



HAL
open science

Byzance dans la photographie patrimoniale au XIXe siècle : le fonds Charles Labbé.

Clémentine Bony-Devaux

► **To cite this version:**

Clémentine Bony-Devaux. Byzance dans la photographie patrimoniale au XIXe siècle : le fonds Charles Labbé.. Histoire. Université Paris sciences et lettres, 2024. Français. NNT : 2024UPSLP041 . tel-04933294

HAL Id: tel-04933294

<https://theses.hal.science/tel-04933294v1>

Submitted on 6 Feb 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études

**Byzance dans la photographie patrimoniale : le fonds
Charles Labbé**

Soutenue par

Clémentine Bony-Devaux

Le 08 novembre 2024

École doctorale n° 472

**École doctorale de l'École
Pratique des Hautes Études**

Spécialité

Histoire de l'art ED 472

Composition du jury :

Vassa KONTOUMA Directrice d'études, EPHE	<i>Présidente</i>
Ioannis VITALIOTIS Chercheur, Académie d'Athènes	<i>Rapporteur</i>
Christine PELTRE Professeur émérite, Université de Strasbourg	<i>Rapporteur</i>
Isabelle SAINT-MARTIN Directrice d'études, EPHE	<i>Examineur</i>
Catherine JOLIVET LEVY Directrice d'études à la retraite, EPHE	<i>Examineur</i>
Ioanna RAPTI Directrice des études, EPHE	<i>Directeur de thèse</i>



REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement toutes les personnes ayant contribué, de près ou de loin, à la réalisation de cette thèse.

Tout d'abord, je souhaite remercier ma directrice de thèse, madame Ioanna Rapti, pour son soutien, ses conseils et son encadrement, durant ces huit années de thèse.

Je souhaite également remercier les membres du jury, madame Isabelle Saint-Martin, madame Catherine Jolivet-Lévy, madame Vassa Kontouma, madame Christine Peltre et monsieur Yanis Vitaliotis pour avoir accepté d'évaluer mon travail et pour leurs précieux commentaires et suggestions qui ont enrichi cette thèse.

Je remercie les descendants du peintre Charles Labbé, et particulièrement monsieur Christophe Pouillet, qui m'a généreusement fourni des documents et des ressources indispensables à l'avancement de mes recherches.

Je remercie également monsieur Gérôme Saint-Germain, ancien spécialiste de la photographie au sein de la maison de vente, Sotheby's, pour la transmission de toutes les épreuves photographiques numérisées du « fonds Charles Labbé ».

Je tiens également à remercier les mairies de Chevreuse, de Briare, de Mussy-sur-Seine, de Bois-le-Roi, et de Paris, pour les informations concernant les états civils des membres des familles Labbé et Caranza.

Je remercie le musée de Périgueux, pour la transmission de photographies du tableau de Charles Labbé, *Le Kief du vendredi*. Un immense merci aux documentalistes et aux conservateurs du musée d'Orsay pour leur accueil, leur écoute, pour leurs conseils, et pour la transmission de ressources. Je remercie également les membres de l'Ecole Nationale des Beaux-arts de Paris et des Archives nationales pour leur aide précieuse.

Un immense merci à ma famille, pour leur soutien inconditionnel, leur patience et leurs encouragements constants. Mes pensées vont tout particulièrement à mes parents, sans qui cette thèse n'aurait pas été possible.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	1
INTRODUCTION	4
1. Etat de la question.....	5
a. Le « fonds Charles Labbé ».....	5
b. Identification des différents composants du fonds photographique et conservation	7
c. Les débuts de la photographie.....	12
2. Méthodologie et terminologie.....	15
a. Le lexique photographique.....	20
b. Les noms grecs.....	25
c. Les termes propres à l’art.....	27
3. Déroulement de l’étude.....	30
CHAPITRE PREMIER	32
Entre peinture et photographie	32
I. L’œuvre d’un peintre	33
a. Charles Labbé.....	33
b. Les voyages (1843-1885).....	41
d. L’œuvre picturale du peintre Charles Labbé.....	52
II. Charles Labbé et le Mont Athos : entre image romantique et influence de la peinture	57
a. Voyages en Grèce : entre philhellénisme et vision romantique	60
b. Le Mont Athos : le regard romantique du peintre-photographe.....	70
c. Le Mont Athos : paysage et création picturale.....	80
CHAPITRE DEUXIEME	93
L’album photographique d’un ingénieur-photographe	93
I. L’œuvre d’un ingénieur photographe	94
a. Ernest de Caranza.....	94
b. L’évolution photographique d’Ernest de Caranza : du daguerréotype à la photographie sur papier	107
c. L’adaptation de la méthode de Gustave Le Gray par Ernest de Caranza et la nouvelle méthode de fixation.....	111
II. La photographie est-elle un médium artistique ? Un questionnement au cœur du XIX^e siècle et l’apport du « fonds Charles Labbé »	122
a. Le statut du médium photographique et les premiers ingénieurs-photographes	122

b. L'exposition des œuvres photographiques.....	134
CHAPITRE TROISIEME.....	146
Un itinéraire hellénique particulier : entre pittoresque et art chrétien.....	146
I. Le Mont Athos : pittoresque et spiritualité	147
a. Vivre avec les moines	147
b. Nature et paysage.....	157
c. Finalité de l'album	164
II. Le Mont Athos : du pittoresque au motif	172
a. La recherche du motif.....	173
b. L'image photographique comme source pour la conservation du patrimoine athonit	179
CONCLUSION.....	190
BIBLIOGRAPHIE	200
ANNEXES.....	223
TABLES DES ILLUSTRATIONS	242
ILLUSTRATIONS	246
DESCRIPTIONS DES EPREUVES PHOTOGRAPHIQUES	271

INTRODUCTION

Le monde byzantin et la photographie pourraient paraître, au premier abord, comme deux mondes antagoniques. Pourtant, le XIX^e siècle voit l'émergence de ces deux univers, qui très rapidement se croisent. Les savants se passionnent pour l'Antiquité et le Moyen Age, voyageant en Europe et en Orient, et commencent à emmener avec eux des chambres noires ou des photographes. La photographie qui fait son apparition pendant l'essor de la modernité, est perçue à cette époque, comme l'outil parfait pour les archéologues ou les chercheurs, car elle semble avoir le pouvoir d'enregistrer fidèlement et sans faille, telle une copie exacte de la vérité.

De fait, l'étude du patrimoine byzantin au XIX^e siècle à travers la photographie est une question complexe qui se construit sur deux idées importantes. D'un côté, il s'agit d'explorer la découverte, puis la réception du monde byzantin, jusqu'alors négligées, au cœur d'un siècle se passionnant pour le patrimoine, et plus particulièrement l'architecture médiévale occidentale et orientale. De l'autre, il faut aborder la photographie dans sa dimension patrimoniale actuelle alors qu'elle a été pratiquée pour produire de la documentation et de l'information, comme image de la vérité, même si une ambition artistique peut parfois en conditionner la conception et la réalisation.

La vision des savants et des artistes de cette époque sur le Moyen Age byzantin est encore relativement peu connue et peu étudiée. Nous pouvons citer les travaux de Jean-Michel Spieser¹, de Robert Nelson² et plus récemment d'Ivan Foletti³, et, qui sont une clef de lecture essentielle, pour prendre pleinement conscience de la vision des savants sur le monde byzantin au XIX^e siècle⁴.

Les débuts de la photographie, restent également encore peu documentés, malgré un essor nouveau pour cet art et son apport à l'approche du patrimoine. Ces travaux sur les débuts de la photographie souvent accompagnés d'épreuves photographiques, restent la base des recherches actuelles. Il est donc primordial de comprendre à la fois les motivations et les

¹ Spieser, 2005.

² Nelson, 2005.

³ Foletti, 2010.

⁴ Nous pouvons également citer l'Exposition *Paris-Athènes, Naissance de la Grèce moderne 1675-1919*, au musée du Louvre en 2021 (Paris-Athènes, 2021).

aboutissements de ces recherches, et les replacer au sein de l'histoire de la photographie, pour en percevoir toutes les nuances, sans méconnaître leur dimension artistique.

Le « fonds Charles Labbé » permet une étude précise et concrète de la découverte et de la documentation du patrimoine byzantin. Réalisé en 1853, cet ensemble de prises de vues est, sinon le premier, l'un des premiers ensembles photographiques ayant comme sujet principalement, la presqu'île du Mont Athos⁵. Il présente des vues extérieures des monastères, et des paysages de la Sainte Montagne. Ces épreuves ont été réalisées par deux français : un ingénieur-photographe nommé, Ernest de Caranza et un peintre, Charles Labbé ayant déjà voyagé sur la presqu'île en 1852. Ils réalisèrent cent quatre-vingt-quinze épreuves⁶, dont quatre-vingt-sept tirages servirent à la réalisation d'un album, relié de marocain rouge à Paris par la maison Despierre, relieur de l'empereur⁷. L'album photographique intitulé *Turquie, couvents grecs, Mont Athos*, présente sur sa couverture le tuğhra du sultan ottoman, Abdülmecit I^{er}, ainsi que quatre croissants de lune surmontés d'une étoile, aux quatre coins. Complètement inconnu jusqu'à sa vente à l'initiative des descendants du peintre chez Sotheby's à Paris en 2016, le « fonds Charles Labbé » contenait en outre cent cinquante épreuves positives et cent quarante-quatre épreuves négatives⁸ – des doubles des épreuves de l'album, originaux négatives, ou des épreuves positives et négatives non retenues pour la réalisation de l'album⁹.

1. Etat de la question

Le « fonds Charles Labbé » étant inédit, il fallut élargir le champ d'investigation, pour présenter de manière exhaustive le fonds lui-même et le mettre en perspective avec les débuts de la photographie.

a. Le « fonds Charles Labbé »

La vente du « fonds Charles Labbé », le 10 novembre 2016, a permis l'élaboration d'un inventaire sommaire, réalisé par la maison de vente Sotheby's, à Paris, sous le titre de

⁵ Thessalonique, 2012, p. 20.

⁶ Ce nombre précis est donné par une note, comptabilisant les épreuves pour chaque monastère, retrouvées dans les affaires du peintre, Charles Labbé.

⁷ Il s'agit plus précisément de sa veuve, car monsieur Alexandre Despierre, relieur de l'empereur, est décédé à cette date.

⁸ Certaines épreuves positives et négatives ont disparu.

⁹ Sur la note retrouvée dans les affaires du peintre, la comptabilisation des épreuves réalisées de chaque monastère est multipliée par trois : une épreuve négative et deux épreuves positives. Pour chaque épreuve négative, le photographe devait ainsi réaliser deux épreuves positives.

« Exceptional Early Photography From Mont Athos ». Outre la présentation des lots, ce catalogue donne quelques informations sur le fonds et deux brèves notices biographiques de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza. La notice de chaque lot décrit de manière détaillée les épreuves le composant, la ou les technique(s) employée(s), les dimensions et les mentions relevées au dos des tirages¹⁰, et donne une estimation de prix. Illustré de nombreuses images issues du fonds, et réalisé à partir de l'observation des épreuves et de la consultation de quatre sources bibliographiques¹¹ - citées à la fin – ce catalogue destiné essentiellement à la réalisation de la vente n'est pas néanmoins une étude du fonds photographique¹².

Aucune autre source n'existe sur le « fonds Charles Labbé »¹³, à l'exception de quelques documents conservés avec les épreuves et d'une seule référence aux épreuves composant le fonds¹⁴, beaucoup plus ancienne et datant de 1856. Ernest Lacan, dans un article sur l'exposition photographique de Bruxelles dans le journal *La Lumière*¹⁵, commente les épreuves d'Ernest de Caranza alors exposées. Il les signale à la fois comme des documents inestimables sur le Mont Athos et les loue en tant que des œuvres d'art à part entière, réalisées selon la nouvelle technique sur papier ciré sec¹⁶.

Entre ces deux mentions au XIX^e siècle ou au XXI^e siècle, le « fonds Charles Labbé » apparaît comme une réalisation photographique exceptionnelle, autant pour son sujet inhabituel, que pour la qualité des épreuves photographiques ; mais il ne semble pas avoir été

¹⁰ Le lot 2 « Cavala, Couvents de Pantocrator et Stavronikita, 1853 » est présenté ainsi : « Set of 26 salt prints, 2 diptychs from salt prints, 3 prints probably from Platinum chloride tests by E. de Caranza and 25 waxed paper negatives. Twenty-six salt prints (each approx. 6 ¾ x 9 in), two slightly albumenised, eight numbered in the negative, five annotated Pantocrator, six annotated Stavronikita and ten numbered in pencil on the reverse. [...] ».

¹¹ Ces sources seront étudiées de manière plus approfondie par la suite. Elles se révèlent, en effet, tout à fait juste.

¹² Ce qui ne peut lui être reproché, puisque ce n'est pas l'objectif d'un catalogue de vente.

¹³ Sylvie Aubenas, présente lors de la vente ne mentionne pas, dans son ouvrage sur les albums photographiques, l'album, conservé à l'époque dans la famille du peintre et donc inconnu des chercheurs. Aubenas, 2004.

¹⁴ La dénomination « fonds Charles Labbé » a été inventée par la maison de vente Sotheby's dans le cadre de la vente de novembre 2016. Les épreuves étaient, en effet, à cette époque, conservées par un descendant du peintre.

¹⁵ *La Lumière*, 25 octobre 1856. Référence citée par le catalogue de vente de la maison Sotheby's.

¹⁶ *La Lumière*, 25 octobre 1856 : « Ainsi donc nous dirons seulement, quant à présent, que la collection de M. de Caranza (dont les clichés, de moyenne dimension, sont sur papier ciré, comme ceux de M. Clifford) est au point de vue de la photographie, une des plus belles que l'on soit arrivée à produire, avec un sentiment profond de l'art et une habileté de manipulation que les obstacles les plus sérieux sont impuissants à dérouter ; de plus, elle présente un ensemble de documents d'une valeur inappréciable, sur un pays et sur des peuples encore peu connus.

assez important, jusqu'à maintenant, pour constituer le sujet d'une étude¹⁷. Dans ces épreuves photographiques de la presqu'île du Mont Athos, ignorées pendant plus d'un siècle, se côtoient les trois aspects importants de la sensibilité du XIX^e siècle : religion, art et patrimoine. Son étude – possible à présent grâce à la redécouverte inespérée du fonds dans les années 2000 – permet de mettre en parallèle l'émergence des recherches sur le monde byzantin et l'histoire des débuts de la photographie, afin de prendre pleinement conscience des tenants et des aboutissants de la recherche en étude byzantine au XIX^e siècle, et de sa représentation visuelle. L'intérêt récent pour la photographie patrimoniale augmente l'intérêt de ce fonds. Ainsi, grâce à l'étude de ces épreuves, il est possible de constituer un fonds documentaire et photographique, sur l'histoire de la presqu'île au XIX^e siècle, montrant l'état des monuments à une date définie, les modifications survenues et les différentes dimensions relatives à sa redécouverte. Ce fonds apporte un témoignage inédit et précoce sur la découverte du monde byzantin à l'orée de la modernité.

b. Identification des différents composants du fonds photographique et conservation

A l'issue de la mission photographique de Charles Labbé et Ernest de Caranza en 1853, quatre-vingt-neuf épreuves ont été réunies dans un album de marocain rouge, base de travail de cette étude. Cependant, dans le cadre de l'identification des différents composants du fonds photographique et de sa conservation, les autres épreuves positives et négatives doivent être prise en compte, car elles offrent une meilleure compréhension de l'album et facilitent certaines identifications¹⁸.

Ce fonds photographique comportant l'album de marocain rouge et les épreuves négatives et positives, vendus par la maison de vente Sotheby's, à Paris en novembre 2016, était divisé en dix lots. Le neuvième lot¹⁹ de la vente, outre des épreuves positives et

¹⁷ Cela est également dû à la disparition du fonds photographique, pendant de nombreuses années.

¹⁸ Voir Annexe 1 : Tableau 1- Identification des épreuves photographiques présentes dans l'album.

¹⁹ Tous les lots mis en vente ne seront pas étudiés. En effet, le *lot 10*, dernier lot de la vente, est composé d'épreuves positives et d'épreuves positives, dont le sujet principal est la ville d'Istanbul. Cette étude se consacrerait sur aux épreuves représentant le Mont Athos. Ces épreuves pourront être, néanmoins, évoquées à l'occasion.

négatives²⁰, contenait également une note explicative sur le *papier ciré collodionné* et sur le *dosage pour les positifs sur verre* et pour *le négatif* ; mais également deux lettres adressées à un ministre, une liste des monastères et une note, intitulée *Troisième trimestre 1852*, provenant, selon le catalogue de vente, d'un carnet de voyage²¹.

Pour l'identification, nous nous concentrerons sur les épreuves positives et négatives, présents dans les dix lots de la vente. Mentionnons que le premier lot de la vente n'était autre que l'album photographique. Etant au cœur des recherches de cette thèse, il servira de base à l'identification des épreuves photographiques. Afin que cette dernière soit la plus lisible possible, elle sera établie sous la forme d'un tableau, indiquant à la fois le numéro de l'épreuve dans l'album, son sujet, l'épreuve négative, le doublon positif et le numéro du lot auquel elle appartenait lors de la vente.

Certaines épreuves – négatives ou positives – présentes dans le fonds, sont, soit les épreuves négatives ayant servi à la réalisation des épreuves positives visibles dans l'album, soit des doublons des épreuves positives de l'album. Grâce à la numérotation inscrite à l'encre de Chine sur certaines des épreuves négatives ou des doublons positives, il sera possible d'identifier les épreuves de l'album dont nous ne possédons pas de copie numérisée dans les documents communiqués²² par la maison de vente Sotheby's²³. Ces épreuves de l'album seront signalées par une écriture en italique²⁴.

Le premier tableau s'achève à l'épreuve numérotée quatre-vingt-neuf dans l'album, qui présente une image du monastère Xéropotamou²⁵. L'album ne contient, ainsi, non pas quatre-

²⁰ Les épreuves sont soit des « doublons positives » - principalement du monastère de Pantocrator - collés sur carton et légendés, soit des doublons positives de divers monastères. Ce lot contient également deux portraits de Charles Labbé.

²¹ Sotheby's, 2016, p. 15 : « One recipe for *Papier ciré collodionné*, one for *Dosage pour positifs sur verre* and one *pour négatif*. An inventory list with number of print by couvent. Two drafted letters one addressed to Monsieur le Ministre and one notebook notes de voyage for "Troisième trimestre 1852". ».

²² Je remercie également madame Ioanna Rapti pour les épreuves positives numérisées fournies. Le dossier reste néanmoins incomplet.

²³ La demande de Madame Ioanna Rapti, la maison de vente Sotheby's à Paris m'a remis, quelques jours après la vente, une clef USB contenant les épreuves positives et négatives numérisées pour chaque lot, les épreuves numérisées de l'album (dossier lacunaire) et des documents numérisés, utilisés lors des recherches, dans le cadre de l'établissement du catalogue de vente.

²⁴ Le numéro des épreuves connues sera en gras.

²⁵ La légende au crayon de bois, en bas à gauche de la page de l'album, indique : « 89. Xéropotame ».

vingt-sept épreuves, comme l'indique la notice du *lot 1* du catalogue de vente, mais quatre-vingt-neuf épreuves²⁶.

Pourtant la numérotation à l'encre de Chine sur les épreuves négatives et positives du fonds se poursuit – de manière irrégulière²⁷ – jusqu'au nombre cent soixante-deux²⁸. La question de la constitution d'un second album reste ouverte. Ces épreuves feront l'objet d'un second tableau²⁹, sans la colonne comportant la numérotation dans l'album³⁰.

La dernière colonne du tableau – sur le premier tableau comme sur le second - indique le numéro du lot ou les numéros des lots dans lesquels l'épreuve photographique est présente lors de la vente. Les épreuves identifiées dans le premier tableau correspondent aux six premiers lots, numérotés de un à six. Les épreuves identifiées dans le second tableau correspondent aux lots six, sept et huit. Les épreuves absentes de la documentation numérisée, et donc inconnues, auront comme numéro de lot : inconnu. En effet, aucun élément ne vient à prouver, qu'elles ne sont pas présentes dans le fonds, sans numérotation.

Le premier tableau³¹ montre que l'album contient quatre-vingt-neuf épreuves numérotées, auxquelles s'ajoutent quatre « épreuves bis »³² ; ce qui porte le nombre d'épreuves à quatre-vingt-treize. Les « épreuves bis » semblent être intitulées de cette manière, car elles correspondent à des vues du monastère très proche de l'épreuve précédente³³.

Les données mises à notre disposition sont donc lacunaires. Sur les quatre-vingt-treize épreuves contenues dans l'album, soixante-huit sont connues, soit par le biais d'une copie de la page de l'album numérisée (trente-trois épreuves) soit par le biais d'épreuves négatives

²⁶ Les épreuves de l'album, connues par une copie numérisée, font l'objet d'analyses, présentes en annexe.

²⁷ L'irrégularité est due à l'absence de nombreuses épreuves positives et négatives dans le fonds.

²⁸ Le *lot 8*, intitulé « Les prieurés. Mont Athos. 1853. », présente une épreuve numérotée, à l'encre de chine, en bas à droite, 162. Il est indiqué : « 162. Prieuré de Zographos ».

