaletto, Guardi ou Bellotto pour ne citer que les plus célèbres, ces vues peintes, représentant le Grand Canal à Venise, les éléments d’architectures monumentales, les ruines, etc.,

C’est donc très naturellement que la photographie de paysage dès son invention apparut comme l’achèvement d’un programme de documentation du réel et qu’elle se substitua très vite aux *vedute* du XVII^e et du XVIII^e siècle.

avaient une véritable fonction documentaire puisqu’on parle aujourd’hui à leur propos de “paysages historiquement objectifs”. La valeur de ces *vedute*, souvent réalisées par l’intermédiaire de chambres optiques, était liée à leur ressemblance avec le sujet représenté. C’est donc très naturellement que la photographie de paysage dès son invention apparut comme l’achèvement d’un programme de documentation du réel et qu’elle se substitua très vite aux *vedute* du XVII^e et XVIII^e siècle, qui au fond n’en étaient qu’une étape. La présence de Robert Mac

Pherson à Rome n'avait donc rien de bien étrange, comme le fait que sa production fut en quasi-exclusivité achetée par de riches Anglais. De surcroît, avant de s'adonner à la photographie, Robert Mac Pherson fut lui-même peintre de *vedute* durant une dizaine d'années et abandonna son activité de peintre documentaire pour la photographie dès que celle-ci put techniquement permettre une meilleure approche de la réalité.

Avec le XIX^e siècle s'ouvre, on le voit, une autre étape pour le "grand tour" et la photographie joue un rôle non négligeable dans cette évolution. Par ailleurs, de nouveaux moyens de communication, de transport, élargissent aussi les frontières et poussent les voyageurs à de plus larges périples. A côté de l'Italie figurent désormais d'autres pays regorgeant de sites archéologiques à peine

Documents pour l'histoire, objets évidents du devoir de mémoire, garanties prises contre l'oubli, les photographies semblent une source fascinante, une preuve, un miroir du temps qui porte son propre questionnement.

découverts. Grèce, Egypte, Nubie, Palestine, Afrique du Nord, etc. C'est tout le pourtour de la Méditerranée, sur fond de luttes entre grandes puissances pour le contrôle économique et politique des marchés du Levant, que sillonnent à présent nos fils de famille.

L'expédition organisée par Gustave Flaubert et Maxime Du Camp en 1849 illustre ce nouvel état de fait. Embarqués à Marseille, nos deux jeunes aventuriers missionnés par le gouvernement français pour une étude sur l'irrigation en Egypte vont sillonner le Moyen-Orient et surtout se passionner pour les sites archéologiques que Maxime Du Camp va photographier avec un réel brio. Flaubert, dont la correspondance regorge de détails sur son voyage, tentait d'achever sa *Tentation de saint Antoine* et réfléchissait à *Salammbô*. Il allait avec une vigoureuse obstination chercher l'inspiration littéraire dans les lieux obscurs du délice, de la découverte des corps. Maxime Du Camp publiera le premier livre illustré de photographies chez Gide et Baudry, épuisé quelque temps seulement après sa mise en vente malgré un prix très élevé. Il ouvrait la voie à une intarissable veine de publications photographiques sur les grands sites archéologiques. La trivialité dont Baudelaire accusait la photographie produisait ici des miracles. Nulle contestation n'était possible de ces images produites par une machine qui apportait pour la première fois la preuve irréfutable de l'existant. Et l'existant avait valeur de merveilleux par la beauté des sites et le retissage des fils de l'histoire de la civilisation avec ses origines. Au travers de ces documents irréfutables prenait corps une mémoire enfouie et, par la massivité de sa production, la photographie allait très rapidement devenir ce que Hubertus von Amelnunxen nomme "le mémorial du siècle". Véritables archives visuelles du monde et d'une époque, les photographies posent au travers du fantasme documentaire la question de leur propre statut. Documents pour l'histoire, objets évidents du devoir de mémoire, garanties prises contre l'oubli, pour reprendre la trilogie chère à Paul Ricœur, les photographies semblaient être et semblent encore, dans l'énonciation du "ça a été pour pouvoir être" de