²⁹ Voir Annexe 2 : Tableau 2 - Identification des autres épreuves photographiques numérotées présentes dans le fonds.

³⁰ Les données trop lacunes, quant à l'établissement de ce second album, ne rendraient que trop hypothétiques cette numérotation.

³¹ Voir Annexe 1 : Tableau 1- Identification des épreuves photographiques présentes dans l'album.

³² Il s'agit des épreuves : 13 bis, 49 bis, 71 bis et 86 bis.

³³ Cela est le cas pour les épreuves 71 et 71 bis et pour les épreuves 86 et 86 bis. En ce qui concerne, les deux autres duos d'épreuves (13 – 13 bis et 49 – 49 bis) les documents numérisés ne fournissent aucune copie des épreuves 13, 49 et 49 bis, permettant la comparaison.

(quarante-deux épreuves³⁴) ou d'épreuves positives (quarante-unes épreuves³⁵) numérotées. Rares sont les épreuves, dont la documentation fournisse à la fois la page de l'album numérisée, l'épreuve négative et l'épreuve positive en double³⁶. Cela concerne uniquement sept épreuves, pour la plupart représentant le monastère d'Iviron.

Les images photographiques dans l'album montrent onze monastères identifiés³⁷, ainsi que quelques vues de paysages, pour la plupart non loin du monastère Sainte-Anne. L'ordre de présentation des épreuves dans l'album ne correspondent pas à l'ordre de visite des monastères lors du voyage³⁸.

Cependant, il est à noter que certaines désignations des monastères non pu être effectuées qu'à partir des épreuves négatives ou positives numérotées, et non à partir des pages numérisées de l'album, non fournies par la maison de vente. Une marge d'erreur possible doit être retenue. Le cas de l'épreuve numérotée 89 dans l'album est intéressant. En effet, l'épreuve positive de l'album est une vue du monastère de Xéropotamou ; mais l'épreuve négative numérotée 89 ne correspond pas à cette épreuve positive, et offre une vue du monastère de Kastamonitou. Le photographe a pu, lors de la conception de l'album, effectuer des modifications entre la première numérotation sur les épreuves négatives et les épreuves positives³⁹, et l'ordre des épreuves dans l'album. Néanmoins, il est assez étrange que l'album présente une nouvelle image photographique du monastère de Xéropotamou, alors que les épreuves présentes sont des vues du monastère de Kastamonitou. La question de cette page dans l'album reste posée.

³⁴ L'épreuve numérotée 35 dans l'album possède deux épreuves négatives dans le fonds, dont l'une est endommagée.

³⁵ L'épreuve numérotée 55 sur l'épreuve négative possède deux épreuves positives dans le fonds, dont l'une présente des teintes plus contrastées que l'autre.

³⁶ Il s'agit des épreuves : 30, 34, 35, 36, 37, 59 et 84.

³⁷ Les six premières épreuves n'étant pas connues, il est difficile de donner le nombre exact des monastères représentés dans l'album.

³⁸ Pour le déroulement du voyage, voir Annexe 6 : Reconstitution du calendrier du voyage au Mont Athos du 5 septembre au 13 novembre 1853.

³⁹ Sous réserve que cette numérotation a été effectuée par le photographe.

Les épreuves numérotées correspondant au second tableau⁴⁰ vont des numéros 90 à 164⁴¹. Ainsi le second album photographique supposé aurait dû contenir soixante-quatorze épreuves. Dans ces soixante-quatorze épreuves, il nous manque les visuels de quarante-cinq épreuves. Les autres épreuves nous sont connues par le biais d'épreuves négatives (vingt-quatre épreuves), soit par le biais d'épreuves positives (vingt épreuves) numérotées.

Rare sont les épreuves, dont la documentation fournisse à la fois l'épreuve négative et l'épreuve positive (douze épreuves). Le cas de l'épreuve numéroté 160 est intéressant sur ce point, car l'épreuve positive montre en son coin supérieur droit une branche d'arbre, qui n'apparaît pas sur l'épreuve négative. Pourtant le cadrage est identique. Il est possible, qu'après avoir réalisé une première épreuve positive, dont nous ne possédons pas le visuel, le photographe ait souhaité réaliser une seconde épreuve positive retouchée.

Les épreuves numérotées du second tableau présentent les images photographiques de trois monastères (Xenophontos, Chilandar et Koutloumousiou), ainsi que les différents prieurés (ou skitès) des principaux monastères. Au regard de l'agenda du voyage⁴², nous pourrions nous étonner de ne pas voir d'images photographiques des monastères de Philotheou et Karakalou⁴³. Mais pour certaines épreuves, nous ne possédons aucun visuel, ce qui pourrait expliquer l'absence de ces monastères dans notre documentation. De plus, outre les épreuves positives et négatives identifiées, le « fonds Charles Labbé » contient soixante-huit autres épreuves non numérotées des monastères du Mont Athos, qui pourraient correspondre à des images des monastères visités par Charles Labbé et Ernest de Caranza.

Concernant l'état de conservation de ces épreuves positives et négatives, il est très difficile de se prononcer car la numérisation dissimule certains aspects de leur matérialité. Dans l'ensemble, les épreuves se signalent par leur excellente qualité de conservation, due à

⁴⁰ Voir Annexe 2 : Tableau 2 - Identification des autres épreuves photographiques numérotées présentes dans le fonds.

⁴¹ Il est possible que d'autres épreuves numérotées aient été perdues et que la numérotation 164 ne soit pas la dernière.

⁴² Voir Annexe 6 : Reconstitution du calendrier du voyage au Mont Athos du 5 septembre au 13 novembre 1853.

⁴³ D'après la correspondance du peintre Charles Labbé (Correspondance, 1853), les deux voyageurs séjournent au monastère de Philotheou du 06 au 09 octobre et visitent au monastère de Karakalou le 10 octobre.

l'utilisation de la méthode de fixation au platine mise au point par Ernest de Caranza, louée par Ernest Lacan dans le journal *La Lumière* du 23 février 1856⁴⁴.

Cependant certaines pages et certaines épreuves photographiques de l'album présentent des taches brunes, qui peuvent être dues au mode de conservation de l'album, qui a été oublié par les descendants du peintre Charles Labbé, jusqu'à la vente en 2016. D'autre part, certaines épreuves ou doublons positives présentent des pliures au niveau des coins, des déchirures ou encore des taches brunes, dues à la conservation du fonds.

Les épreuves négatives sont dans un excellent état, et les traces du temps sont très rares, mais plus présentes au niveau du lot 8, avec quelques taches blanches au niveau des ciels.

Les deux tableaux ainsi constitués nous permettent de déterminer que le « fonds Charles Labbé » compte environ cent soixante épreuves photographiques, dont quatre-vingt-neuf sont visibles dans l'album, ce qui signifie que Charles Labbé et Ernest de Caranza ont réalisé une moyenne de deux à trois épreuves par jour.

Afin de présenter un échantillon intéressant, sans commenter toutes les épreuves, il nous semble judicieux de concentrer nos recherches sur les images photographiques constituant l'album. Nous ne possédons cependant pas l'intégralité des visuels des images de l'album. Ainsi au regard des visuels manquants dans notre documentation, l'échantillon photographique pour notre thèse s'élève à soixante-huit épreuves⁴⁵. Les autres épreuves ne correspondant pas aux images constituant l'album pourront être utilisées selon les besoins de l'étude⁴⁶.

c. Les débuts de la photographie

Les prémices de la technique photographique ont été commentées par ses contemporains dès son invention. L'historien de la photographie André Rouillé a repris et commenté nombre de ces textes dans une anthologie, *La Photographie en France. Textes et Controverses : une Anthologie, 1816-1871*, publiée en 1989⁴⁷.

⁴⁴ *Lumière*, 23 février 1856, p. 1 : « celles [les épreuves positives] mises à la disposition de MM. Les membres de l'Académie ont été traitées par ce procédé il y a environ trente mois, et elles n'ont pas éprouvé le moindre changement ».

⁴⁵ Les analyses de ces épreuves sont présentes dans les annexes.

⁴⁶ Voir la table des illustrations.

⁴⁷ Rouillé, 1989.

Tout commence avec le discours de François Arago devant les députés en 1839⁴⁸. Il présente de manière élogieuse le daguerréotype, qui a ses yeux est un fabuleux médium de documentation du patrimoine, de voyages, ou de captation de sujets pour les peintres⁴⁹, sans en faire pour autant un médium artistique. Il ajoute même à son discours une note de Paul Delaroche, visant à rassurer les peintres sur l'utilisation possible de ce nouveau médium⁵⁰.

A la suite de ce discours, les premiers écrits émanent des premiers photographes – le terme apparaît en 1842 – qui sont avant tout des ingénieurs et des chimistes, cherchant à améliorer la technique photographique, et qui rédigent des méthodes dont les plus célèbres sont sûrement, l'ouvrage de Louis Daguerre sur la daguerréotypie⁵¹, *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, publié en 1839, le *Traité de photographie sur papier* de Louis Désiré Blanquart-Evrard publié en 1851⁵² et le *Nouveau traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre* de Gustave Le Gray, publié en 1852⁵³.

Les autres textes sont écrits par des peintres et des graveurs, qui critiquent abondamment le médium photographique, ne recevant que peu de réponses de la part des photographes ou des partisans du nouveau procédé. Ainsi la photographie est longtemps perçue comme une technique de reproduction de l'image. Il faut attendre 1859, quelques années après la réalisation des épreuves au Mont Athos, pour voir les photographes exposer leurs épreuves au Salon⁵⁴, au côté des peintres ; ce qui fit rugir Charles Baudelaire, qui a une piètre opinion des photographes⁵⁵, tout en posant pour eux...

À partir des années 1850, les photographes affirment un désir croissant de défendre et de mettre en valeur leur médium. Les traités de Louis-Désiré Blanquart-Evrard⁵⁶, de Gustave le

⁴⁸ Arago, 1839.

⁴⁹ Cette idée sera reprise par Louis-Désiré Blanquart-Evrard en 1851 : Blanquart-Evrard, 1851, p. XXXIX : « Ainsi, l'art mène à l'expression par la reproduction de la forme. Et comme pour la forme, la nature est le plus grand maître, il en résulte que la photographie, offrant à l'artiste une copie exacte, minutieuse et poétique cependant comme la vérité, doit lui fournir une source inépuisable d'enseignements qu'il ne pourrait se procurer par aucun autre moyen ».

⁵⁰ Arago, 1839, p. 33.

⁵¹ Daguerre, 1839.

⁵² Blanquart-Evrard, 1851.

⁵³ Le Gray, 1852.

⁵⁴ Roubert, 2000.

⁵⁵ Baudelaire, 2015, p. 364 : « Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études [...] ».

⁵⁶ Blanquart-Evrard, 1851.

Gray⁵⁷ ou encore d'Auguste Belloc⁵⁸ débutent par une histoire de la photographie. Le traité complet des procédés du professeur, Auguste Belloc⁵⁹, se veut être un ouvrage de référence tant sur le plan théorique que sur le plan pratique. Les premières pages du livre sont consacrées à l'histoire de chaque procédé de la daguerréotypie et à *l'archéotypie*, soit au procédé sur papier de l'anglais Scott Archer.

Auguste Belloc fait remonter les débuts de la photographie à 1765, année de la découverte de Scheele⁶⁰. Léonard de Vinci et son contemporain Jean-Baptiste Porta (Giambattista della Porta) font aussi office de précurseurs⁶¹. Cependant l'intégration de ces deux personnages dans l'histoire de la photographie n'est pas une invention d'Auguste Belloc, puisqu'un an plus tôt la préface du traité de Louis-Désiré Blanquart-Evrard, rédigée par Georges Ville⁶², évoque Léonard de Vinci, comme un pionnier de la photographie⁶³. Quant à Jean-Baptiste Porta, il est mentionné dans les premières phrases du discours d'Arago à la chambre des députés en 1839, comme le précurseur véritable de la photographie⁶⁴.

Face aux critiques des graveurs et des peintres – et compte tenu de la considération purement technique de ce médium –, les photographes souhaitent forger une histoire de la photographie, et accessoirement mettre au premier plan les innovations des savants français, en concurrence avec celles des savants anglais. Dans ce contexte, la photographie ne saurait être un médium sans passé ; même si ce passé n'est récent que de quelques années. Les premiers écrits sur la photographie loin d'en proposer une véritable histoire, faute de recul et d'objectivité, constituent néanmoins un premier essai du genre, et une source d'informations

⁵⁷ Gustave Le Gray, 1852.

⁵⁸ Belloc 1855.

⁵⁹ Auguste Belloc, 1805-1873 (source musee-orsay.fr).

⁶⁰ Chimiste suédois-allemand (1742-1786).

⁶¹ Belloc, 1855, p. XX : « [...] Le sol où ce germe que Léonard de Vinci et J.-B. Porta avaient inventé la chambre noire ».

⁶² Georges Ville (1824-1897) est un chimiste et pharmacien.

⁶³ Blanquart-Evrard, 1851, p. VII : « Vers la fin du quinzième siècle, Léonard de Vinci, le doyen des peintres de la Renaissance, qui fut aussi un grand physicien, découvrit le principe de la chambre noire et jeta les premiers fondements de la théorie physique de la vision ».

⁶⁴ Arago, 1839, p. 6 -7 : « Un physicien napolitain, Jean-Baptiste Porta, reconnu, il y a environ deux siècles, que si l'on perce un *très petit trou* dans le volet de la fenêtre de la chambre bien close, ou, mieux encore, dans une plaque métallique mince appliquée à ce volet, tous les objets extérieurs dont les rayons peuvent atteindre le trou, vont se peindre sur le mur de la chambre qui lui font face, avec des dimensions réduites ou agrandies, suivant les distances ; avec des formes et des situations relatives exactes, du moins dans une grande étendue du tableau ; avec les couleurs naturelles ».

importantes sur le plan des idées et de la perception de cette nouvelle technologie avant qu'elle soit érigée en art.

Les premières synthèses sur l'histoire de la photographie sont plus récentes et ne détaillent pas toujours de manière exhaustive les prémices de la photographie. Les archives du service de documentation du musée d'Orsay, qui veillent et conservent minutieusement chaque document, sont un bon indicateur du nombre d'histoires de la photographie et de l'importance des premières années dans chacune d'elles. Les boîtes d'archives conservent, en effet, peu de textes émanant de tels ouvrages de référence. Deux publications méritent néanmoins d'être citées. La première n'est autre que l'ouvrage d'Yvan Christ, publié en 1979⁶⁵, intitulé *150 ans de photographie française avec l'histoire des anciens procédés*, qui a l'avantage de fournir des informations sur les techniques photographiques, point de départ de l'histoire du nouveau médium. La seconde publication, *Nouvelle histoire de la photographie*, réalisée sous la direction de Michel Frizot en 2001⁶⁶ donne une vision plus moderne de cette histoire de la photographie. Nous pouvons également citer l'ouvrage de Michel Poivert, *Brève histoire de la photographie*, qui bien que *brève* soit riche du point de vue de l'histoire des débuts du nouveau médium.

2. Méthodologie et terminologie

Le « fonds Charles Labbé » pose des questions de terminologie. Tout d'abord, nous parlons du « fonds Charles Labbé », car il a été retrouvé dans la famille du peintre ; mais la réalisation des épreuves est le fruit du travail conjoint du peintre Charles Labbé et de l'ingénieur-photographe Ernest de Caranza. D'autre part, le « fonds Charles Labbé » pose trois questions de vocabulaire en lien avec la photographie, les monastères du Mont Athos et les termes propres à l'histoire des arts.

Le vocabulaire de la photographie s'est développé en même temps que la technique, en reprenant parfois des termes employés pour d'autres arts, tels que la peinture et la gravure. Si le mot *album* est suffisamment clair, il en est autrement des termes : *photographie*, *épreuve*,

⁶⁵ Christ, 1979.

⁶⁶ Frizot, 2001.

cliché, tirage et image. Souvent employés comme synonymes, alors qu'ils énoncent des aspects divers de la photographie.

Concernant la dénomination des monastères du Mont Athos, les noms grecs ont été transcrits en alphabet latin ou traduits en français, dans les ouvrages et les articles des savants et de voyageurs⁶⁷. Or la transcription est souvent aléatoire tandis que certains toponymes ont changé depuis. Les noms employés par Charles Labbé dans sa correspondance⁶⁸ et ses notes de voyages révèlent son ignorance manifeste de la langue grecque et ne sont point ceux utilisés par les érudits de l'époque et les chercheurs actuels.

Enfin, certains mots propres à l'histoire des arts, tel que le mot « pittoresque », posent question. Ce dernier fréquent au XIX^e siècle, est essentiel, à la compréhension du « fonds Charles Labbé ». Mais, il est également sujet à controverse et à de multiples interprétations, comme deux autres mots, qui seront souvent employés dans cette étude : *paysage* et *regardeur*.

Pour réaliser cette terminologie six dictionnaires de référence ont été utilisés : Les *dictionnaires de l'Académie française* huitième édition (années 1932-1935) et neuvième édition (actuelle)⁶⁹, le *dictionnaire historique de la langue française*⁷⁰, le *Trésor de la langue française informatisé*⁷¹, le *Littre*⁷² et le *nouveau Petit Robert*⁷³. Ces ouvrages donnent toutes les acceptations des mots employés, que ce soit historiquement avec l'ouvrage d'Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*⁷⁴ ou dans la langue courante avec le *nouveau Petit Robert de la langue française*⁷⁵. Outre ces dictionnaires, d'autres ouvrages contemporains ou datant du XIX^e siècle, ont été également consultés. Le parti pris est de se tenir le plus près du vocabulaire employé par les artistes et les auteurs du XIX^e siècle – principalement en ce qui

⁶⁷ Deux exemples peuvent être donnés, parmi d'autres : Papety, 1847, dont le récit de voyage et les croquis très détaillés sont une source d'information primordiale [Voir Durand, 2024] et Miller, 1889, dont le voyage archéologique accompagné d'un peintre-photographe fait suite et complète à sa manière la mission de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza.

⁶⁸ Correspondance, 1852 et Correspondance, 1853.

⁶⁹ Les deux éditions des dictionnaires de l'Académie française ont été utilisées, car la neuvième édition en cours de réalisation, n'est pas encore entièrement disponible. Cela permet, en outre, une meilleure connaissance de l'évolution des mots.

⁷⁰ Rey, 2016.

⁷¹ TLFi : www.stella.atilf.fr.

⁷² Le Littré : www.littré.org.

⁷³ Rey, 2007.

⁷⁴ Rey, 2016.

⁷⁵ Rey, 2007.

concerne la photographie – tout en le conjuguant avec les critères des études actuelles en histoire de la photographie.

Avant de répondre aux diverses questions lexicales posées par cette étude, il faut commencer par la dénomination du « fonds Charles Labbé ». L'expression de « fonds Charles Labbé » a été choisie lors de la définition du sujet de ce travail, car cet album et ses épreuves positives et négatives, répondent à la définition exacte du « fonds (photographique) »⁷⁶. Ce terme a été jugé préférable à celui de *Collection* utilisé par la maison de vente Sotheby's à Paris, quelques jours auparavant, qui a désigné l'ensemble comme « Collection Emile Charles Labbé ». La vente présentait ainsi les épreuves photographiques comme une collection particulière, ayant appartenu à Charles Labbé qui est, comme nous le verrons, le co-auteur et dont les descendants du peintre avaient hérité.

Entre l'intitulé de la vente et celui de la présente étude, se pose la question du prénom du peintre et de la paternité des épreuves photographiques. Charles Labbé, doit-il être prénommé « Emile-Charles » ou « Charles » ? La maison de vente Sotheby's avait choisi de l'appeler « Emile Charles »⁷⁷. Pourtant son prénom à l'état civil n'est autre que Charles Emile Jean Baptiste⁷⁸ – prénom également utilisé, le 29 juillet 1869, lors de son mariage avec mademoiselle Philis Balouzier, en la mairie de Bois-le-Roi⁷⁹.

Le peintre Eugène Fromentin, ami de Labbé, le prénomme « Charles », dans sa correspondance. Ecrivant à sa mère en 1846, à l'issue de son premier voyage en Algérie⁸⁰. Les lettres écrites par Charles Labbé sont elles-mêmes signées « C. Labbé »⁸¹. Cependant, ces documents concernent la vie privée du peintre. Il faut à présent vérifier que Charles Labbé n'utilisait pas un nom d'artiste, pour signer ses œuvres.

⁷⁶ Dictionnaire de l'Académie française, 9^{ème} édition [en ligne], « fonds » : « ensemble de ressources susceptibles d'être exploitées ».

⁷⁷ Les deux prénoms ne sont pas séparés par un tiret.

⁷⁸ Acte de naissance, daté du 13 juillet 1820, n°32, archives de la mairie de Mussy-sur-Seine, Aube.

⁷⁹ Acte de mariage entre Charles Emile Jean Baptiste Labbé et Philis Balouzier, daté du 29 juillet 1869, mairie de Bois-le-Roi, Seine-et-Marne.

⁸⁰ Wright, 1995, Lettre d'Eugène Fromentin à sa mère, datée du 18 mai 1846, lettre 155, Paris : « [...] je me suis donc tout de suite occupé de me pouvoir, et enfin, après 8 ou 10 jours de démarches inutiles, j'ai, faute de mieux, comme pis-aller et, très provisoirement, pris un petit logement rue Laval, du moins à la maison d'Armand et de Charles Labbé, mon autre compagnon de voyage ».

⁸¹ Correspondance, 1852.

Les biographes du peintre⁸² ne semblent pas s'accorder sur une dénomination particulière. Emmanuel Bénézit reprend le nom de baptême du peintre : « LABBE Charles Emile »⁸³. Jacques Lethève⁸⁴, Lydia Harambourg⁸⁵ et Elisabeth Cazenave⁸⁶ utilisent le même prénom que reprend plus tard la maison de vente Sotheby's : « LABBE Emile Charles ». Gérald Schurr⁸⁷ et Barbara Wright⁸⁸ le prénomme simplement « Charles ».

Le prénom de l'artiste semble, en effet, varier durant le XIX^e siècle. Les catalogues des Salons inventorient ses œuvres, entre 1836 et 1850⁸⁹, à la fois sous le nom de « Charles Labbé » et d'« Emile-Charles Labbé ». En 1836, lors de sa première participation, il est indiqué : « Charles Labbé, 11 rue des Trois-Bornes, Dahlias – aquarelle »⁹⁰. En revanche, en 1840⁹¹, lors de sa troisième participation, il est prénommé : « Emile-Charles Labbé »⁹². Cinq ans plus tard, il semble reprendre le nom de « Charles Labbé »⁹³, pour changer de nouveau en 1850⁹⁴. Cela est peut-être dû à la présence d'un autre peintre, connu sous le nom de Louis-Charles Labbé, qui expose au Salon de 1848, une étude de bouquet de pivoines et une étude de fruits, peintes à l'aquarelle⁹⁵.

La signature des tableaux ne paraît pas plus homogène. Les deux toiles⁹⁶ datées de 1861 et conservées dans les réserves extérieures du musée d'Orsay, à Paris, sont signées : « E.C.Labbé », soit « Emile-Charles Labbé » ; alors que la toile, intitulée *Le Kief*, datée de 1863 et conservée au musée d'art et d'archéologie de Périgord est signée « C. Labbé »⁹⁷. Le

⁸² Il ne s'agit en vérité que de petites notes biographiques dans les dictionnaires de peintres.

⁸³ Bénézit, 1999.

⁸⁴ Lethève, 1963, p. 61.

⁸⁵ Harambourg, 1885.

⁸⁶ Cazenave, 2001.

⁸⁷ Schurr, 2000.

⁸⁸ Wright, 1995.

⁸⁹ Repères chronologiques, aux cours desquels monsieur Labbé présenta ses œuvres au Salon et cela de manière irrégulière.

⁹⁰ Sanchez, 2000A.

⁹¹ Charles Labbé est alors élève à l'École royale des Beaux-arts de Paris (depuis 1839). Lors de sa deuxième présentation, il est répertorié sous le nom de « Charles Labbé » (Sanchez, 2000A).

⁹² Sanchez, 2000A.

⁹³ Sanchez, 2000B : « Charles Labbé, 21 rue Neuve-Bréda, Paysage ; étude faite d'après nature au Bas-Bréau ; forêt de Fontainebleau ».

⁹⁴ Sanchez, 2001 : « Emile-Charles Labbé, 43 rue de Douai [...] ».

⁹⁵ Sanchez, 2001 : « Louis-Charles Labbé, à Sèvres, 22 rue Royale ». Mais cela reste une hypothèse, sans preuve tangible.

⁹⁶ Labbé E.C., *Troupes irrégulières traversant la Pénée*, Salon de 1861, acquisition d'Etat avant 1861, 0.84 x 1.20, musée d'Orsay, Paris ; Labbé E.C., *Vue prise dans la vallée de Tempé (Thessalie)*, Salon de 1861, acquisition d'Etat avant 1861, 1.18 x 1.57.

⁹⁷ La fiche du tableau m'a été fournie par le Musée d'art et d'archéologie du Périgord.

bordereau officiel d'achat, de ce dernier tableau, est adressé au nom de « Charles Labbé » et la lettre de remerciement du peintre est signée « C. Labbé »⁹⁸. Cependant, le catalogue du Salon de 1863, inventorie cette œuvre sous le nom « Emile-Charles Labbé ».⁹⁹

Face à ces éléments, il apparaît plus sage de prendre uniquement en compte la dénomination utilisée sur le timbre à sec, présent sur plusieurs des pages de l'album du « fonds Charles Labbé » : « E. CARANZA ET C. LABBE »¹⁰⁰ et de choisir de prénommer le peintre « Charles ». Ce prénom est d'ailleurs celui utilisé par l'État du Second Empire dans son bordereau d'achat et est conforme à la signature du peintre dans sa lettre, de remerciement au Comte de Nieuwerkerke, ministre des Beaux-arts.

La présence seule du nom du peintre, dans la qualification du fonds, peut cependant poser une autre question. Ce fonds photographique a été réalisé en 1853, par Ernest de Caranza et Charles Labbé en collaboration. Le timbre à sec « E. CARANZA ET C. LABBE », ainsi que la correspondance de Charles Labbé le prouvent¹⁰¹. Pourtant cette dénomination du fonds se justifie. Charles Labbé, comme il sera démontré, apporta beaucoup à la composition des images, de par sa formation de peintre, mais également en guidant Ernest de Caranza sur la presque île ; même si les réalisations chimico-mécaniques sont vraisemblablement dues à l'expertise de l'ingénieur-photographe seul. D'autre part, Charles Labbé apparaît comme le dernier héritier du fonds. Il est, en effet, possible que ne pouvant offrir l'album à l'empereur Napoléon III, Ernest de Caranza conserve le fonds dans son atelier à Saint-Maur-des-Fossés, dans le Val-de-Marne. Charles Labbé a pu en hériter à la mort du photographe en 1868, puisque son nom figure dans l'acte de décès d'Ernest de Caranza¹⁰² et qu'il était le plus légitime à conserver ces épreuves photographiques.

⁹⁸ Archives nationales 5, document F/21/152 : Dossier achat tableau Labbé Kief du Vendredi pour musée du Périgueux.

⁹⁹ Sanchez, 2004A : « Emile-Charles Labbé, né à Mussy-sur-Seine (Aube). Rue de Douai, 69. Le Kief du vendredi sur la rive asiatique du Bosphore. Nature morte. Nature morte. » La mention de son lieu de naissance est une indication, qui tend à prouver que cette œuvre a bien été réalisée par Charles Labbé.

¹⁰⁰ Sous l'épreuve numérotée 36, par exemple.

¹⁰¹ Correspondance, 1852 et Correspondance, 1853.

¹⁰² Acte de décès d'Ernest Conrad de Caranza, daté du 03 août 1868, n°99, archives de la mairie de Saint-Maur-des-Fossés, Val-de-Marne. Cela n'est bien sûr une pure hypothèse, dont malheureusement aucune preuve tangible ne peut être fournie actuellement.

Au regard de ces éléments, la dénomination du fonds photographique « fonds Charles Labbé » paraît plus pertinente. Il nous faut, à présent, définir les autres termes utilisés dans cette étude, tels que le lexique de la photographie, les termes d'histoire de l'art et expliquer des noms grecs et les problèmes qu'ils peuvent poser.

a. Le lexique photographique

Comme nous l'avons indiqué précédemment, le vocabulaire de la photographie, cette technique nouvelle, qui n'est pas immédiatement considérée comme un art à part entière, évolue au rythme des transformations chimico-mécaniques. Les protagonistes de la mise au point de la photographie sont avant tout des savants, des chimistes et des ingénieurs, plus préoccupés par le développement de la technique, soucieux de diminuer les temps de pose et d'améliorer la fixation des épreuves ou leurs rendus, que d'écrire de longs textes explicatifs ou de répondre aux critiques des graveurs¹⁰³, ce qui ne facilite pas la compréhension de leur vocabulaire.

Le terme même de *photographie* ne doit être utilisé uniquement pour évoquer la technique inventée officiellement en 1839, et non pas, pour décrire l'objet produit par la technique. Le premier mot utilisé pour définir la photographie, dans *le dictionnaire de l'Académie française* est d'ailleurs « technique »¹⁰⁴. La définition est formulée ainsi : « Technique permettant, grâce à un dispositif optique, de fixer l'image d'une personne, d'un objet, à l'origine sur une surface rendue sensible à la lumière par des procédés chimiques »¹⁰⁵.

¹⁰³ Rouillé, 1989 p. 11-12. André Rouillé souligne la difficulté pour les photographes de défendre leur technique – que certains considèrent déjà comme un art – face aux critiques acerbes des graveurs, qui s'inquiètent de voir les photographes les remplacer : « Dès 1856 la photographie doit payer son récent succès de virulentes attaques livrées par ses opposants qui se sentent menacés. L'article de Henri Delaborde [(1811-1899) conservateur, critique d'art et peintre français] dans la *Revue des deux-mondes* est sur ce point exemplaire : il avertit les graveurs qu'« aujourd'hui la succession est ouverte » et leur propose une stratégie de résistance susceptible de préserver leurs intérêts face à la concurrence de l'image photographique. Dans cette lutte pour l'hégémonie, Henri Delaborde tente de redéfinir les tâches figuratives dévolues à la gravure dans une sphère de la représentation en plein bouleversement ; en appuyant ses propositions sur une longue (et rituelle) dénégation des prétentions de la photographie à faire œuvre d'art, il se place sur le terrain esthétique, cachant ainsi les vrais mobiles, corporatifs, de ses propos. Pour répondre à cette attaque, la photographie ne dispose que de plumes bien timides : Lacan, Disdéri et le jury de l'Exposition universelle n'abordent pas (ou guère) le problème du statut artistique de la photographie ; Paul Périer qui, lui, place au centre de ses préoccupations adopte une attitude conciliatrice vis-à-vis de la peinture au point de lui sacrifier l'identité de la photographie ».

¹⁰⁴ Dictionnaire de l'Académie française, 8^{ème} édition [en ligne], « Photographie ».

¹⁰⁵ Dictionnaire de l'Académie française, 8^{ème} édition [en ligne], « Photographie ».

Il en est de même dans le *Trésor de la langue française informatisé*¹⁰⁶. Le *Littré*¹⁰⁷ et le *Nouveau Petit Robert de la langue française 2007*¹⁰⁸ utilisent, quant à eux, le terme de « procédé », reléguant, comme les deux dictionnaires précédents, à la fin de leur définition l'extension métonymique, renvoyant à l'objet.

Le mot « photographie » apparaît en 1832, et se compose de deux mots grecs Φῶς (la lumière) et Γραφή (l'écriture), ce qui donne littéralement « l'écriture de la lumière »¹⁰⁹. Les avis divergent quant au moment de son introduction véritable dans la langue française. Selon Alain Rey, R. Florence l'emploie dans ses *carnets* dès 1834, alors que certains historiens de la photographie¹¹⁰ évoquent le discours de Louis Daguerre à la Chambre des députés¹¹¹.

L'emploi par métonymie du mot, dans le sens d'« image obtenue par photographie », apparaît, quant à lui, en 1854, soit un an après le voyage d'Ernest de Caranza et de Charles Labbé¹¹². Mais il se révèle peu utilisé par les photographes, qui préfèrent conserver le sens de « technique » ou de « procédé », comme le fera, en 1855, Paul Périer, membre fondateur de la Société française de photographie, lors de la rédaction de ses six critiques de l'exposition photographique de l'Exposition Universelle. Encensant les portraits du photographe Adrien Tournachon, frère du célèbre Nadar¹¹³, il associe les deux termes, montrant ainsi leur concordance : « Parmi les photographes adonnés aux portraits, la prééminence nous semble

¹⁰⁶ TLFi « Photographie » : « Technique, art de celui (professionnel ou amateur) qui utilise l'ensemble des procédés permettant de prendre ces images ».

¹⁰⁷ Littré, « photographie » : « Procédé au moyen duquel on fixe sur une plaque sensible, à l'aide de la lumière l'image des corps qu'on place devant l'objectif d'une chambre obscure. Il est fondé sur les propriétés chimiques dont jouissent quelques rayons de la lumière, qui leur permettent d'agir sur certains corps très sensibles à leur action ».

¹⁰⁸ Rey, 2007, p. 1890, « photographie » : « Procédé, technique permettant d'obtenir l'image durable des objets, par l'action de la lumière sur une surface sensible (film, capteur) ».

¹⁰⁹ Rey, 2016, p. 1716. Alain apporte une nuance à cette étymologie trop simple à ses yeux : « En effet, le mot utilise aussi les valeurs figurées de Φῶς, φωτός (photo-) au-delà du réalisme des apparences naturelles, et confère à -graphie le sens large d'« inscription matérielle », que cet élément a d'ailleurs dans les composés où il correspond à « science, connaissance » (géographie, ethnographie).

¹¹⁰ Alain Rey ne cite aucun nom d'historien de la photographie.

¹¹¹ Rey, 2016, p. 1716 : « C'est le 21 janvier 1834 que R. Florence l'emploie dans ses *Carnets* à propos d'une technique de représentation chimique à la lumière et de moyens optiques. Cependant, les historiens de la photographie se réfèrent habituellement à la date du 3 juillet 1839, jour où Louis Daguerre introduisit le mot dans un rapport à la Chambre des députés ». Le mot certes employé lors de ce discours, n'a sûrement pas été inventé pour l'occasion. Il faut également rectifier un point. Le 03 juillet 1839, Louis Daguerre est absent de la Chambre des députés et Louis Arago doit faire seul le discours. Il écrit d'ailleurs qu'il aurait préféré que « l'artiste » présente lui-même son œuvre, mais il s'y refuse : « Ce matin encore, précise Arago, j'ai prié, j'ai supplié l'habile artiste de vouloir bien de se rendre à un vœu qui devait être partagé par tout le monde ; mais un violent mal de gorge ; mais la crainte de ne pas se rendre intelligible sans le secours de planches ; mais un peu de timidité, ont été des obstacles, que je n'ai pas su vaincre » [Arago, 1839]

¹¹² Rey, 2016, p. 1717.

¹¹³ De son vrai nom, Félix Tournachon.

appartenir de haute lutte à M. Tournachon (Adrien). Il est bien évident que la photographie pour cet artiste est un moyen, rien de plus. Le caractère, l'effet, la couleur, l'art, en un mot, le préoccupent exclusivement, ce qui n'empêche pas, Dieu merci ! que le procédé ne soit appliqué de façon la plus habile avec la plus parfaite réussite »¹¹⁴. En 1856, Eugène Durieu, président de la Société française de photographie, dans un rapport, fait de même, différenciant deux termes : *photographie* et *épreuve*¹¹⁵. La même distinction se retrouve, enfin, dans le procès-verbal de la séance du 18 juillet 1856 de la Société française de photographie, au sujet du concours du Duc de Luynes¹¹⁶.

Il est, dès lors, préférable, d'utiliser le terme *épreuve*, pour désigner l'objet obtenu au moyen de la technique photographique, comme le faisaient les photographes du XIX^e siècle. Gustave Le Gray, dont l'ouvrage fut l'outil d'apprentissage d'Ernest de Caranza, différencie l'*épreuve négative* et l'*épreuve positive*¹¹⁷. L'*épreuve négative*, dont les termes *cliché* et *type* sont des synonymes, est un terme « dont on se sert pour désigner l'épreuve obtenue dans la chambre noire »¹¹⁸. L'*épreuve positive*, quant à elle, s'utilise « par opposition à la précédente, de ces expressions pour désigner l'épreuve obtenue dans son sens naturel d'ombres et de lumières par le passage des rayons solaires, ou même de la lumière diffuse au travers de l'épreuve négative ».

Le terme *épreuve* est défini par le *dictionnaire de l'Académie Française* comme une « photographie non retouchée ». Cela correspond à la définition de Gustave Le Gray. La définition du *Nouveau Petit Robert 2007* est assez succincte et ne différencie seulement

¹¹⁴ Périer, 1855, 5^e article, p. 264.

¹¹⁵ Rouillé, 1989, p. 281, citant Durieu E., *Eloge du « travail photographique »*, 1856 : « L'art de la photographie, comme sa science, consistent donc ici à ramener, par l'habileté de sa mise au point, modifié suivant les circonstances, de son éclairage, de ses manipulations, l'effet rendu aussi près que possible de l'effet naturel, de manière à ce que l'épreuve nous montre le tableau que notre œil avait vu, que votre sentiment avait adopté, avec les effets artistiques qui vous charmaient ».

¹¹⁶ Rouillé, 1989, p. 202, citant le « Procès-verbal de la séance du 18 juillet 1856 », *Bulletin de la Société française de photographie*, août 1856 : « Mais la conservation indéfinie des épreuves photographiques ne peut être que par l'expérience de plusieurs siècles ; les archéologues hésiteront à confier les sujets de leurs études à un art, dont les produits ne leur présenteront pas des garanties suffisantes de durée, et ne se fieront pas aux promesses qui leur seront faites à cet égard, de quelque autorité qu'elles émanent, quand le temps n'aura pu en donner une consécration incontestable ».

¹¹⁷ Le Gray, 1852.

¹¹⁸ Le Gray, 1852, p. 12. Il poursuit en écrivant : « Cette épreuve est à l'inverse de la nature comme effet ; les lumières et les blancs y sont représentés par des noirs, et les ombres et les noirs par des blancs. C'est de là que vient le nom d'épreuve négative, qui devrait être le seul terme employé ; celui de cliché est surtout très-impropre ».

« épreuve négative » et « épreuve positive » sans définir les deux termes¹¹⁹. Le *Littre*¹²⁰ et le *Trésor de la Langue Française Informatisé*¹²¹, quant à eux, ne prennent qu'une des deux formes, soit négative, soit positive, en omettant chacun l'une des deux. Cette idée d'essai, d'objet papier destiné à être corrigé, évoquée par Alain Rey, dans son *dictionnaire historique de la langue française* est pourtant primordiale, et totalement en adéquation avec notre étude¹²². Le photographe ne peut pas connaître, avant le développement, le résultat de son travail. Le terme *épreuve* est également utilisé par Charles Labbé, dans sa correspondance : « Le dimanche matin, nous allâmes, armés en guerre, à la reconnaissance du motif ; nous rentrâmes pour déjeuner et fîmes après plusieurs épreuves »¹²³.

Le mot « cliché », évoqué par Gustave le Gray – qui le considère « impropre »¹²⁴ –, pourrait être utilisé pour les épreuves négatives, puisqu'il garde encore aujourd'hui ce sens en photographie¹²⁵. Mais il est préférable de ne pas multiplier les mots, afin que le propos soit clair. Le terme « type », qui a disparu du langage actuel des photographes, et qui se rencontre rarement dans les textes du XIX^e siècle¹²⁶ ne sera pas non plus utilisé ; tout comme le terme « tirage » – non repris par Gustave Le Gray – qui ne correspond pas à l'objet, mais à la technique permettant d'obtenir une épreuve positive, à partir d'un négatif. Le *dictionnaire de*

¹¹⁹ Rey, 2007, « épreuve » p. 912.

¹²⁰ Littré, « épreuve » : « Procédé au moyen duquel on fixe sur une plaque sensible, à l'aide de la lumière l'image des corps qu'on place devant l'objectif d'une chambre obscure. Il est fondé sur les propriétés chimiques dont jouissent quelques rayons de la lumière, qui leur permettent d'agir sur certains corps très sensibles à leur action ».

¹²¹ TLFi, « épreuve » : « d) PHOTO. « Image photographique positive généralement tirée sur papier, obtenue d'après un négatif transparent (Photo, 1973). »

¹²² Rey, 2016, p. 805 : « Depuis le XVI^e siècle *épreuve* se dit par métonymie du résultat d'un essai, spécialement pour désigner en typographie, un texte imprimé tel qu'il sort de la composition et qui doit être corrigé (fin XVI^e siècle) puis une gravure (1680), une photographie en (1857) : cette valeur s'étend au XX^e siècle au cinéma et la télévision (*épreuve de tournage*) ». La date de 1857 fournie par Alain Rey est cependant erronée, car Gustave Le Gray emploie ce terme dès 1852 (Cf. Le Gray, 1852).

¹²³ Correspondance, 1853 : lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853.

¹²⁴ Le Gray, 1852, p. 12.

¹²⁵ La neuvième édition du dictionnaire de l'Académie française ne différencie pas clairement les termes *cliché* et *épreuve négative*. La définition donnée pour le terme *cliché* est, en effet : « Photographie – Image, positive ou négative, obtenue au moyen d'un appareil après développement de la pellicule. Tirer une ou plusieurs épreuves à partir d'un cliché ». Les autres dictionnaires le définissent plus formellement, comme le *Trésor de la langue française informatisé* : « P.anal. Phot. Cliché (photographie). Epreuve négative sur support transparent ou translucide obtenue en faisant agir la lumière sur des matières sensibles à l'exposition et à partir de laquelle on peut tirer un grand nombre d'épreuves positives ».

¹²⁶ Ce sens du mot « type » a disparu de la huitième édition du dictionnaire de l'Académie française et des autres dictionnaires.

l'Académie Française ne l'associe pas à la photographie dans sa huitième édition¹²⁷ et les autres dictionnaires lui donnent le sens « d'opération ... » ou de « reproduction ... »¹²⁸.