Roland Barthes, une source fascinante, une preuve, un miroir du temps qui porte son propre questionnement. Dans ces premières images des sites de Méditerranée, cette notion de document doit évidemment être tenue à distance. La photographie n'invente rien ; le choix des cadrages, les points de vue choisis, tout pousse à voir dans ces images davantage un prolongement de l'activité des peintres de *vedute* que l'apparition de nouveaux protocoles de représentation du réel. Les photographes eux-mêmes se sont très tôt interrogés sur cette notion, et dès les années 1850, un photographe comme Charles Nègre pouvait tenter une première théorisation de sa pratique en écrivant, dans la préface de son album sur le midi de la France, qu'il photographiait différemment un même monument en fonction des destinataires des photographies, allant jusqu'à gommer certains détails pour renforcer les effets du pittoresque. L'objectivité était née avec la photographie, mais, comme l'écrit justement Jean-François Chevrier, "dans l'accord d'une subjectivité patiente et attentive avec une nature rendue à sa grandeur primitive mais traduite dans ses moindres détails¹".

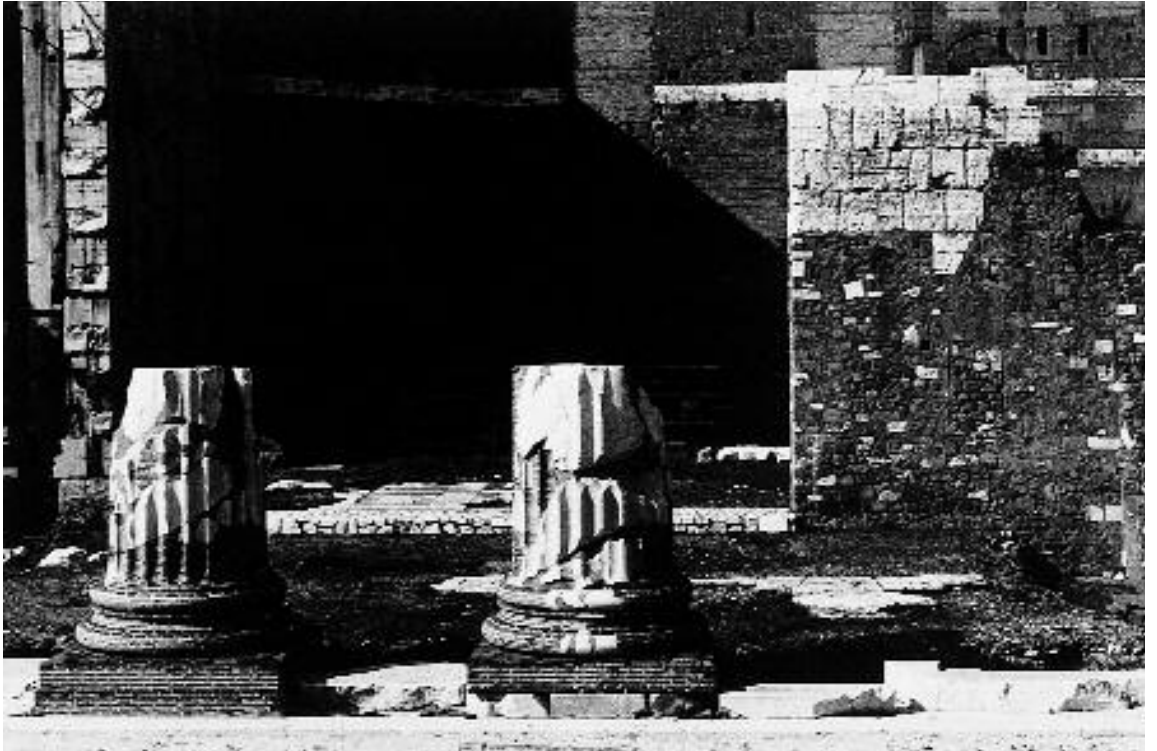
1. Jean-François Chevrier, *La Photographie dans la culture du paysage. Paysage Photographies*, Hazan, 1985.