La technique photographique permet aux photographes d'obtenir des épreuves négatives et des épreuves positives. Ces « épreuves » contiennent ce qui peut être appelé une *image*, distinguant ainsi l'objet de la représentation. Ce mot est utilisé, dès les débuts de la photographie, lors du discours de François Arago, à la Chambre des Députés en 1839¹²⁹ et reste employé, en ce sens, par les photographes, comme par Paul Périer, dans ses critiques de l'exposition photographique, de l'Exposition Universelle de 1855¹³⁰. Une image est selon *le dictionnaire de l'Académie Française*, une « représentation ou reproduction de l'apparence visible des êtres et des choses »¹³¹. Le vocabulaire, ainsi défini, différencie la technique (*photographie*), l'objet (*épreuve négative* ou *positive*) et la représentation contenue par l'objet (*image*).

La colorimétrie des images pose également une question de vocabulaire. Ne pouvant produire des épreuves en couleur, les photographes recherchent les plus beaux contrastes. Ernest de Caranza, dans l'article paru dans le journal *La Lumière* en 1856 est loué pour les « noirs très vigoureux » de ses épreuves¹³². Le terme de « ton » employé depuis le XVII^e siècle

¹²⁷ Dictionnaire de l'Académie française, 8^{ème} édition [en ligne], « tirage », la définition ne va pas au-delà de : « Tirage se dit aussi en parlant des Estampes et des dessins lithographiés ».

¹²⁸ Rey, 2007, « tirage », p.2559 : « Photogr. Opération par laquelle on obtient une image positive [épreuve], soit en transmettant l'image négative sur une émulsion positive (*tirage par contact*), soit en transformant chimiquement le négatif (*tirage par inversion*) ».

TLFI : « P. Ext. Reproduction à plusieurs exemplaires d'un original ou d'un négatif, d'une matrice, gravure lithographie ou eau-forte, par impression, contact ou projection ».

Le Littré ne reconnaît pas de sens spécifique à la photographie.

De plus, actuellement le mot tend à disparaître avec la photographie numérique. Au cours du XX^e siècle, les photographes faisaient appel à un « tireur » pour obtenir des épreuves positives sur papier. Actuellement, il nomme cette personne un « imprimeur », le procédé ayant évolué.

¹²⁹ Arago, 1839, p. 32 : « Se demande-t-on, enfin, si l'art envisagé en lui-même, doit attendre quelques progrès de l'examen, de l'étude de ces images dessinées par ce que la nature offre de plus subtil, de plus délié : par des rayons lumineux ? ».

¹³⁰ Périer, 1855, 5^e article, p. 265 : « On sait que M. Legray ne fait pas du portrait son occupation principale, ce qui ne l'empêche pas d'y exceller à l'occasion. Celui de Clesinger, n'étaient quelques parties de l'image un peu brûlées, serait parfait de tous points ».

¹³¹ Dictionnaire de l'Académie française, 9^{ème} édition [en ligne]

¹³² *La Lumière*, 1856 : « Dès que l'épreuve est plongée dans cette solution d'hyposulfite, elle est ramenée à des tons noirs très vigoureux, et les demi-teintes prennent une couleur rosée qui donne à toute l'épreuve une harmonie extraordinaire ».

dans le domaine visuel¹³³ et repris par le journaliste paraît adéquat, car l'enjeu au XIX^e siècle n'est pas la couleur au sens propre, mais le tonus de l'image. Le terme de « teinte » apparaît, quant à lui, plus approprié à une image couleur, car depuis 1265, il a le sens de « couleur, nuance d'une couleur »¹³⁴ ; ce que ne sont pas le noir et le blanc. Il en est de même du mot « nuance »¹³⁵ qui semble inapproprié.

Enfin, en ce qui concerne, la dénomination de l'individu utilisant cette technique, le terme de *photographe*, apparu dès 1842 et toujours largement employé de nos jours¹³⁶, peut être conservé et paraît préférable à *opérateur* employé par certains historiens de la photographie¹³⁷. Sans nier la nécessité de faire fonctionner la chambre photographique, par le biais de plusieurs manipulations chimico-mécaniques, ce mot n'est cependant pas référencé dans ce sens par les dictionnaires et que le terme *photographe* reste plus largement employé par les auteurs du XIX^e siècle. Enfin, le « fonds Charles Labbé a une dimension artistique que nous nous attacherons à mesurer à l'aune de la qualité des épreuves photographiques et des nombreuses références aux grands maîtres de la peinture. Dans ce contexte, il convient de s'interroger sur la synergie entre le peintre Charles Labbé et l'ingénieur, Ernest de Caranza, qui fait de leur travail, plutôt qu'une production *d'opérateurs*, l'œuvre des *photographes* à part entière.

b. Les noms grecs

Les noms des monastères et de leurs composantes architecturales justifient aussi une nomenclature spécifique. Les noms grecs transcrits en alphabet latin posent souvent des problèmes d'identification. Le monastère de Philotheou (Φιλοθέου) est écrit soit « philotheo »,

¹³³ Rey, 2016, « ton » : « L'emploi de *ton* dans le domaine visuel apparaît au XVII^e siècle ; c'est d'abord un terme de peinture signifiant « degré de force et d'éclat des teintes » (1669 ; 1680, *ton de couleur*), emploi attesté en latin pour tonus chez Pline, mais provenant en français plutôt de l'influence des acceptions en musique que d'un latinisme ; il est passé dans l'usage courant au milieu du XVIII^e s., notamment avec le sens de « teinte, nuance » et celui d' « effet dominant des couleurs » (1762).

¹³⁴ Dictionnaire de l'Académie française, 8^{ème} édition [en ligne], « teinte ».

¹³⁵ Dictionnaire de l'Académie française, 9^{ème} édition [en ligne], « nuance » : « chacun des états par lesquels peut passer une couleur, en conservant le nom qui la distingue des autres ; teinte établie par le dosage délicat des deux couleurs ».

¹³⁶ Rey, 2016, p. 1717, « Photographie » : **PHOTOGRAPHE** n., après une première attestation isolée au sens rapidement disparu de « spécialiste qui traite de la lumière » (1836), s'est répandu (1842) avec son sens moderne « technicien, artiste de la photographie ».

¹³⁷ Heilbrun, 2004, p. 16 : « Il n'empêche, cela a habitué les opérateurs à se concentrer sur l'étude de tels motifs avec les problèmes de mise en page et de traitement de la lumière que cela posait, et les artistes à voir la traduction en épreuves photographiques de ce qu'ils étaient déjà habitués à peindre ou à chercher dans la nature ».

soit « philoteo », par Charles Labbé et Ernest de Caranza. La normalisation des toponymes techniques s'impose en vue d'une étude scientifique, et afin de mieux évaluer les informations des photographies étudiées.

Un tableau récapitule les graphies données par Charles Labbé et Ernest de Caranza¹³⁸, l'orthographe actuelle¹³⁹ et la graphie grecque. Il semble, en effet, essentiel de ne pas omettre la graphie grecque, qui sera ajoutée entre parenthèses, à la suite de chaque nom de monastères¹⁴⁰.

Graphies employées par Charles Labbé et Ernest de Caranza	Orthographe actuelle	Graphie grecque
Chilantaron	Chilandar	Μονή Χιλανδαρίου
Constamonito	Kastamonitou	Κωνσταμονίτου
Diochoro	Diochiarou	Δοχειαρίου
Dyonisio	Dionysiou	Διονυσίου
Iviron	Iviron	Ιβήρων
Karacallo	Karakalou	Καρακάλλου
Kariès	Karyès	Καρυές
Koutouloumouch	Koutloumousiou	Κουτλουμουσίου
Lavra	Lavra	Μεγίστης Λαύρας
Pantocrator	Pantocrator	Παντοκράτορος
Philothéo/Philotéo	Philotheou	Φιλοθέου
Saint Grégoire	Grégoire	Μονή Γρηγορίου
Saint Paul	Skite de saint Paul	Μονή Αγίου Παύλου
Simono Petra	Simonos Petra	Σίμωνος Πέτρα
Stavronikita	Stavronikita	Σταυρονικήτα
Vathopédi	Vatopedi	Βατοπέδι
Xéropotam/Xeroptame	Xeropotamou	Ξηροποτάμου

¹³⁸ La graphie des monastères est celle utilisée par Charles Labbé dans sa correspondance (Correspondance, 1852 et Correspondance, 1853), ainsi que dans la liste des monastères photographiés, déjà citée.

¹³⁹ Kadas, 1987.

¹⁴⁰ Une seule fois au cours de la thèse.

Zographos	Zographou	Ζωγράφου
-----------	-----------	----------

En ce qui concerne, la dénomination des éléments de l'architecture monastique byzantine, telles que la phialè (φιάλη), le katholikon (καθολικόν), l'esonarthex (εσωνάρθηκας/εσωνάρθηξ) et l'exonarthex (εξωνάρθηκας/εξωνάρθηξ), le mot grec sera également ajouté entre parenthèses, à la suite de chaque mot transcrits en français¹⁴¹.

c. Les termes propres à l'art

Certains mots du XIX^e siècle, peu utilisés de nos jours, comme *regardeur* ou *pittoresque*, employés dans cette étude, pourraient apparaître inappropriés ou portant à confusion. Il en est de même pour le nom commun *paysage*, qui a connu son apogée en même temps que les deux mots précédents et qui apparait, dans notre étude, dans une optique particulière. Ils sont ainsi tous trois à définir.

Le terme *regardeur* peut être, pour certains, assimilé au mot *voyeur*, tributaire d'un sens péjoratif dans la langue française¹⁴². Pourtant, il est le plus approprié pour parler de l'amateur d'art, qui appréhende une œuvre par la vision. Beaucoup de visiteurs dans les musées se contentent de voir les œuvres, sans prendre le temps de les regarder. Les analyses photographiques, réalisées pour cette étude, présupposent un regard appuyé et attentif. La compréhension de la composition, ainsi que celle de la lumière exigent une certaine connaissance de l'art photographique.

Absent du *dictionnaire de l'Académie française*¹⁴³, le terme *regardeur* - apparu vers 1278 pour désigner une « personne qui aime observer » - est utilisé au XIX^e siècle par le peintre Odilon Redon et l'écrivain Victor Hugo, puis au XX^e siècle par Marcel Duchamp, pour

¹⁴¹ Une seule fois au cours de la thèse.

¹⁴² Remarque de Jeanne Devoge, rédactrice en chef de la revue en ligne Porphyra, que je remercie.

¹⁴³ Contacté par e-mail, le service du dictionnaire indique que le mot *regardeur* n'étant pas couramment employé, ne peut trouver sa place dans le *dictionnaire de l'Académie française*, mais qu'il peut être utilisé dans ce cadre, sur l'exemple de Victor Hugo, Odilon Redon et Marcel Duchamp.

désigner l'amateur d'art visuel¹⁴⁴. En utilisant ce terme, plutôt que le mot « spectateur »¹⁴⁵ - plus approprié aux arts de la scène -, notre étude adoptera le vocabulaire des artistes¹⁴⁶.

Avant d'expliquer le terme *pittoresque*, il faut définir le mot *paysage*. Son premier sens, bien connu, n'est autre que celui de « l'étendue d'un territoire que l'œil peut embrasser »¹⁴⁷ ; mais il a également un sens plus pictural, désignant ainsi sa représentation artistique¹⁴⁸. Ce sens est même le premier, selon Alain Rey¹⁴⁹. Comme notre étude le montrera, le paysage¹⁵⁰ devient au XIX^e siècle, un sujet à part entière pour les peintres, qui ne le cantonnent plus à l'arrière-plan de scènes historiques ou mythologiques¹⁵¹. La figure humaine disparaît au profit des rochers et des arbres, étudiés et peints avec minutie¹⁵². La définition donnée par le *Trésor de la Langue française informatisé* souligne cet élément, en montrant que les « personnages ne sont qu'accessoires »¹⁵³.

Ces paysages de forêt ou d'étendue de plaine, laissant apparaître quelques arbres, quelques rochers, ou quelques architectures « patrimoniales », héritées de l'Antiquité, du Moyen Age ou encore de l'époque classique doivent être vus, comme la définition même du terme *pittoresque*. Bien que le mot désigne ce qui est digne d'être représenté par la peinture¹⁵⁴, il n'existe pas moins une corrélation directe avec le goût naissant pour l'observation et la représentation de la nature. Charles-Antoine Coypel, peintre français du XVII^e siècle définissait déjà le pittoresque,

¹⁴⁴ Rey, 2016, p.1992, « regardeur ». Victor Hugo employa ce terme à plusieurs reprises, comme dans le poème « Suprématie », au vers 113 : « Etant l'énormité, je vois l'immensité ; / Je vois toute la nuit et toute la clarté ; / Je vois le dernier lieu, je vois le dernier nombre, / Et ma prunelle atteint l'extrémité de l'ombre ; / Je suis le regardeur infini. » (vers 109-113).

¹⁴⁵ Rey, 2016, p.2296, « spectacle ». Dérivé du mot latin « Spectator » qui désigne le témoin, le spectateur voit sans action d'analyse. Les faits se déroulent simplement devant ses yeux et il ne peut que constater.

¹⁴⁶ Jean de Loisy, ancien directeur du Palais de Tokyo et actuel directeur de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, utilise ce terme depuis de nombreuses années ; tout particulièrement dans son émission *L'art est la matière* (anciennement *Les Regardeurs*) sur France Culture.

¹⁴⁷ Dictionnaire de l'Académie française, 9^{ème} édition [en ligne], « paysage ».

¹⁴⁸ Dictionnaire de l'Académie française, 9^{ème} édition [en ligne] « paysage » : « 2-Œuvre graphique ou picturale prenant pour sujet la représentation, la description des sites naturels. ».

¹⁴⁹ Rey, 2016, p.1661, « paysage ».

¹⁵⁰ Voir chapitre troisième, I-b. nature et paysage.

¹⁵¹ Galiègue, 2007.

¹⁵² Pomarède, 2002, p. 50.

¹⁵³ TLFi, « paysage » : « B-Tableau dont le thème principal est la représentation d'un site généralement champêtre et dans lequel les personnages ne sont qu'accessoires ».

¹⁵⁴ Rey, 2007, p. 1914, « pittoresque ».

dans son *discours sur l'art*, comme « le choix piquant et singulier des effets de la Nature assaisonné de l'esprit et du goût et soutenu par la raison »¹⁵⁵.

Le mot entre pleinement dans la conception de la production artistique de l'époque. Les artistes parlent des « règles de la composition pittoresque », pour désigner la manière de composer leurs œuvres¹⁵⁶. Dans une lettre adressée à un ministre¹⁵⁷, Charles Labbé utilise ce terme pour évoquer les photographies du fonds, écrivant : « La partie pittoresque photographiée étant terminée, je viens solliciter près de vous, Monsieur le Ministre, la faveur d'une audience [...] ». Cette expression qui peut sembler au premier abord, étrange et peu compréhensible, désigne toutes les vues architecturales (extérieures) du Mont Athos, et les paysages (arbres et rochers), soit tous les éléments dignes d'être représentés pour un peintre de l'Ecole de Barbizon.

John Ruskin dans son ouvrage *Les sept lampes de l'architecture* écrit, en effet, que « Le pittoresque relève donc de deux idées essentielles, - la première, celle du sublime (la beauté pure n'étant pas le moins du monde pittoresque et ne le devenant qu'en proportion du sublime qui s'y mêle) ; la seconde, cette situation inférieure ou parasite du sublime. Tout caractère des lignes de l'ombre ou de l'expression engendrant le sublime, engendrera le pittoresque »¹⁵⁸. Ce commentaire de John Ruskin sur le pittoresque est important, car il permet d'établir une jonction entre le goût pour les paysages et pour l'art byzantin au XIX^e siècle.

Le terme *pittoresque* ne sera ainsi pas uniquement un qualificatif, mais une notion primordiale pour notre étude des épreuves. En effet, au regard des images photographiques, il est manifeste que la notion même de *pittoresque* détermine la composition et le choix des éléments photographiés, pour chaque image. Chacune d'elle a été, au préalable, pensée, selon un schéma propre à la conception que les artistes du XIX^e siècle se font de l'image, en lien avec la définition même du pittoresque.

¹⁵⁵ Rey, 2016, p.1749, « pittoresque ».

¹⁵⁶ Dictionnaire de l'Académie française, 9^{ème} édition [en ligne], « pittoresque ».

¹⁵⁷ Correspondance, 1853. Aucune indication n'est donnée sur l'identité du ministre sur les documents fournis. S'agit-il du Comte de Nieuverkerke ?

¹⁵⁸ Ruskin, 2008, p. 203-204.

3. Déroulement de l'étude

L'intitulé de notre thèse, *Byzance dans la photographie patrimoniale au XIX^e siècle : le « fonds Charles Labbé »* donne à voir les trois éléments principaux du sujet, à savoir le monde byzantin, la photographie et le XIX^e siècle, en précisant l'objet de cette étude, à savoir un fonds photographique inédit.

L'expression « photographie patrimoniale » ne peut être, au demeurant, laissée sans explication. Le terme « photographie » ayant été défini, son association avec l'adjectif « patrimonial » reste à préciser. Cet adjectif donne une dimension qui est contemporaine à la photographie, à savoir celle du patrimoine. La photographie est employée, dès son apparition, pour documenter l'histoire de l'architecture et recenser les édifices dignes d'appartenir au patrimoine français. François Arago, lors de son discours à la Chambre des Députés en 1839¹⁵⁹, loue la photographie, pour les services qu'elle pourra rendre aux archéologues, mais également auprès des protagonistes, chargés de l'inventaire du patrimoine¹⁶⁰.

L'expression « photographie patrimoniale » – qui n'est pas employée au XIX^e siècle¹⁶¹ – désigne la photographie de l'héritage historique¹⁶² que constituent en l'occurrence les monastères du Mont Athos. La question sera de mesurer la dimension patrimoniale du « fonds Charles Labbé » entre l'éventuelle intention archéologique d'Ernest de Caranza et de Charles Labbé et l'apport du fonds photographique à la connaissance de l'histoire des paysages et des édifices de la péninsule monastique qui prolonge à sa façon singulière le temps byzantin.

Ainsi est-il intéressant de s'interroger sur la signification du caractère religieux et du passé byzantin pour le photographe. A-t-il conscience de capter l'image d'une architecture ancienne, et des périodes successives d'un long Moyen Age byzantin ? De quelle manière ces images photographiques interpellent-elles le regardeur du XIX^e siècle ? Voit-il seulement une belle image, un beau tableau pittoresque ou perçoit-il une photographie patrimoniale ?

¹⁵⁹ Arago, 1839, p. 32.

¹⁶⁰ Cette mission, présidée par Prosper Mérimée, prendra le nom de « mission héliographique ».

¹⁶¹ L'apparition de cette expression est à dater des années 2000.

¹⁶² La peinture et la sculpture sont également photographiées au XIX^e siècle, mais on ne parle pas de « photographie patrimoniale », mais de « reproduction d'œuvre d'art ». Cf. Périer, 1855, p.269 : la troisième partie de son article, dans laquelle il évoque les très belles reproductions de tableaux présentés lors de l'Exposition Universelle de 1855, s'intitule : « Reproduction ».

Enfin, la thématique des épreuves étudiées interroge sur la perception que la photographie, fortement influencée par la peinture classique, donne du passé. Charles Labbé, peintre de l'École de Barbizon, ayant fait ses classes à l'École Royale des Beaux-arts de Paris, influe sur la composition des images photographiques. Le « fonds Charles Labbé » participe à l'élan artistique du XIX^e siècle. Dans quelle mesure il innove et transforme l'image photographique ? Comment ce fonds s'intègre-t-il et participe-t-il à l'essor de l'intérêt pour l'art byzantin, en contextualisant la documentation des monuments¹⁶³ ? Comment peut-il être associé aux voyages du peintre Dominique Papety et d'Adolphe Napoléon Didron au Mont Athos, dont il donne une image photographique, quoique uniquement d'extérieure.

Une analyse méticuleuse tentera d'aborder au plus près ce questionnement et d'y répondre ; mais il s'agit également de proposer un regard plus objectif sur les images photographiques du fonds. Il convient ainsi à la fois d'examiner le « fonds Charles Labbé » à la fois comme le produit d'innovations photographiques et de l'évaluer comme un témoignage particulier et précieux de l'architecture athonite au XIX^e siècle et du goût pour les paysages pittoresques.

Cette problématique pose trois questions qui, correspondent aux trois parties principales de l'étude. La première partie établit le parcours de Charles Labbé, tant du point de vue de son apprentissage et de sa carrière de peintre, que de ses voyages, afin de dessiner le cadre de la mission au Mont Athos. La deuxième partie porte sur l'ingénieur-photographe Ernest de Caranza, qui apporte à la mission son savoir-faire photographique et participe à l'anoblissement par la qualité de ses images. Enfin, ayant pris conscience de l'apport de chacun des deux protagonistes de cette mission photographique, la troisième partie cherche à définir dans quelle mesure la composition de l'image photographique, réalisée selon les principes de la peinture classique, conditionne la perception du Mont Athos et participe à l'aventure picturale française.

Notons que quelle que soit l'intention archéologique de ces épreuves des monastères du Mont Athos, qui ne sont pas moins d'images pittoresques, et indépendamment d'une certaine curiosité pour l'expérience religieuse restée à l'écart de l'objectif, les épreuves photographiques du « fonds Charles Labbé » offrent des vues inédites de plusieurs sites et des témoignages rares de leur état avant des remaniements de la seconde moitié du XIX^e siècle.

¹⁶³ Nelson, 2009.

CHAPITRE PREMIER

Entre peinture et photographie

La dénomination « fonds Charles Labbé »¹⁶⁴, proposée par la maison de ventes Sotheby's, tend à créditer le peintre des épreuves photographiques. Les qualités esthétiques des œuvres semblent conforter cette attribution. Au milieu du XIX^e siècle, les épreuves photographiques qui présentent les plus hautes qualités visuelles sont le plus souvent l'œuvre de peintres, ayant reçu une formation graphique, comme ce fut le cas de Gustave Le Gray, pour ne citer qu'un exemple des plus illustres. En effet, ces derniers amènent leurs connaissances des grands maîtres et les principes du dessin, qu'ils adaptent à la technique photographique. A la différence des ingénieurs-photographes, leur but n'est pas de développer les possibilités matérielles du dispositif, mais d'associer la technique à l'expressivité artistique, afin de renforcer la créativité et d'aboutir à la réalisation de véritables œuvres d'art¹⁶⁵.

Cependant, les épreuves photographiques du fonds ne sont pas l'œuvre d'un seul artiste, mais le fruit de la synergie d'un peintre et d'un ingénieur-photographe, Ernest de Caranza. Elles se situent ainsi à la croisée des chemins entre art et technique, et bénéficient des deux sensibilités propres à la photographie de cette époque. L'étude du fonds doit ainsi faire la part entre la sensibilité artistique du peintre et le travail de collaboration avec l'ingénieur-photographe. Les connaissances esthétiques d'Ernest de Caranza ne sont pas remises en cause. Mais l'œuvre porte le sceau de Charles Labbé qui mit à contribution ses compétences artistiques acquises au cours de sa formation, de sa vie d'artiste et d'un parcours personnel marqué par de multiples rencontres. L'étude de ses voyages et de ses œuvres, proposée ici met en lumière son apport artistique dans la réalisation des épreuves photographiques réalisées au Mont Athos. Afin d'évaluer sa contribution et d'élucider les mécanismes et les effets de sa

¹⁶⁴ Dénomination donnée par la maison de vente Sotheby's Paris lors de la vente en novembre 2016. Voir introduction.

¹⁶⁵ Cette image d'Épinal est cependant à nuancer, comme le montre André Rouillé dans son ouvrage *La Photographie en France. Textes et Controverses : une Anthologie, 1816-187*, Paris, 1989. Il met l'accent sur la difficulté pour les photographes, désireux de développer leur propre expression artistique, d'échapper à l'omniprésence des préceptes esthétiques de la peinture. Il constate le poids des beaux-arts sur la création d'images soumise aux « lois éternelles » de l'esthétique et de la tradition picturale et souligne la difficulté paradoxale des photographes de s'affranchir de cette allégeance aux beaux-arts pendant toute l'histoire de la photographie du Second Empire. [Rouillé, 1989, p. 392-397].

collaboration avec Ernest de Caranza, il convient de cerner les connaissances, les représentations et les ambitions du peintre. Quelle image se fait-il de la presqu'île athonite ? Quels sont ses points de repère ? Cherche-t-il à transposer l'esthétique des grands maîtres dans les mises en scène et les cadrages ? Peuvent-elles être utilisées comme outil documentaire ou sont-elles simplement des images pittoresques ?

1. L'œuvre d'un peintre

Pour comprendre une œuvre picturale, il faut étudier le regard du peintre. La vie d'un artiste façonne sa personnalité et sa perception du monde, conditionnant ainsi sa créativité.

Le peintre Charles Labbé reste aujourd'hui assez méconnu même en France. Formé à l'Ecole Royale des Beaux-Arts de Paris, il expose à plusieurs reprises au Salon de Peinture entre 1836 et 1850. A ces occasions, trois de ses œuvres sont acquises par le comte Nieuwerkerke pour la collection personnelle de Napoléon III, ou pour être exposées dans des musées, comme à Périgueux¹⁶⁶. Actuellement les œuvres de Charles Labbé sont conservées, entre autres, dans des collections privées, au musée de Périgueux, au musée des Beaux-Arts d'Alger et au musée d'Orsay. Ces œuvres sont assez hétéroclites, influencées tour à tour par l'Ecole de Barbizon, l'orientalisme, le romantisme et les peintres flamands. Afin d'entrevoir l'apport de Charles Labbé à la réalisation des épreuves photographiques, il faut étudier sa vie, dans laquelle les voyages prennent une part importante, et tenter de recenser les œuvres du peintre, qui permettront une évaluation critique de l'apport de l'artiste à la mission de 1853, qu'il conduit au Mont Athos avec Ernest de Caranza.

a. Charles Labbé

Malgré sa notoriété limitée, Charles Labbé a fait l'objet de quelques études biographiques¹⁶⁷ qui consistent en de courtes notices au sein d'ouvrages de synthèse ou de

¹⁶⁶ *Troupes irrégulières traversant la Pénée*, salon de 1861, conservée au musée d'Orsay ; *Vue prise dans la vallée de Tempé*, salon de 1861, conservée au musée d'Orsay et *Le Kief*, salon de 1863, conservée au musée des Beaux-arts de Périgueux. Voir dossiers des Archives nationales F/21/522 et F/21/449, ainsi que les dossiers d'œuvres dans les archives du musée d'Orsay.

¹⁶⁷ Il s'agit de courtes biographies écrites à partir des années 1960 : Lethève, 1963 ; Harambourg, 1985 ; Bénézit, 1999 ; Schurr, 2000 ; Cazenave, 2001.

dictionnaires. Elles sont succinctes et ne donnent que peu de précisions sur la vie du peintre. Insuffisamment documentées et sans presque jamais citer leurs sources, ces notices fournissent de données qui ne sont pas vérifiables et qui ne concordent pas toujours. Il importe alors d'essayer de retracer la vie du peintre Charles Labbé à l'aide de sources primaires dont divers actes officiels. Le témoignage d'Henriette Labbé, l'une des filles du peintre, sous forme d'un carnet de notes datant de 1945 peut compléter les informations des documents¹⁶⁸. Néanmoins, ces notes, outre leur subjectivité, ne sont pas exemptes d'erreurs et d'imprécisions et doivent donc – quand cela est possible – être vérifiées et croisées avec d'autres sources¹⁶⁹.

L'acte de naissance de Charles Labbé¹⁷⁰ indique qu'il est né le 13 juillet 1820¹⁷¹ à Mussy l'Evêque – aujourd'hui Mussy-sur-Seine – dans l'Aube et enregistré, sous le nom de Charles Emile Jean-Baptiste¹⁷². Il est le fils de Jean-Baptiste Labbé et de Marie Lucile Hélène Meunier. Durant toute son enfance, il vit dans une aile du château de Mussy¹⁷³, propriété de la famille de sa mère. Il est baptisé le 31 juillet 1820, en l'église Saint-Pierre, à Mussy-sur-Seine¹⁷⁴. Charles Labbé est issu d'une famille aisée de province, dans laquelle il acquiert une éducation académique et catholique.

Entre sa naissance et sa première participation au Salon en 1836¹⁷⁵ sa vie au château de Mussy-sur-Seine et sa formation sont très peu documentées. Simple peintre d'aquarelles à sujets floraux entre seize et dix-neuf ans¹⁷⁶, il intègre l'Ecole Royale des Beaux-Arts de Paris

¹⁶⁸ Notes laissées par Henriette Labbé en 1945.

¹⁶⁹ Notes laissées par Henriette Labbé en 1945. Henriette Labbé précise dans ses notes que le point de départ de ses recherches est un ensemble de documents retrouvés dans les tiroirs d'un meuble de leur maison. Tous les autres documents auraient été, note-t-elle, détruits par le peintre avant sa mort. Elle écrit : « Ce qui a survécu de ses papiers ne l'a dû qu'à une circonstance toute fortuite : c'est qu'ils ne se trouvaient pas rangés dans son atelier, au Plateau Saulière, mais dans les tiroirs de deux cabinets italiens qui se trouvaient dans la salle à manger de la Villa Saulière, où ils sont restés de 1871 jusqu'au jour où la pensée m'est venue de rassembler tous les documents qui nous restaient sur la vie et l'œuvre de notre père ».

¹⁷⁰ Une copie de l'acte de naissance a été fournie par la mairie de Mussy-sur-Seine.

¹⁷¹ Les biographes pour la plupart mentionnent uniquement la date de naissance du peintre – voire uniquement l'année – à l'exception de Lydia Harambourg, qui n'indique que la ville de naissance.

¹⁷² Le prénom de Charles Labbé a fait l'objet d'une étude dans la troisième partie de l'introduction (Introduction méthodologique).

¹⁷³ Faut de moyen, l'autre partie du château a été vendue à l'Etat pour y installer la Mairie.

¹⁷⁴ Acte de baptême conservé dans les archives du diocèse de Troyes.

¹⁷⁵ Lors du Salon de 1836, Charles Labbé expose une aquarelle représentant des Dahlias.

¹⁷⁶ Sanchez, 2000A. Charles Labbé est très connu pour ses aquarelles à thématique florale, qui constituèrent le commencement de sa production artistique, et la raison de son entrée au service du Sultan ottoman. Cependant, de nombreuses aquarelles du peintre restent introuvables, comme celle exposée au Salon à cette date.

en 1839, sur la recommandation¹⁷⁷ d'un peintre très reconnu au XIX^e siècle, François-Auguste Biard, qui vient alors d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur, distingué pour son tableau, *Le Désert est piquant d'effet et d'une grande vérité*, le 9 juin 1838¹⁷⁸.

Au sein de cette école, dans laquelle François-Auguste Biard n'est pas professeur, Charles Labbé suit l'enseignement d'artistes de renom. Les archives de l'Ecole permettent d'établir la liste des professeurs en poste. A cette époque, ces derniers sont au nombre de douze – sept peintres et cinq sculpteurs¹⁷⁹ – enseignant un mois par an¹⁸⁰, énumérés dans le tableau ci-dessous pour l'année 1839 :

Peintres :

- Louis Hersent.
- Jean-Auguste-Dominique Ingres.
- François-Joseph Heim.
- Merry-Joseph Blondel.
- Paul Delaroche.
- Horace Vernet.
- Michel-Martin Drolling.

Sculpteurs :

- François-Joseph Bosio.
- Jean-Pierre Cortot.
- Pierre-Jean David d'Angers.
- Jean-Jacques, dit James Pradier.
- Etienne-Jules Ramey.

¹⁷⁷ Archives de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris : AJ52-234.

¹⁷⁸ François-Auguste Biard (1799-1882) est un peintre français, réputé à la cour du roi Louis-Philippe comme portraitiste, mais également comme peintre-caricaturiste et comme peintre de scènes familiales et de peintures historiques. Il voyagea en Egypte, en Syrie, en Laponie, au Brésil, ... Ses expéditions donnèrent lieu à la réalisation de peinture prenant la forme d'épisodes de voyage [Bénézit, 1939, p. 576 et Villa, 1981, p. 4].

¹⁷⁹ Avant 1819, le nombre de professeurs était égal, soit six peintres et six sculpteurs. Mais la réforme administrative du 4 août 1819 bouleversa cet équilibre, comme l'indique Frédéric Chappey [Chappey, 1996, p. 95] : « Mais la modification capitale réside en réalité dans la réduction du nombre des sculpteurs qui n'occupent plus que cinq postes de professeurs et l'accroissement de celui des peintres qui sont désormais sept ».

¹⁸⁰ Chappey, 1996, p. 96 : « Ce système d'enseignement alterné, fondé par le principe que les artistes choisis comme professeurs ne doivent pas être longtemps détournés de leur activité créatrice du fait de leur fonction pédagogique au sein de l'Ecole, perdurera jusqu'à la création en 1863 d'ateliers permanents de sculpture et de peinture ».

A ces douze artistes s'ajoutent un professeur de perspective, Louis-Joseph Girard, un professeur d'histoire et d'antiquité, Adrien Jarry de Mancy et un professeur d'anatomie, Edouard-Félix-Etienne Emery¹⁸¹. Les noms de ces artistes – pour la plupart très connus – montrent que Charles Labbé reçut un apprentissage remarquable, et des plus académiques qui transparaît dans la composition de ses œuvres. Il n'est donc pas étonnant que les épreuves photographiques du fonds¹⁸² respectent toutes le tracé de la composition selon la règle d'or, pour ne citer qu'un élément caractéristique des images photographiques de Charles Labbé¹⁸³, analysées plus loin dans ce travail et décrites en annexe.

Les biographes du peintre Charles Labbé s'interrogent si, outre cette formation à l'Ecole Royale des Beaux-Arts de Paris, le peintre n'a pas aussi poursuivi son cursus par l'affiliation à l'atelier d'un maître. Aucun document cependant ne prouve que le jeune peintre ait suivi des cours dans l'atelier de François-Auguste Biard¹⁸⁴, qui l'a pourtant recommandé à l'Ecole Royale des Beaux-Arts.

D'autres hypothèses ont été avancées par les biographes. Ainsi Gérard Schurr en fait un disciple du père de l'orientalisme, Alexandre Gabriel Decamps¹⁸⁵, en se basant uniquement sur la manière de peindre de Charles Labbé¹⁸⁶. Mais l'influence supposée du maître, dont le peintre a pu voir les œuvres au Salon, ne prouve en rien une relation maître-élève. Elisabeth

¹⁸¹ Ces trois nouvelles chaires apparaissent en 1819 : « La troisième modification administrative, en date du 4 août 1819, est contenu dans l'article IV de l'ordonnance royale du nouveau règlement de l'Ecole royale et spéciale des Beaux-Arts instituant quinze professeurs, c'est-à-dire les douze peintres et sculpteurs et les deux professeurs d'anatomie et de perspective, auxquels vient s'ajouter un nouveau poste de professeur d'histoire et d'antiquité » [Chappey, 1996, p. 96].

¹⁸² Voir la description des épreuves photographiques en annexe.

¹⁸³ Le tracé de la composition selon la règle d'or est communément appelé « la règle des tiers ».

¹⁸⁴ La correspondance de Charles Labbé ne fait aucune mention de ce peintre, ni de ses années de formations à l'Ecole Royale des Beaux-Arts. Cette correspondance lacunaire débute, en effet, en 1843, date de son départ en Italie.

¹⁸⁵ Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) [Schurr, 2000]. Adulé par Charles Baudelaire dans sa critique du Salon de 1846 [Baudelaire, 2015, p. 66-68], Eugène Fromentin critiqua la manière de peindre de Decamps, qui, selon lui, n'a pas su percer la nature profonde de l'Orient. [Marchat, 1974, p.120] « [Evoquant son premier voyage en Algérie] Assez pour qu'il en revienne absolument émerveillé, - et aussi pour qu'il puisse affirmer, avec une catégorique et superbe assurance fort remarquée de tous les biographes, que les grands orientalistes de l'époque, (en particulier, Alexandre Decamps et Prosper Marilhat, dont il vaut vu les expositions et copié les toiles comme exercices d'atelier), malgré leur immense talent, n'avait rien compris à l'Orient, dont il n'avaient reproduit que certains aspects trop restreints [...] ».

¹⁸⁶ Schurr, 2000 : « Labbé est un disciple de Decamps, et l'admiration qu'il éprouve pour son maître apparaît dans la matière serrée, les tons lumineux et rayonnants des tableaux qu'il envoie au Salon de 1836 à 1876.

Cazenave¹⁸⁷ lui donne comme maîtres Théodore Rousseau¹⁸⁸, Narcisse Diaz¹⁸⁹ et Louis Cabat¹⁹⁰. Tous ces peintres sont connus, et ces parrainages confèrent une aura certaine à la figure de Charles Labbé. Or aucune preuve tangible ne vient étayer ces hypothèses. Lors de son séjour à Chailly, près de Barbizon, Eugène Fromentin rédige une lettre à l'attention de son ami Paul Bataillard¹⁹¹, datée du dimanche 4 août 1844, dans laquelle il dit attendre Louis Cabat pour qu'il « recale » son travail¹⁹², et celui de son compagnon. Charles Labbé est présent au même moment à Chailly, mais Eugène Fromentin indique clairement dans sa lettre¹⁹³, qu'il travaille avec un autre peintre, Emile Loncle¹⁹⁴. Ainsi n'y a-t-il pas de lien clairement établi entre Charles Labbé et l'atelier de Louis Cabat. L'affiliation de Charles Labbé à un ou plusieurs ateliers de peintres reste à l'état d'hypothèse possible, faute de preuve incontestable. Les rubriques nécrologiques des membres de ce réseau artistique restent muettes sur le sujet, montrant que le peintre n'a pas clairement établi de lien avec un maître, ayant marqué son histoire.

Si la recherche d'un maître se révèle illusoire, l'amitié de Charles Labbé avec le peintre Eugène Fromentin est bien connue. La correspondance de ce dernier en témoigne et même documente une partie de la vie de Charles Labbé. Ces lettres laissent percevoir que les deux peintres ne cessent, aux premières heures de leurs carrières respectives, de s'encourager et de s'entre-aider. Cependant rien n'atteste, contrairement à ce que Gérard Schurr affirme, qu'Eugène Fromentin fit découvrir à Charles Labbé « l'éclairage de la campagne normande de

¹⁸⁷ Cazenave, 2001, « Emile-Charles Labbé ».

¹⁸⁸ Etienne-Pierre-Théodore Rousseau (1812-1867) est un peintre de paysage, dessinateur et graveur. [Bénézit, 1939, T.3, p. 672]

¹⁸⁹ Narcisse-Virgile Diaz de la Pena (1807-1876) est un paysagiste et peintre de genre. [Bénézit, 1939, T.2, p. 102]

¹⁹⁰ Louis Cabat (1812-1893) est peintre français, proche à ses débuts de l'École de Barbizon. Il finit par se rallier au paysage néoclassique et devient en 1877, directeur de l'Académie de France, à Rome [Laclotte, 1996, « Cabat, Louis » et Cat Exposition, 1987].

¹⁹¹ Paul Bataillard (1816-1894) archiviste et ethnographe français, ami de de Fromentin.

¹⁹² Eugène Fromentin devient l'élève de Louis Cabat en 1844 [Catalogue, 1897]

¹⁹³ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du dimanche 4 août 1844, lettre n°83, Chailly, France : « [...] Nous voici maintenant en pleine besogne. J'échouerais, je le crains, malgré les conseils de Loncle, qui lui-même trouve l'entreprise hardie. [...] Tout notre désir est que nos deux toiles soient assez avancées quand Cabat viendra (dans une douzaine de jours), pour lui permettre de les recaler un peu.

¹⁹⁴ Emile Loncle (1818 – 1881), peintre français.

Gournay-en Bray »¹⁹⁵, même s'il est vrai que ce dernier se rendait, aux mêmes dates, à Gournay-en-Bray et plus tard, dans la vallée de Chevreuse¹⁹⁶.

En revanche, l'affirmation selon laquelle Charles Labbé fit découvrir les paysages algériens à Eugène Fromentin est quant à elle fondée. Charles Labbé invite Eugène Fromentin avec Armand du Mesnil à le suivre en Algérie en 1846¹⁹⁷. Ce voyage fut pour ce dernier une véritable révélation. Dans les lettres qu'il écrit à sa mère, il n'a de cesse de manifester son amour pour cette terre nouvelle¹⁹⁸. Il va jusqu'à écrire à son ami, Paul Bataillard, dans une lettre datée du 14 mars 1846, que tout y est beau, « même la misère, même la boue des sandales »¹⁹⁹.

Les deux peintres commentent leurs travaux respectifs, avec parfois une certaine fermeté, ou une forme d'agacement face aux doutes de l'autre, comme ce fut le cas pour Charles Labbé lors de leur second voyage en Algérie en 1847. Eugène Fromentin, dans une lettre datée du 18 décembre, adressée à Armand du Mesnil, rapporte ainsi les paroles du peintre : « Charles me disait ce soir à table, comme je me désolais encore, que j'étais absurde, parce que je ne pouvais prétendre en partant à faire ce que je fais et que ce résultat inespéré devrait me satisfaire ». – Il parlait de mes études de figures. »²⁰⁰. Eugène Fromentin n'est pas en reste, commentant l'inaction de Charles Labbé, qui travaille moins que lui, lors de leur premier voyage à Blida. Il écrit à son ami Paul Bataillard, que « Charles est le moins dispos de nous trois. S'il avait travaillé autant que moi, nous aurions un carton bien garni »²⁰¹.

¹⁹⁵ Schurr, 2000, « Charles Labbé ».

¹⁹⁶ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à sa mère, datée du mercredi 30 juillet 1845, lettre n°126, Paris. Cette lettre indique qu'Eugène Fromentin est invité par la famille Labbé à Chevreuse : « Je viens de passer une semaine dans la famille d'un peintre de mes amis à Chevreuse ».

¹⁹⁷ Eugène Fromentin écrit à sa mère dans une lettre du lundi 18 mai 1846 que « La proposition de ce voyage me fut faite le 1^{er} avril [*sic* pour mars], avec tant d'instances que j'en fus ébranlé » [Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à sa mère, datée du 18 mai 1846, lettre n°155, Paris].

¹⁹⁸ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à sa mère, datée de 1847, lettre n°210, Paris : « Mon compagnon de voyage de l'année dernière, Charles Labbé, retourne à Alger dans le courant du mois prochain, et naturellement, me voyant l'envie de me rendre en Provence, il a proposé de pousser jusqu'au-delà de la Méditerranée. Une nouvelle excursion dans ce pays tant regretté était, vous l'imaginez bien, un de ces rêves que je caressais à Paris moi, sans prévoir ni l'occasion ni le moyen de le réaliser ».