Cet appel de la Méditerranée au XIX^e siècle va aller de pair avec une incontestable abondance de production de photographies sur les sites méditerranéens. Les découvertes archéologiques toujours plus nombreuses et toujours plus prestigieuses attirent un véritable fleuve de visiteurs, et les photographes ne cessent de relayer cet attrait dans le goût du public. Le spectacle de l'origine se déploie au fil des livraisons d'ouvrages illustrés de photographies.

Les photographes accomplissent du reste cette tâche avec des fortunes diverses. L'exemple du baron von Gloaden, installé à Taormina à la fin du XIX^e siècle, photographiant dans des reconstitutions, à l'antique, de jeunes éphèbes locaux, pour des raisons que le seul regard porté sur ces images permet de cerner aisément, est une des illustrations des dérives de cette mémoire de l'origine tant recherchée. Plus sûrement, de très nombreux photographes se sont confrontés à la fascination de la ruine. Francis Frith, Félix Bonfils, William J. Stilman, Giorgio Sommer, parmi bien d'autres, visitèrent, ou s'installèrent même, près des sites de la Méditerranée, constituant un corpus d'images de l'archéologie et des paysages qui stigmatisent cette recherche, récurrente depuis le XVII^e siècle, de la mémoire de l'origine. Fred Boissonas, photographe suisse, réalisa même au tournant du siècle un voyage photographique fortement teinté par le symbolisme artistique sur le périple d'Ulysse. Désir d'exhumer la mémoire de la

Si le XX^e siècle a vu s'élargir les frontières du monde et se flétrir les aventures coloniales, l'intérêt pour la Méditerranée, le "grand tour", n'a pas connu de réel fléchissement.

civilisation, de l'inventer visuellement, ces photographes ont laissé à l'histoire des documents dont la compilation demeure une des sources fondamentales pour comprendre la place occupée par le mythe antique dans la culture du XIX^e et du début du XX^e siècle.



Christian Milovanoff, *Retour à l'antique, Rome, Forum*, 1981.

Si le xx^e siècle a vu dans son déroulement s'élargir les frontières du monde et se flétrir peu après les aventures coloniales, l'intérêt pour la Méditerranée, le "grand tour", n'a pas connu de réel fléchissement.

Les photographes contemporains, quant à eux, parlent encore du paysage antique, de ce paysage de mémoire, constitué par la présence de la ruine.

Figure emblématique des années vingt, Herbert List, dans un environnement esthétique qui ressuscite le goût pour l'architecture antique, réalisa des photographies où les mises en scène témoignent encore de la puissance du mythe. Plus près de nous et depuis la Deuxième Guerre mondiale, des artistes, notamment américains, utilisant la photographie ont aussi accompli ces voyages en Méditerranée. Le Suisse Robert Frank, installé aux Etats-Unis, Robert Rauschenberg dans les années soixante, Emet Gowin à Pétra en Jordanie, par exemple, jalonnent, par leurs spéculations visuelles sur les sites antiques, la persistance du désir de comprendre la beauté du mort. Aujourd'hui Alain Fleischer, Christian Milovanoff, Mimmo Jodice, Giulio Paolini parmi bien d'autres, sur des registres esthétiques très différents, parlent encore du paysage antique, de ce paysage de mémoire, constitué par la présence de la ruine. Ils recherchent sans doute au travers de leur contemplation ce que Rilke décrivait à propos du paysage : "Il fallait qu'il fût loin et très différent de nous afin de pouvoir devenir une parabole libératrice pour notre destin."