¹⁹⁹ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du 14 mars 1846, lettre n°144, Blida, Algérie : « Adieu, adieu, c'est beau, c'est beau ! Tout est beau, même la misère, même la boue des sandales. Oh ! les enfants ! ».

²⁰⁰ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Armand du Mesnil, datée du samedi 18 décembre 1847 au soir, lettre n°236, Blida, Algérie.

²⁰¹ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du dimanche 22 mars 1846, lettre n°146, Blida, Algérie.

Ce dernier élément met en lumière un aspect du caractère du peintre, qui semble s'attacher à l'expérience du voyage plutôt qu'à la représentation des lieux visités, comme cela semble être également le cas lors de son premier voyage au Mont Athos en 1852. Charles Labbé ne cherche pas à tout prix à remplir son carton à dessins, et reste assez minimaliste quant à son travail créatif, se concentrant sur ses motifs qu'il choisit avec soin, comme les arbres dans les paysages de l'Athos captés par la chambre noire, pour l'histoire qu'ils racontent²⁰². Il applique ainsi les commandements du peintre Théodore Rousseau, figure de proue de l'Ecole de Barbizon. Ce dernier invite ses élèves à s'imprégner des émotions provoquées par l'observation d'un paysage, avant de le transcrire sur la toile²⁰³, car un paysage, comme le claironne Jules Dupré n'existe en fait que par la perception de l'artiste²⁰⁴.

Malgré cette divergence, l'amitié de Charles Labbé et d'Eugène Fromentin est telle qu'ils emménagent à la même adresse à Paris, au 1 rue Laval²⁰⁵, où avec Armand du Mesnil, ils forment un phalanstère autour de madame Regnault²⁰⁶. Contrairement à Eugène Fromentin, Armand du Mesnil et madame Regnault n'ont pas d'influence sur l'évolution esthétique du peintre. Ils restent cependant des amis et des interlocuteurs de choix pour Charles Labbé lors de ses voyages.

Armand du Mesnil, originaire d'Alençon, vit depuis 1830 à Paris avec sa mère et sa nièce, Marie²⁰⁷, qui épouse Eugène Fromentin dans les années 1850. Il mène une double carrière : celle d'écrivain, connu pour son roman intitulé *Paris et les Allemands : journal d'un témoin, juillet 1870 - février 1871*, publié en 1872, et celle de conseiller du ministre de

²⁰² Voir chapitre premier, II-c. Le Mont Athos : paysage et création picturale.

²⁰³ Ce commandement s'inspire d'un précepte de René-François de Chateaubriand, voir Chateaubriand, 1995, p. 12 : « Le peintre qui représente la nature humaine doit s'occuper de l'étude des passions : si l'on ne connaît le cœur de l'homme, on connaîtra mal son visage. Le paysage a sa partie morale et intellectuelle comme le portrait ; il faut qu'il parle aussi, et qu'à travers l'exécution matérielle on éprouve ou les rêveries ou les sentiments que font naître les différents sites ».

²⁰⁴ Pomarède, 2002, p. 21, qui cite Jules Dupré : « la nature n'est rien, l'homme est tout ».

²⁰⁵ Adresse qu'Eugène Fromentin fournit à sa mère, à la fin d'une de ses lettres [Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à sa mère, datée du lundi 18 mai 1846, lettre n°155, Paris]. Le 1 rue de Laval se situe entre la rue Laval (actuelle rue Victor Massé) et la rue des martyrs, dans le neuvième arrondissement.

²⁰⁶ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à sa mère, datée du jeudi 25 juin 1846, lettre n°161, à Paris : « La maison d'Armand et de Madame Regnault se trouve au fond d'un grand jardin qui s'ouvre d'un côté sur la rue Laval, de l'autre sur la rue des Martyrs. La mienne remplit précisément un angle rentrant dans le jardin et fait le coin des deux rues, de sorte que je me trouve entre les deux portes du jardin et qu'on pourrait, si mes fenêtres donnaient de ce côté, m'appeler des fenêtres d'Armand. L'atelier de Charles donne aussi du côté du nord sur le même jardin, et nous correspondons de chez Armand chez lui »

²⁰⁷ À la suite du décès de sa mère.

l'Instruction Publique²⁰⁸. Grâce à cette fonction au ministère de l'Instruction Publique, il aurait pu aider Charles Labbé lors de son départ pour Istanbul, ou dans l'organisation de ses deux voyages au Mont Athos. Aucun document ne conforte cependant cette hypothèse. Armand du Mesnil ne semble pas intervenir davantage lorsque le peintre cherche à rencontrer Napoléon III pour lui présenter son travail photographique, exécuté lors de la mission sur la Sainte Montagne.

Si le rôle d'Armand du Mesnil reste obscur²⁰⁹, celui de madame Regnault est bien certain et attesté. En effet, les deux voyages au Mont Athos sont principalement documentés par la correspondance établie entre Charles Labbé et madame Regnault²¹⁰, qui devient le soutien du peintre à la mort de sa mère en 1845. Leur correspondance débute²¹¹ en 1846, lors du premier voyage en Algérie. Les échanges épistolaires se poursuivent pendant les deux voyages au Mont Athos, permettant de retracer avec une certaine précision les différentes étapes du voyage. Rédigées sous la forme de « petits bulletins de santé »²¹², ces lettres ne sont pas à proprement parler des descriptions détaillées du travail artistique. Elles fournissent cependant des détails importants sur le nombre d'épreuves photographiques réalisées, sur la manière de travailler ou encore sur les difficultés du travail photographique en extérieur.

²⁰⁸ Il occupe cette fonction de 1838 à 1868, puis devient directeur de l'Enseignement supérieur, ce qui lui permet de prendre part à la création de l'École Pratique des Hautes Études. Il termine sa carrière comme membre du Conseil d'État. Voir Henriot, 2018, p. 97.

²⁰⁹ Armand du Mesnil ayant été Conseiller d'État, certains documents conservés aux Archives nationales de France ne sont consultables qu'avec l'autorisation du ministère de l'Intérieur.

²¹⁰ Dans l'une de ses lettres à sa mère, Eugène Fromentin dresse un portrait de Madame de Regnault. Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à sa mère, datée du 25 juin 1846, lettre n°161, Paris : « je ne t'ai jamais parlé d'une dame (baronne Regnault) ancienne amie de la mère de Labbé, sa seconde mère, dont j'ai fait la connaissance à Chevreuse, il y a un an, et qui depuis cet hiver m'accueille vraiment plutôt en fils qu'en ami et m'entoure d'attentions et de soins incroyables. [...] Madame la b[aron]ne Regnault est veuve du baron Regnault, secrétaire des commandements du duc d'Angoulême. Attachée par hasard par la position de son mari, aux destinées de la restauration, elle n'en a rien gardé, ni des préjugés ni des petites aristocratiques. C'est la femme la plus simple en même temps que la mieux élevée. Elle vit seule, sa fille et ses sœurs habitant Versailles ou Saint-Germain et son fils servant dans notre armée d'Afrique. Charles Labbé prend ses repas avec elle et lui tient lieu des enfants qu'elle n'a plus auprès d'elle. Elle n'aime point le monde, ne reçoit point, autant par goût de la solitude que par raison de fortune. Elle se plaît dans la société des amis de Charles et il est bien rare qu'un de nous ne lui tienne pas compagnie à table ou le soir à la veillée ».

²¹¹ Cette correspondance conservée par les héritiers du peintre comporte 24 lettres écrites, en Algérie, en Turquie ou au Mont Athos. Dans cet ensemble, une seule lettre de Charles Labbé à Madame Regnault écrite lors du voyage en Algérie de 1846 est conservée.

²¹² Correspondance 1853 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, Iviron, Mont Athos : « Cependant, si j'avais eu une occasion, je ne l'aurais pas laissé perdre. Je vous aurais envoyé un petit bulletin de santé ».

Le peintre se plaint souvent du manque de temps dont il dispose pour écrire à madame Regnault, qui n'est pas son unique correspondante. Durant ses deux voyages au Mont Athos, Charles Labbé correspond aussi avec son ami, Mouginot²¹³, dont il fait la connaissance à Istanbul. Ces lettres, souvent rédigées avec beaucoup d'humour, sont également une source d'informations sur l'accomplissement de la mission photographique, de sa genèse à sa réalisation. Leur correspondance datée de 1852 permet ainsi de mettre en lumière le nouveau phalanstère rassemblé par le peintre autour de lui-même, à Istanbul, et dont Ernest de Caranza fait partie²¹⁴. Elles montrent l'amitié qui dès cette époque lie le peintre et l'ingénieur-photographe.

Charles Labbé est avant tout un peintre-voyageur. Electron libre, il n'est pas véritablement affilié à une école, à un atelier ou à un maître. Les voyages et les rencontres au cours de ses voyages façonnent le peintre, qui deviendra directeur de l'Ecole des Beaux-arts d'Alger en 1881. Le peintre évolue selon ses amitiés et ses rencontres, perméable à de tendances aussi diverses que la luminosité contrastée de la peinture flamande, les paysages sereins de l'Ecole de Barbizon ou les compositions atmosphériques de l'orientalisme. Ces différentes influences l'amènent à cultiver un certain éclectisme et donnent une couleur particulière aux épreuves photographiques de la mission au Mont Athos.

b. Les voyages (1843-1885)

L'étude de la vie du peintre Charles Labbé met en lumière sa passion pour les voyages et une certaine désinvolture. Ses amis, Eugène Fromentin et Armand du Mesnil, sont parfois contraints de freiner son goût de l'aventure. Alors qu'ils sont à Dieppe, Charles Labbé projette soudainement de traverser la Manche, pour aller écouter en avant-première la célèbre cantatrice

²¹³Monsieur Mouginot, capitaine d'état-major français, est l'un des amis stambouliotes de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza. Les deux hommes semblent proches, car le peintre fut le témoin de monsieur Mouginot lors d'un duel, durant lequel ce dernier perdit la vie. Le peintre envoya une lettre aux parents de son ami, pour leur apprendre la mort de leur fils. [Journal de Toulouse, 19 janvier 1854]

²¹⁴ Correspondance, 1852 : Lettre de monsieur Mouginot à Charles Labbé, datée du 8 août, Constantinople, Turquie : « Caranza s'est décidé à monter la photographie et la daguerréotypie en grand. Il a loué devant le palais de France un appartement qu'il a fait arranger exprès pour y faire des portraits sur plaque et sur papier » ; puis quelques lignes après : « Caranza s'est décidé à quitter sa maison qui doit nécessairement brûler au train qu'ont les affaires. Il attend votre retour qu'alors vous pourriez vous entendre ensemble pour une maison de pierre dont il vous réserverait une portion ».

suédoise Jenny Linds²¹⁵, alors qu'elle devait se rendre à Paris quelques jours plus tard. Eugène Fromentin et Armand du Mesnil refusent, car le voyage est coûteux et fatigant.

Le premier grand voyage entrepris par Charles Labbé marque la fin de ses études à l'École royale des Beaux-Arts de Paris. N'ayant pas remporté le prix de Rome²¹⁶, il part seul en Italie, et finance son voyage en vendant des copies de grands maîtres. Selon le récit fait à ses filles²¹⁷, Charles Labbé souhaite, par ce voyage, prouver à son père qu'il peut vivre de la peinture. Beaucoup de peintres financent seuls leur voyage. Le peintre suisse, Charles Gleyre, reste en Italie pendant quatre ans, vivant de la vente de ses dessins, comme il explique à son frère dans une lettre de 1833 : « Je vends mes dessins 100 francs et quelquefois 200 francs. Je paie mes dettes ou même une partie de mes dettes. Il ne me reste rien, je suis bien forcé d'en faire d'autres jusqu'à une nouvelle commande, et ainsi de suite »²¹⁸.

Les notes laissées par Henriette Labbé²¹⁹ permettent de reconstituer jour après jour ce voyage en Italie, qui se transforme en un rapide Grand Tour. Le jeune peintre ne se contente pas de découvrir Rome. Les peintres ayant obtenu le prix de Rome sont logés à la Villa Médicis et doivent respecter des règles. Ils doivent effectuer des envois d'œuvres, dans des délais stricts et avec un sujet imposé, et ils ne peuvent pas quitter l'Italie centrale²²⁰. Ainsi, les peintres voyageant seuls peuvent plus facilement étendre leur voyage, autant dans le temps que dans l'espace, comme Charles Gleyre, qui après avoir passé quatre années en Italie, part pour la Grèce, la Turquie, l'Égypte et la Syrie.

Charles Labbé débute son voyage à Turin, puis s'arrête dans la ville de Gênes, avant de descendre vers Naples. Il reste plus de quarante jours dans cette ville, à la découverte des vestiges de Pompéi et d'Herculanum, avant de séjourner à Rome, pendant une vingtaine de jours. Remontant vers le nord, il s'arrête à Florence pendant plus d'une semaine, puis se rend à Bologne et à Ferrare, pour terminer son voyage à Venise et à Trieste.

²¹⁵ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du 26 juin 1847, lettre n°206, Dieppe, Normandie, France.

²¹⁶ Grunchev, 1989, p. 154

²¹⁷ Notes laissées par Henriette Labbé en 1945 : « Copie d'après les grands maîtres : il les vend pour vivre, achever son voyage en Italie, et envoie à son père 2000 francs, pour lui prouver qu'on peut vivre de son pinceau (conté par notre père à nous-mêmes) ».

²¹⁸ Clément, 1878, p. 50.

²¹⁹ Notes laissées par Henriette Labbé en 1945 : « Cet itinéraire est établi par le carnet des visas italiens du passeport de Mr Labbé. Ce carnet contenu dans un portefeuille en cuir au nom de notre père a été précieusement conservé. Il contient 39 visas aux signatures dont celles de Casour. Avant Turin, rien ». Ce carnet a depuis disparu. Il ne reste que les notes d'Henriette Labbé.

²²⁰ Martin-Fugier, 2016, p. 73.

Après avoir suivi l'enseignement d'artistes tels que Paul Delaroche, Horace Vernet ou Jean-Dominique Ingres, Charles Labbé poursuit ainsi son apprentissage en Italie, pays où, selon le mot de Sarga Moussa, « s'est inventée l'archéologie moderne et le but ultime du voyage de formation de l'âge classique »²²¹. Charles Labbé reproduit les œuvres des grands peintres de la Renaissance. Travaillant à la manière des résidents de la Villa Médicis, qui doivent, en quatrième année, copier un grand maître, il s'attelle à l'œuvre de Titien, l'*Assomption de la Vierge*, exposée dans la Basilique Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Néanmoins, la durée de son séjour à Naples laisse percevoir son fort intérêt pour les vestiges archéologiques. *Les Derniers Jours de Pompéi* de l'anglais Bulwer-Lytton²²², succès de librairie en 1839 suscite chez de nombreux voyageurs une forte curiosité pour ce site archéologique. Mais son séjour à Naples est également en adéquation avec son grand intérêt pour les scènes de genre, qui peuplent les dessins laissés en héritage à ses filles, aux noms évocateurs²²³ : étude de *pêcheur napolitain* ou d'une *vieille femme de Naples faisant de la dentelle*²²⁴. L'intérêt pour la campagne italienne et ses habitants se manifeste dès la fin du XVIII^e siècle pour s'accroître au milieu du XIX^e siècle²²⁵. Les peintres, comme Charles Labbé, sont à la recherche de visages mythiques et de pittoresque. Conservant l'influence des grands maîtres, ils avancent, pas à pas, vers la modernité, en concentrant leur attention à l'étude des paysages.

A l'issue de son séjour en Italie, Charles Labbé remonte vers la Belgique, en passant par les pays frontaliers à l'est de la France (Munich, Lindau et Aix-la-Chapelle). Sous l'influence des maîtres de l'École de Barbizon, Charles Labbé s'engage dans la deuxième phase de sa formation : l'observation et la compréhension des œuvres des *Maîtres d'autrefois*, comme les désigne Eugène Fromentin. Selon ce dernier, les peintres Flers, Cabat, Dupré, Rousseau et Corot sont les premiers à se rendre au Louvre pour copier les maîtres flamands, puis en Italie ou en Normandie pour trouver l'inspiration. Selon Eugène Fromentin, avec les peintres de

²²¹ Moussa, 2011, p. 23.

²²² Vottero, 2012, p. 156.

²²³ Appartenant à des collections particulières, ces dessins ne sont pas visibles du grand public.

²²⁴ Notes laissées par Henriette Labbé en 1945.

²²⁵ Vottero, 2012, p. 139.

l'Ecole de Barbizon « La Hollande cette fois trouvait à qui parler [...] elle nous enseignait à voir, à sentir et à peindre »²²⁶. Comme Eugène Fromentin, influencé par les préceptes des maîtres de l'Ecole de Barbizon, Charles Labbé trouve ainsi le parfait achèvement de sa formation à Bruxelles car, selon les mots de son ami, « La Belgique est un livre d'art magnifique, dont heureusement pour la gloire provinciale, les chapitres sont un peu partout mais dont la préface est à Bruxelles et n'est qu'à Bruxelles »²²⁷.

Riche de ses découvertes picturales, Charles Labbé continue à chercher l'inspiration et quitte souvent Paris pour la campagne, comme beaucoup d'artistes de son époque. Il peint dans la vallée de Chevreuse, où sa mère s'est installée en 1844²²⁸. La création d'une ligne ferroviaire permet la colonisation de cette vallée, moins éloignée de Paris que Barbizon, par les peintres. Ils y retrouvent une lumière comparable et des paysages préservés. En juillet 1845, Charles Labbé s'y rend avec son ami Eugène Fromentin, qui raconte son séjour à sa mère dans une lettre²²⁹. Marchant beaucoup, malgré le mauvais temps, ils poussent au-delà de Rambouillet, et dessinent, entre les averses. Même si cette lettre donne peu de détails sur le processus créatif, elle offre un témoignage probant de son association fusionnelle avec le paysage. Pendant leur séjour, Eugène Fromentin et Emile Loncle sont rejoints par Charles Labbé. Pendant de longues journées sous la pluie, ils cherchent à voir la forêt, pour la représenter authentiquement²³⁰. Les trois artistes suivent ainsi la recommandation de François-René de Chateaubriand, selon laquelle « il faut que les élèves s'occupent d'abord de l'étude même de la nature »²³¹, en prenant leur première leçon au milieu de la campagne. Se rendant l'année suivante dans la Vallée de Chevreuse, ils tâchent de parfaire leur apprentissage en « dessinant sur le pouce entre deux averses »²³².

²²⁶ Fromentin, 1876, p. 274-275.

²²⁷ Fromentin, 1976, p. 8.

²²⁸ Cette date correspond aux indications fournies par la correspondance d'Eugène Fromentin. Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du 4 août 1844, lettre n° 83, Chailly, France : « J'ai vu Labbé dimanche dernier. Il est installé dans une maison louée pour le reste de la saison avec sa mère, sa sœur et son ami l'Italien ».

²²⁹ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à sa mère, datée du 30 juillet 1845, lettre n°126, Paris.

²³⁰ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du 15 août 1844, lettre n°85, Chailly, France.

²³¹ Chateaubriand, 1995, p. 11.

²³² Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à sa mère, datée du 30 juillet 1845, lettre n°126, Paris.

Outre la Vallée de Chevreuse, Charles Labbé se rend en Normandie, dans les environs de Gournay-en-Bray, mais également à Barbizon et dans la Forêt de Fontainebleau, ou encore dans les environs de Compiègne. Lors de ses séjours dans ces différents lieux de villégiature, les paysages de forêt ou de campagne sont au cœur de ses recherches. Les toiles exposées au Salon entre 1845 et 1850, dont les lieux de conservation restent aujourd'hui inconnus, en témoignent par leurs titres évocateurs. Charles Labbé réalise une *étude d'après nature de la forêt de Fontainebleau* (Salon de 1845) et peint le *Chemin des moines* dans la forêt de Compiègne ou encore des paysages à Gournay-en-Bray, comme la *Vue prise à Gournay, paysage avec moutons* (Salon de 1850)²³³. En forêt, les jeunes artistes sont invités par leurs maîtres à observer la nature à diverses heures de la journée et à détailler par le dessin la forme d'une feuille, puis d'une branche avant de représenter l'arbre dans sa totalité²³⁴.

Aucune information n'est conservée sur la manière de travailler de Charles Labbé. Cependant dans une lettre destinée à Paul Bataillard, écrite à Chailly-en-Bière, près de Barbizon, Eugène Fromentin signale l'effort de Charles Labbé de respecter les études en forêt, selon les différentes heures de la journée et en dépit du mauvais temps²³⁵. Charles Labbé et Eugène Fromentin travaillant souvent de concert, il est possible d'imaginer qu'ils suivent les mêmes principes, dans la droite ligne de l'Ecole de Barbizon et que Charles Labbé profite indirectement de l'enseignement du peintre Louis Cabat. Lors de leur séjour à Chailly en août 1844, ce dernier vient pour « recaler[r] »²³⁶ le travail du jeune Fromentin et d'Emile Loncle.

La campagne autour de Paris est ainsi le lieu d'apprentissage des deux artistes, qui y sondent leurs cœurs, à la recherche de « leurs passions et de leurs sentiments susceptibles de faire vivre » leurs paysages²³⁷. Charles Labbé et Eugène Fromentin y croisent également les premiers photographes, tel Gustave le Gray qui séjourne à Fontainebleau pour fuir l'épidémie de choléra sévissant à Paris en 1849. Gustave Le Gray mène des recherches sur le motif, principalement les arbres et la roche, et sur les jeux de lumière²³⁸ à la manière d'un peintre.

²³³ Voir Annexe 3 : liste des œuvres de Charles Labbé exposées au Salon.

²³⁴ Pomarède, 2007, p. 48.

²³⁵ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du 15 août 1844, lettre n°85, Chailly, France : « Nous avons été obligés de lâcher l'étude du matin. Je poursuis autant que possible celle du soir ».

²³⁶ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du 15 août 1844, lettre n°85, Chailly, France.

²³⁷ Pomarède, 2007, p. 28, selon l'enseignement de Théodore Rousseau à son futur biographe Théophile Thoré.

²³⁸ Font-Réaulx, 2013, p. 220.

Influencé par l'Ecole de Barbizon, il concentre son attention sur les arbres, qu'il photographie avec beaucoup de finesse n'hésitant pas à sacrifier quelques détails pour éviter une confrontation violente avec une vérité trop crue et en s'aidant de la délicatesse de la méthode sur papier ciré²³⁹.

Aucune source ne vient malheureusement confirmer la rencontre du photographe et des deux peintres. Cependant, comme l'indique Françoise Heilbrun, il est indéniable que les premiers photographes, par « leur tendance à la simplification et à l'écrasement de l'espace » ont modifié « la manière de voir la nature qu'avaient ces peintres »²⁴⁰. Une toile de Charles Labbé, réalisée en 1861, après son premier voyage en Grèce, intitulée *Vue prise dans la Vallée de Tempé*, montre une nature minimaliste, dans laquelle la lumière, jouant avec les feuillages, présente chaque arbre et chaque rocher, non simplement comme des éléments constituant un paysage, mais en tant que motifs à part entière. La lumière du soleil éclaire la partie centrale de chaque tronc et laisse la partie supérieure de chaque arbre, dans une demi-obscurité. La clarté du ciel vient découper les contours des feuilles, pour donner du volume au feuillage. La roche n'apparaît plus qu'en filigrane, obligeant le regardeur à s'arrêter quelques instants, pour percevoir, tous les détails de l'image. Tous ces éléments, présents dans les épreuves photographiques de Gustave Le Gray réalisées à Fontainebleau aux alentours de 1850²⁴¹ donnent à cette toile une forte sensibilité photographique.

La passion partagée de Charles Labbé et d'Eugène Fromentin pour les paysages champêtres et leur amour des forêts, les font délaisser les falaises et les côtes normandes, qu'ils découvrent en 1847 et qui ne trouvent grâce à leurs yeux. Dans une lettre à Paul Bataillard, Eugène Fromentin déclare qu'il n'y a rien à représenter, même en prenant le temps et en cherchant²⁴². Contrairement, à Gustave Le Gray qui développe simultanément un goût pour la campagne et pour le bord de mer, les deux artistes restent attachés au motif de la forêt, dans le sillage de l'Ecole de Barbizon. Mais il est clair à la lecture de ces éléments que la seule

²³⁹ Aubenas, 2002, p. 48.

²⁴⁰ Heilbrun, 1985, p. 380.

²⁴¹ Je pense particulièrement à une épreuve photographique intitulée *Etude d'après nature, Fontainebleau*, réalisée aux alentours des années 1850, sur papier salé à partir d'un négatif papier ciré, conservée au Musée d'Orsay [Heilbrun, 2004, planche n°4].

²⁴² Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du 26 juin 1847, lettre n°206, Dieppe, France.

correspondance d'Eugène Fromentin ne peut pas fournir toutes les informations nécessaires à la compréhension de l'œuvre de Charles Labbé.

A la même époque, Charles Labbé découvre l'Algérie où il aurait accompagné sa mère et rejoint son père installé dans la petite ville de Blida²⁴³. Suite au décès de son père²⁴⁴, survenu peu de temps après, il y retourne à plusieurs reprises à partir de 1845²⁴⁵. Lors de son voyage entre mars et mai 1846, il emmène ses amis, Eugène Fromentin et Armand du Mesnil²⁴⁶. Mais contrairement aux affirmations de certains biographes²⁴⁷, ce voyage n'a pas pour but d'assister au mariage de sa sœur Adèle avec l'avocat Jean-Marie Fourier, dont la cérémonie a lieu le 27 août 1846²⁴⁸, soit trois mois après le départ des deux peintres. Les lettres à madame Regnault et les échanges d'Eugène Fromentin avec Paul Bataillard ne font d'ailleurs aucune mention du mariage d'Adèle²⁴⁹.

Faisant route de Paris à Châlon en voiture et de Châlon à Avignon en bateau²⁵⁰, Charles Labbé et Eugène Fromentin découvrent la cité des Papes. Malgré le manque de temps, ils tentent de capter par le dessin les constructions médiévales qui les fascinent. Eugène Fromentin pense y trouver une « veine originale » et souhaite même revenir à leur retour²⁵¹.

²⁴³ Notes laissées par Henriette Labbé en 1945 : « Charles Labbé accompagne sa mère auprès de son père, déjà fixé à Blidah avec ses filles Adèles et Elina et son fils Adolphe ». Aurait-elle eu en sa possession des documents, qui auraient depuis disparu, et dont elle ne fera pas mention dans ses notes de recherche.

²⁴⁴ L'acte de décès indique qu'il est décédé le 17 février 1846, à Blida.

²⁴⁵ Aux regards des notes laissées par Henriette Labbé en 1945, Charles Labbé serait retourné en Algérie en octobre 1849, à l'occasion du baptême du deuxième enfant de sa sœur Adèle, Charles Fourier, né le 16 octobre 1849, à Blida [ANOM, acte de naissance de Charles Fourier], dont il serait le parrain. Cependant hormis les notes de recherches d'Henriette Labbé, aucun document concernant ce voyage en Algérie n'a été retrouvé, ni correspondance, ni passeport. De plus, il est difficile d'obtenir l'acte de baptême, établi en Algérie.

²⁴⁶ Eugène Fromentin envoie des lettres à son ami, Paul Bataillard pour lui raconter son voyage. La correspondance s'étale de mars à mai 1846 [Wright, 1995]. Ce qui correspondance aux notes de recherches d'Henriette Labbé indiquant que le voyage eut lieu entre le 03 mars et le 15 avril 1846.

²⁴⁷ Cette affirmation est présente chez Gérard Schurr [Schurr, 2000] : « En 1846 ou 1848, il a la révélation de la lumière algérienne en se rendant au mariage avec Fromentin et leur ami Armand du Mesnil » et chez Lydie Harambourg [Harambourg, 1985] : « En mars 1846, Fromentin et Armand du Mesnil accompagnant Labbé en Algérie qui doit assister au mariage de sa sœur à Blidah ».

²⁴⁸ L'acte de mariage numérisé est consultable en ligne sur le site Anom [Archives nationales d'outre-mer].

²⁴⁹ Une riche correspondance s'établit entre Eugène Fromentin et Paul Bataillard lors de ce premier voyage en Algérie. Ce dernier apparaît comme le confident du peintre, qui est parti sans avoir averti sa famille.

²⁵⁰ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du 8 mars 1846, lettre n°143, Marseille, France.

²⁵¹ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du 8 mars 1846, lettre n°143, Marseille, France. Armand du Mesnil les rejoint par la voiture d'Avignon.

Arrivée en Algérie, les deux artistes désirent avant toute chose trouver de nouvelles sources d'inspiration, Les paysages entourant la petite ville de Blida, située entre l'Atlas blidéen et la plaine de Mitidja, au nord de l'Algérie²⁵² répondent parfaitement à leurs souhaits. En 1830, Blida est, selon l'expression du géographe Xavier de Planhol, une « ville-jardin »²⁵³. A la fois, très urbanisée, du fait, dans un premier temps, de la construction par les riches Algériens de résidences secondaires, puis, dans un second temps, de la colonisation française, elle est entourée d'une forêt d'orangers²⁵⁴ – sujet d'un tableau de Charles Labbé²⁵⁵ – et de vieux oliviers²⁵⁶. La ville sans enceinte est peuplée de petites maisons basses, entourée de cours et de jardins²⁵⁷, comme l'était la maison de la famille Labbé, dont le caractère colonial paraît aux yeux d'Eugène Fromentin parfaitement pittoresque²⁵⁸.

Pendant de longues journées de travail commencées vers 7 ou 8 heures du matin, ils ne s'arrêtent de dessiner la ville de Blida ou ses environs jusqu'à la nuit tombée²⁵⁹. Eugène Fromentin décrit dans ses lettres à Paul Bataillard sa fascination pour les Maures, qui sont très sales, « mais diantrement tournés »²⁶⁰, mais dont les portraits doivent être faits de mémoire. Ayant étudié minutieusement la ville de Blida, ils prévoient de découvrir Alger. Leur périple vers la capitale est l'occasion d'explorer les contrées environnantes. Sur la route, ils

²⁵² Blida est actuellement située à quarante-cinq minutes de la ville d'Alger.

²⁵³ Planhol, 1961, p. 220.

²⁵⁴ Sabatault, 1842, p. 10-11 : les notes d'un colon-propriétaire à Blida, monsieur Sabatault, font également état de la présence en grand nombre des orangers et des oliviers. Il s'agit pour lui d'un gage de qualité de la terre, élément susceptible à augmenter le nombre des colons dans la région. Il écrit : « Par exemple, il existe sur ma ferme de Serkadji un olivier dont le tronc à cinq mètres de circonférence, des caroubiers de trois mètres, des mûriers et des trembles de deux mètres et des orangers d'un mètre, ce qui est assurément le meilleur indice de la bonne qualité des terres ».

²⁵⁵ *La récolte des oranges à Blidah*, 1851, collection particulière, Espagne.

²⁵⁶ Planhol, 1961, p. 220 : « Ville-jardin, située entre la forêt d'orangers des secteurs d'aval vers la plaine et les nids de vieux oliviers au tronc noueux qu'on voit encore aujourd'hui dans les jardins publics ou sur les premiers contreforts de la montagne, dans le cadre splendide du piedmont de l'Atlas, elle avait attiré par ses plaisirs agrestes les riches Algériens qui y possédaient en grand nombre des maisons de plaisance ».

²⁵⁷ Planhol, 1961, p. 220 : « Sans enceinte véritable mais tournant vers l'extérieur des murs aveugles de pisés percés seulement de six portes, elles disposaient ses maisons basses entre des cours et des jardins, et des rues étroites, que couvraient des roseaux, d'une maison à l'autre, pour protéger contre le soleil, et dont les noms et l'emplacement se sont en grande partie conservés entre les constructions européennes qui les bordent aujourd'hui. Mais ces éléments essentiels du paysage urbain étaient déjà constitués par les nombreuses maisons de campagne qui s'éparpillaient dans les orangeries au Nord de la ville, enfouies dans un bocage très touffu ».

²⁵⁸ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du 14 mars 1846, lettre n°144, Blida, Algérie.

²⁵⁹ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du 22 mars 1846, lettre n°146, Blida, Algérie.

²⁶⁰ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du 22 mars 1846, lettre n°146, Blida, Algérie.

découvrirent Médéa, les gorges de Chiffa et la ville de Miliana, avant de passer une semaine à Alger, comme Eugène Fromentin le raconte à Paul Bataillard. Les deux peintres sont à la recherche d'une « ville arabe à peu près intacte ». Ils dessinent sans relâche, afin de pouvoir réaliser des œuvres à leur retour, dans leurs ateliers à Paris. Eugène Fromentin témoigne à Paul Bataillard : « J'emporte beaucoup de matériaux, et un dessin qui vaut un tableau tout fait, quant au motif, – car je n'ai pas le temps de m'arrêter aux soins de l'exécution, et je fais plus volontiers des croquis que des dessins »²⁶¹.

Après avoir exploité le matériel par la réalisation de toile à Paris, Charles Labbé et Eugène Fromentin retournent en Algérie, l'année suivante. Les deux peintres, accompagnés du peintre et photographe Auguste Salzmänn décident de se fixer à Blida pour une durée assez longue en 1847²⁶². Leur objectif est de louer leur propre logement, non loin de la maison des Labbé, pour travailler au calme²⁶³. Ils emménagent le 14 octobre, dans une petite « maison mauresque arrangée à la française », selon les mots d'Eugène Fromentin. Malheureusement le mauvais temps et les températures hivernales empêchent les trois peintres de travailler. Ils veulent voir le pays de près et ramener des études d'après nature, mais sont enfermés dans la maison. Leur mémoire « est abondamment nourrie de formes et de détails », mais « cela ne suffit pas » pour faire des œuvres²⁶⁴. Ayant la possibilité de revenir plus tard dans sa famille en Algérie²⁶⁵, Charles Labbé décide de quitter ses amis et rentre en France dès janvier 1848²⁶⁶.

²⁶¹ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du 28 mars 1846, lettre n°147, Blida, Algérie.

²⁶² Dans une longue lettre, Eugène Fromentin détaille la feuille de route prévisionnelle du voyage à ses amis Emile et Thérèse Beltremieux [Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Emile et Thérèse Beltremieux, datée du 03 septembre 1847, lettre n° 215, Paris]. Il écrit : « Nous partons trois, Labbé, un peintre de nos amis communs, nommé Salzmänn, et moi. – Salzmänn a pris le devant. Il est allé passer quelques jours dans sa famille et nous rejoindra à Marseille du 20 au 22 de ce mois. Nous quitterons Paris le 16 ou le 17. – Et nous descendrons le Rhône en nous arrêtant un jour à Avignon, un ou deux à Arles, peut-être pousserons-nous jusqu'à Montpellier, mais c'est incertain. Nous partirons de France par le paquebot du 25. Nous serons, à moins de vents contraires, le 27 à Alger. Nous y passerons huit ou dix jours, et nous irons nous fixer à Blidah. [...] Nous avons notre passage gratuit aller et retour, ce qui nous fait trois économies de près de 600 francs ». Malheureusement, ils ne pourront pas prendre le bateau du 25 septembre, car Charles Labbé sera alité pendant plusieurs jours, à cause d'une rage de dent [Wright, 1995, lettre n° 217]. Ils parviendront en Algérie au début du mois d'octobre [Wright, 1995, lettre n° 221].

²⁶³ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à sa mère, datée du 04 septembre 1847, lettre 216, Paris.

²⁶⁴ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Armand du Mesnil, datée du 28 décembre 1846, lettre n°240, Blida, Algérie

²⁶⁵ Il semble, en effet, selon les notes laissées par Henriette Labbé en 1945, qu'il retourne en Algérie en octobre 1849, date de la naissance du deuxième enfant d'Adèle Fourier, Charles. Selon l'acte de naissance Charles Fourier est né le 16 octobre 1849.

²⁶⁶ Wright, 1995 : lettre d'Eugène Fromentin à Armand du Mesnil, datée du 12 janvier 1848, lettre n° 244, Blida, Algérie.

Après ce voyage, l'Algérie devient le point d'ancrage des deux artistes. Eugène Fromentin s'y établit pour une assez longue période, en novembre 1852, après son mariage avec Marie, la nièce d'Armant du Mesnil²⁶⁷. Charles Labbé, quant à lui, emménage définitivement à Alger, en 1876. Après avoir été professeur de la Société des Beaux-Arts, il devient le premier directeur de l'Ecole des Beaux-Arts²⁶⁸. Il installe son atelier dans la villa Saulière²⁶⁹, dans laquelle il décède le 6 juillet 1885²⁷⁰.

La découverte de l'Algérie ouvre de nouveaux horizons à ce peintre voyageur, qui décide de partir pour Constantinople. Selon Henriette Labbé, un autre ami du peintre, Alexandre Bida²⁷¹ aurait influencé sa décision. Elle écrit dans ses notes de recherche : « Je ne sais pourquoi Charles Labbé partit à Constantinople. Mais son admiration pour les paysages d'Egypte, de Marilhat²⁷², et de Turquie d'Asie de Decamps, et son amitié pour Alexandre Bida pour qui « l'Orient ne commençait qu'à la Palestine », ont dû l'influencer dans son désir de visiter la Turquie et l'Asie Mineure »²⁷³.

L'absence de trace de passeport aux Archives nationales et au Centre des archives diplomatiques du Ministère des affaires étrangères rend difficile la datation de ce voyage en Turquie. Cependant, le dernier voyage en Algérie et la correspondance entre le peintre et madame Regnault permettent d'estimer l'arrivée du peintre aux alentours des années 1850. Depuis Salonique qu'il atteint le 28 juin, il débute son voyage vers la Sainte Montagne en juin

²⁶⁷ Marchat, 1974, p. 122.

²⁶⁸ Sa nomination à la tête de l'Ecole des Beaux-arts d'Alger est annoncée dans le quotidien le Petit colon algérien, à la date du 30 décembre 1881 [Le petit colon algérien, 30 décembre 1881] : « M. Labbé ayant démissionné, par suite de sa nomination comme directeur de l'Ecole des beaux-arts [...] ».

²⁶⁹ Notes laissées par Henriette Labbé en 1945 : « Les toiles inachevées restaient retournées le long du mur du fond du vaste atelier de mon père, à la Villa Saulière, à Alger, que nous avons occupé de 1876 à 1885 ». La villa Saulière est l'ancien propriété de la famille Saulière

²⁷⁰ L'acte de décès de Charles Labbé n'est malheureusement pas visible sur le site ANOM. La famille fit éditer un avis de décès dans le quotidien *Le petit colon algérien*, à la date du 08 juillet 1885 [Le petit colon algérien, 8 juillet 1885] : « [...] décédé le 6 juillet 1885, à l'âge de 65 ans » et « On se réunira au domicile mortuaire, à Mustapha, Villa Saulière, rue Michelet ». Certains journaux français évoquent également le décès du peintre Charles Labbé, comme le journal *Le Matin*, daté 14 juillet 1885 ou *Le Petit Journal*, daté du 19 juillet 1885 ou encore *l'Univers*, daté du 17 juillet 1885.

²⁷¹ Alexandre Bida (1813-1895) est un peintre et graveur français.

²⁷² Prosper Marilhat (1811-1847) est un peintre orientaliste et naturaliste français.

²⁷³ Notes laissées par Henriette Labbé en 1945.

1852²⁷⁴. Ses lettres à madame Regnault lors de ce premier voyage au Mont Athos montrent qu'il s'embarque avec un petit groupe d'amis, rencontrés à Istanbul, dont monsieur Mougnot, qui finalement retourne en Turquie avant d'avoir atteint la presqu'île²⁷⁵. En effet, les vicissitudes de la route obligent les participants à chercher un nouvel itinéraire beaucoup plus long, que tous ne peuvent pas suivre. Charles Labbé poursuit son voyage avec le peintre Emile de Grandchamp. Ils décident de traverser la Thessalie. Ils visitent les villes de Janina, Ampelakia, Larissa et Trikala, en passant par les couvents des Météores avant de parvenir à Thessalonique et d'embarquer pour le Mont Athos²⁷⁶. Charles Labbé profite de ce périple pour remplir son carton à dessin²⁷⁷. Dans une lettre, il trahit une dimension fastidieuse du travail en indiquant que les journées se répètent. Partant de bonne heure, il réalise des études de vues, dont il est plus ou moins satisfait²⁷⁸. Presque désinvolte aux premières heures de sa carrière, Charles Labbé apparaît consciencieux lors de ce voyage, indiquant dans une lettre ne pas vouloir que son « voyage ne soit seulement une course vagabonde et sans fruit dans l'avenir »²⁷⁹. De retour à Péra, il réalise deux œuvres exposées au Salon de 1861 : *Vue prise de la vallée de Tempé (Thessalie)* et *Troupes irrégulières traversant le Pénée (vallée de Tempé)*, qui sont acquises par l'Etat, mais également une *Vue de Castraki, au pied des Météores (Thessalie)*, tableau exposé au Salon de 1874 et une vue de Janina, commande de monsieur Sabatier, ancien ambassadeur de France à Istanbul.

Arrivé au Mont Athos, Charles Labbé décrit peu son travail et évoque davantage les fatigues émaillant ainsi son récit d'anecdotes. Contrairement à la mission de 1853, ce premier voyage présente un itinéraire très irrégulier. Arrivés via le monastère de Xéropotamou, les deux peintres partent pour Kariès afin d'obtenir toutes les autorisations obligatoires, puis partent vers

²⁷⁴ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée 17 juillet 1852, Khan de Léonidas, Grèce.

²⁷⁵ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée 17 juillet 1852, Khan de Léonidas, Grèce. Dans cette lettre Charles Labbé donne le nom des participants au voyage. Il écrit : « Nous partîmes donc Mougnot et son domestique, et aussi son chien, qui est une chienne, et s'appelle Junou. Elle voulait aller à l'Olympe savoir des nouvelles de la députation de la gente canine a envoyé une fois, et n'a pas vu revenir... Mougnot donc Guilloud, Emile et moi ».

²⁷⁶ Correspondance 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 6 juillet 1852, Salonique [Thessalonique], Grèce.

²⁷⁷ Correspondance 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 14 juillet 1852, Gorge de Tempé, Grèce.

²⁷⁸ Correspondance 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 17 juillet 1852, Ampelakia, Grèce.

²⁷⁹ Correspondance 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 04 août 1852, Janina, Grèce.

l'est pour découvrir les monastères d'Iviron et de Lavra, en contournant les monastères de Vatopédi, de Stavronikita et du Pantocrator. Ils retournent ensuite vers l'ouest, visitant les monastères Dionysiou, Simonos Petra avant de remonter à dos de mulet vers le nord en direction de Thessalonique.

d. L'œuvre picturale du peintre Charles Labbé

Lors de la mission photographique au Mont Athos en 1853, Charles Labbé apporte ses connaissances artistiques, acquises à la fois à l'Ecole royale des Beaux-arts de Paris et lors de ses nombreux voyages, qui marquèrent durablement son œuvre picturale et participèrent au développement de sa palette. Les possibilités de mettre en perspective les toiles et les photographies sont hélas limitées faute de catalogue raisonné. Peu d'œuvres sont exposées dans les collections des musées en France ou à l'étranger, d'autres sont conservées par les héritiers ou par des particuliers, et un certain nombre sont restées inachevées.

L'établissement d'une liste sommaire des œuvres permet néanmoins de mettre en lumière la touche picturale, et de percevoir l'apport artistique du peintre dans la réalisation des épreuves photographiques. Cette liste permet également de déterminer que Charles Labbé n'a pas utilisé les épreuves pour réaliser de tableau à l'issue du voyage sur la presqu'île athonite, à la différence de nombreux artistes contemporains, tel que Delacroix, qui utilisait la photographie pour réaliser des œuvres²⁸⁰.

Les envois du peintre au Salon entre 1836 et 1876 montrent la richesse de sa production artistique, autant du point de vue de la quantité que de la multiplicité des influences. Au regard des catalogues des Salons, seuls sept œuvres²⁸¹ peuvent être identifiées bien qu'elles ne puissent pas toutes être localisées avec certitude²⁸².

Une aquarelle représentant des roses blanches envoyée au Salon de 1839 peut correspondre à une aquarelle, intitulée *Study of white Rose*²⁸³, vendue aux enchères en février

²⁸⁰ Sur ce sujet voir Sagne, 1982.

²⁸¹ Entre 1836 et 1876, vingt-neuf œuvres envoyées furent acceptées au Salon [Voir les catalogues Sanchez 2000A, 2000B, 2001, 2002, 2004A, 2004B, 2005A, 2005B, 2006A, 2006B].

²⁸² Certaines œuvres ont été vendues aux enchères à des collectionneurs privés inconnus.

²⁸³ Christie's, 2005: « "Study of white rose", Emile-Charles Labbé, *The Collection of the late Charlotte von Prybram-Gladona and other Noble and private Collections*, lot 751, 15-16 février 2005, provenance Charlotte von Prybram-Gladona, watercolour, gouache and pencil, 236 x 294 mm ». Je tiens à exprimer ma gratitude à la maison de vente Christie's Amsterdam. D'autres dessins de fleurs ou autres sujets réalisés par Charles Labbé, et

2005, par la maison de vente Christie's à Amsterdam²⁸⁴. Cette aquarelle faisait partie de la collection de l'historienne de l'art et collectionneuse Charlotte von Prybram-Gladona²⁸⁵.

En 1861, le jury du Salon accepte six œuvres de Charles Labbé dont deux sont achetées par l'Etat et conservées actuellement au musée d'Orsay²⁸⁶. Un autre tableau, intitulé *Récolte d'oranges à Blidah*²⁸⁷ est conservé actuellement par les héritiers du peintre²⁸⁸.

Un tableau envoyé au Salon en 1863, intitulée *Le Kief du vendredi sur la rive asiatique du Bosphore (Constantinople)* et conservé au musée des Beaux-Arts de Périgueux²⁸⁹, met en scène le repos du vendredi, avec des hommes en costumes traditionnels, fumant à l'ombre des arbres, servi par des femmes voilées.

L'Etat achète une quatrième œuvre de Charles Labbé lors du Salon de 1867, intitulée *Paysanne grecque d'Eleusis à la fontaine*²⁹⁰, pour la collection de l'impératrice Eugénie, dont l'ensemble fut vendu en 1881²⁹¹, à un certain monsieur Staens²⁹².

La *Chasse au renard*, envoyée au Salon de 1874 pourrait correspondre à une toile intitulée *Fuchsjagd*²⁹³, mise aux enchères, par la maison de vente allemande Van Ham Kunstauktionem, lors de la vente *Alte Kunst* en juin 2001. Enfin, le tableau *Vue de Castraki, au pied des Météores*²⁹⁴, envoyée au Salon la même année, serait, aux dires d'un membre de la famille conservé par les héritiers d'Hélène Labbé, fille du peintre.

A ces sept œuvres, peuvent être ajoutés les toiles et les dessins qui apparaissent au fil des ventes aux enchères²⁹⁵, attribués au peintre Charles Labbé. Le plus souvent, il s'agit d'études de fleurs, comme cette aquarelle, ayant appartenu au banquier et collectionneur

ayant appartenus à Charlotte von Prybram-Gladona faisaient également partie de la vente, comme une fleur de pommier (« Flowering apple branch », lot 749) ou une étude de fleurs (« A study of flowers », lot 747).

²⁸⁴ Cette aquarelle a été vendue pour la somme de 1 440 €. Son propriétaire reste inconnu.

²⁸⁵ Charlotte von Prybram-Gladona (1912-2002).

²⁸⁶ Il s'agit des deux toiles suivantes : *Vue prise de la vallée de Tempé (Thessalie)* et *Troupes irrégulières traversant le Pénée (vallée de Tempé)*.

²⁸⁷ Ce tableau est le seul connu, ayant pour sujet l'Algérie.

²⁸⁸ Notes laissées par Henriette Labbé en 1945 et confirmation par la famille en 2017.

²⁸⁹ Cette œuvre avait été achetée par l'Etat lors du Salon de 1863 : Archives nationales 4, document F/21/449 et Archives nationales 5, doc F/21/152.

²⁹⁰ Archives nationales 3, document F/21/522.

²⁹¹ Granger, 2005, p. 561.

²⁹² La localisation de cette œuvre est aujourd'hui inconnue.

²⁹³ « Fuchsjagd », Emile-Charles Labbé, Huile sur toile, 97 x 130 cm, lot n°1516, *Alte Kunst*, Van Ham Kunstauktionem, Cologne, Allemagne, 30 juin 2001. Je tiens à exprimer ma gratitude à la maison de vente Van Ham Kunstauktionem.

²⁹⁴ Il s'agit la ville de Castraki.

²⁹⁵ Cet état des lieux a été établi à partir du site www.artprice.com.

Norbert L. H. Roesler²⁹⁶, intitulée *A Hyacinthe, a white Rhododendron, Flax, Roses*, vendue en mai 1990, chez Christie's à New York, ou le portrait d'un homme, vendu par la maison de vente Christie's à Londres, en octobre 2012²⁹⁷.

Il est surprenant, au regard de ce petit inventaire, de constater que les catalogues des Salons et des ventes aux enchères répertoriées entre 1990 et 2013 par le site *ArtPrice* comportent peu d'œuvres ayant trait à l'Italie, à l'Algérie, à la Grèce ou à la Turquie. Charles Labbé semble être considéré et apprécié avant tout comme aquarelliste, peintre de fleurs²⁹⁸, et peintre de genre. Pourtant, sa correspondance fait mention de dessins ou de commandes d'œuvres ayant pour sujet les paysages visités lors de ses voyages. De plus, Henriette Labbé, l'une de ses filles, qui en 1945 essaya de donner sens aux archives de son père, indique que des œuvres ayant pour sujet ses voyages étaient conservées par les héritiers ou avaient été vendues à des collectionneurs particuliers.

Henriette Labbé recense sept œuvres connues, réalisées lors du voyage de son père en Italie en 1843 :

- Copie de *l'Assomption de la Vierge* de Titien²⁹⁹, appartenant à Blanche Labbé³⁰⁰.
- *Moine en prière* (grand dessin), appartenant à Henriette Labbé.
- *Vieille femme de Naples faisant de la dentelle* (dessin), appartenant à Henriette Labbé.
- *Costume de montagnard des Abruzzes* (étude), appartenant à Henriette Labbé.
- *Pêcheur napolitain* (étude), appartenant à Blanche Labbé.
- *Joueur de cornemuse napolitain* (étude), appartenant à Lucie Labbé³⁰¹.
- *Femmes des Abruzzes à la fontaine*³⁰², propriétaire inconnu.

²⁹⁶ Norbert L. H. Roesler (1901 -1983) était un banquier et homme d'affaire international, né en Autriche. Il s'installa à New York en 1947, où il commença sa collection d'œuvre d'art [Voir The New York Times, 1983 et le site de la galerie Lawrence Steigrad Fine Arts, New York – www.steigrad.com].

²⁹⁷ www.artprice.com: « Portrait of a gentleman, bust-length, in a bow tie », Emile-Charles Labbé, *Interiors*, Christie's, Londres, 02 octobre 2012.

²⁹⁸ Sur les onze ventes d'œuvres de Charles Labbé (en ventes aux enchères) répertoriées par le site www.artprice.com, neuf œuvres sont des aquarelles à sujet floral.

²⁹⁹ *L'Assomption de la Vierge*, peinte par Titien entre 1516 - 1518 est conservée à la Basilique Santa Maria Gloriosa dei Frari, à Venise.

³⁰⁰ Blanche Labbé est la deuxième fille de Charles Labbé, née le 1^{er} janvier 1870. Elle n'eut aucun héritier.

³⁰¹ Lucie Labbé est la cinquième fille de Charles Labbé, née le 10 octobre 1879. Elle eut une descendance.

³⁰² Notes laissées par Henriette Labbé en 1945 : « Ce tableau ne figurant pas dans les catalogues officiels de Salons et n'ayant jamais été chez nous a dû être vendu. Une photographie de ce tableau ne figurant pas avec une mention spéciale de date, a été conservée par mon père. Je la conserve à mon tour ». La photographie n'a pas été retrouvée.

De même, Henriette Labbé établit la liste des œuvres réalisées par son père lors de ses voyages en Algérie. Elle recense sept toiles, qui, selon elle, ont été commencées à Blida et achevées à Paris, entre 1849 et 1850³⁰³ :

- *Fumeur de Kif* (vue de face), appartenant à Hélène Labbé³⁰⁴.
- *Fumeur de Kif* (vue presque de profil) appartenant à Blanche Labbé.
- *Arabe blidéen*, cadeau de mariage d'Henriette Labbé à René Belgodère, l'un des fils de sa sœur cadette, Alice Labbé³⁰⁵.
- *Orange ouverte sur feuille de chou ; à côté une pomme rouge, deux oignons et une nêfle sur la gauche* (étude), appartenant à Henriette Labbé.
- *Cueillette des oranges à Blida*, appartenant aux héritiers d'Alice Labbé³⁰⁶.
- *Le bois sacré des oliviers, à Blida* (dessin), appartenant aux héritiers d'Alice Labbé.

Outre ces œuvres, un petit carnet de croquis conservé dans la famille du peintre, contient une ébauche d'un paysage de montagnes, dont les formes ont été tracées à toute hâte, au crayon de bois. Des notes écrites rapidement aussi dans la partie inférieure du croquis indiquent l'emplacement de la montagne. Des noms de lieux sont perceptibles, mais indéchiffrables du fait de l'écriture empessée du peintre et de la transcription des noms.

Dans sa correspondance à madame Regnault, Charles Labbé donne peu d'indications sur son travail. Il préfère rédiger des petits bulletins de santé pour évoquer les tracas et sa grande fatigue. Pourtant, à la lecture des onze lettres échangées entre le peintre et madame Regnault et à la lumière du carnet de voyage, il est possible de dresser la liste d'une vingtaine de dessins exécutés lors du voyage au Mont Athos de 1852 :

- 1- Dessin réalisé à Salonique le 29 juin³⁰⁷.
- 2- Dessin réalisé à Salonique le 1^{er} juillet³⁰⁸.

³⁰³ Notes laissées par Henriette Labbé en 1945.

³⁰⁴ Hélène Labbé est la troisième fille de Charles Labbé, née le 17 décembre 1872. Elle n'eut aucun héritier.

³⁰⁵ Notes laissées par Henriette Labbé en 1945.

³⁰⁶ Alice Labbé est la quatrième fille de Charles Labbé, née le 26 juillet 1874.

³⁰⁷ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852 : « Arrivés à Salonique lundi matin 10h par une chaleur extrême. [...] Promenade autour de la ville. Dessin. ».

³⁰⁸ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852 : « Bain de mer et dessin ».

- 3- Dessin réalisé à Salonique le 02 juillet, au pied de la Tour Blanche³⁰⁹.
- 4- Dessin réalisé dans les gorges de la vallée de Tempé le 14 juillet³¹⁰.
- 5- Dessin réalisé dans les gorges de la vallée de Tempé le 15 juillet³¹¹.
- 6- Etude d'une « grande vue magnifique » dans les gorges de la vallée de Tempé réalisée le 16 juillet³¹².
- 7- Etude réalisée dans le voisinage du khan d'Ambelakia le 17 juillet³¹³.
- 8- Etude réalisée à Ambelakia (Gorge de Tempé) le 20 juillet.
- 9- Etude réalisée à Ambelakia (Gorge de Tempé) le 21 juillet.
- 10- Etude réalisée à Ambelakia (Gorge de Tempé) le 22 juillet.
- 11- Croquis réalisé à Trikala le 27 juillet³¹⁴.
- 12- Dessin du premier monastère visité aux Météores réalisé le 28 juillet (Il fut terminé le 29 juillet)³¹⁵.
- 13- Dessin au pied des Météores réalisé le 29 juillet³¹⁶.
- 14- Dessin réalisé au Khan de Kastraki (depuis la fenêtre) le 30 juillet.

³⁰⁹ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852 : « 2 juillet vendredi : Bain. Réception de visites. Dessin du pied de la tour ».

³¹⁰ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 10 juillet, Ambelakia, Grèce : [Ayant évoqué son anniversaire (13 juillet)] « La fièvre m'a pris et ne m'a laissé que le lendemain, à dix heures. Quand je vous ai écrit, par l'occasion du commerçant, j'étais encore un peu chose, j'ai été dessiné après ».

³¹¹ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 10 juillet, Ambelakia, Grèce : « Jeudi, répétition des jours précédents ; la seule variante a été au soir une partie de domino. Vendredi, nous sommes partis de bonne heure pour aller faire une étude d'une vue magnifique ».

³¹² Notes laissées par Henriette Labbé en 1945 : « En Juillet 1852, également, étude peinte de « La vue magnifique de la gorge de la Tempé » (correspondance – Lettres à Mme Regnault). Le paysage « Vue prise de la vallée de Tempé, Thessalie », exposé en 1861 au Salon commencé à Constantinople et achevé à Paris en 1860, en est sorti. Acheté par l'Etat ».

³¹³ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 26 juillet, Larissa : « Du 17 au 23 au matin, jour de notre départ de Tempé, nous avons dessiné et chassé, fait mes adieux à Embellakia [Ambelakia], et remis nos paquets en ordre pour continuer nos pérégrinations en pas Thessalien ».

³¹⁴ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 04 août, Janina, Grèce : « (Tricala) [...] Nous nous reposâmes en attendant le déjeuner et quand il fut mangé, nous allâmes visiter la ville et faire un croquis quelconque. Ce fut bien pue que ce croquis ; nous étions las et il faisait un affreux vent qui nous emplissait les yeux de poussière » et Notes laissées par Henriette Labbé en 1945 : « Le 27 Juillet 1852, grand croquis au crayon, à Tricala, 1^{ère} idée du paysage « Les météores vue de Castraki » qui est chez nous ».

³¹⁵ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 04 août, Janina, Grèce : « (Météores) [...] [Evoquant le premier monastère visité] Nous restâmes seuls [La cloche pour la prière vient de sonner] Alors nous fîmes à nos cartons et chacun d'un côté nous avons fait un dessin ». Puis il poursuit quelques lignes plus loin : « Le jeudi 29 nous fîmes sur pied à 3 heures. Le 1^{er} village est Varland. Nous n'avions pas pu finir nos dessins la veille. Nous les continuâmes pendant qu'on nous préparait quelques réfection ». Aucune mention de réalisation de dessin n'est faite concernant le second monastère visité.

³¹⁶ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madale Regnault, datée du 04 août, Janina, Grèce : « Nous fîmes honneur au café [offert lors de la visite du second monastère], oui oui et à l'eau et retournant à la terre, nous travaillâmes jusqu'au soir à nos dessins ».

- 15- Dessin de Kastraki réalisé le 14 août.
- 16- Croquis réalisé de l'Athos le 31 août, depuis l'anse de Sikia, à Milos³¹⁷.
- 17- Croquis réalisé à Kariès le 01 septembre³¹⁸.
- 18- Croquis du bord de la mer réalisée au monastère Saint-Paul, le 4 septembre³¹⁹.
- 19- Croquis de Simonos-Petra réalisé le 07 septembre³²⁰.

Seuls les dessins réalisés en Thessalie semblent avoir donné lieu à la réalisation d'une toile³²¹. Aucun paysage du Mont Athos n'est officiellement recensé. Henriette Labbé indique dans ses notes : « Nul doute que ces voyages dans l'Athos en 1852 et en 1853 n'aient donné naissance à des œuvres peintes, mais je ne sais lesquelles, et à qui elles furent vendues »³²². Ces œuvres restent donc pour le moment un mystère. Il est cependant établi que lors du second voyage en 1853, Charles Labbé eut moins de temps pour dessiner, car il participa activement à la réalisation des épreuves photographiques. Il écrit à la baronne Regnault : « Nous avons à peu près 130 épreuves, presque toutes très bonnes. Les dessins sont moins nombreux ; il est impossible, attendu le peu de temps dont nous disposons, que nous ne soyons pas tous les deux à la bricole. Enfin, nous faisons de notre mieux »³²³.

II. Charles Labbé et le Mont Athos : entre image romantique et influence de la peinture

Entre désinvolture et curiosité avide, Charles Labbé fait preuve d'un goût prononcé pour les voyages, qui peu à peu façonnent sa touche picturale. Ayant fait ses classes à l'Ecole

³¹⁷ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852 : « 31 : Toujours à l'ancre. Croquis de l'Athos. Enfin nous nous décidons à 5h du soir à trouver le vent favorable. Marché toute la nuit ».

³¹⁸ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852 : à côté de ces notes un croquis représentant un chemin montant avec des châtaigniers, des vignes, des maisons et des cyprès. Il écrit sur la page de gauche : « Les houx près des roseaux. Noisetiers abondants à Kariès et environs ».

³¹⁹ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852 : « Saint-Paul dimanche 5 : arrivée à Saint-Paul à 5h moins le quart. Eglise neuve non achevée. Souper, coucher. Puits extérieurs. Longue chaîne et tour. Restauration des murs à créneaux. Croquis du bord de mer. Départ à 3h21 ».

³²⁰ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852 : « Simonos – Pétra 7 septembre : Départ en barque à 8h. Arrivée à la marine de Simonos-Petra. Ascension pédestre. Entre au couvent à 9h. Déjeuner et croquis ».

³²¹ Voir la partie *b. Les voyages (1843 -1885)*.

³²² Notes laissées par Henriette Labbé en 1945.

³²³ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 19 octobre 1853, Kariès, Mont Athos.

royale des Beaux-Arts, il est par la suite très rapidement influencé par les maîtres de l'École de Barbizon. Puis, ses voyages lui ouvrent les portes du Levant, donnant à ses toiles une touche orientaliste.

En Orient, Charles Labbé « est dans son élément »³²⁴. Le peintre ne semble pas se contenter de lire ou d'entendre les récits des voyageurs ou encore d'étudier les toiles des grands maîtres pour trouver l'inspiration. Les voyages en Italie, à Bruxelles et en Algérie attestent de cette volonté de vivre et de sentir les paysages, comme il le fait dans la forêt, en observant et en dessinant à des heures différentes, parfois sous la pluie, les variations lumineuses sur les arbres.

Après l'Italie, la Belgique et l'Algérie, l'Orient lui tend les bras. Il suit les traces de son ami Auguste Salzmänn, qui à la suite, de leur aventure commune à Blida en 1847, part pour l'Égypte aux alentours des années 1850. Charles Labbé, quant à lui, quitte Paris pour Istanbul, où selon certains biographes le sultan lui commande des peintures à sujets floraux, pour son palais de Dolmahbahçe³²⁵.

Comme pour beaucoup de voyageurs et d'artistes du XIX^e siècle, la Grèce constitue une étape du périple en Orient. Ce pays reste en effet teinté d'orientalisme, que relayent les poèmes de Victor Hugo dans *Les Orientales*, et les toiles d'Eugène Delacroix³²⁶. Le premier voyage de Charles Labbé au Mont Athos en 1852 offre au peintre la vision d'un monde associant culture païenne et culture chrétienne. Avec son compagnon Emile de Grandchamp, ils décident de traverser la Thessalie avant de rejoindre Thessalonique, pour s'embarquer vers la Sainte Montagne. La correspondance du peintre avec son ami monsieur Mouginit est riche en références à la fois aux lettres classiques et à la culture chrétienne en lien avec les lieux visités ; ce qui n'est pas paradoxal, puisque selon le voyageur Adolphe-Napoléon Didron, la culture classique est une introduction à l'étude de l'art chrétien³²⁷, qui reste pour cet archéologue parti exploré la Grèce et la Sainte Montagne en 1846, la quintessence de l'art.

³²⁴ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Armand du Mesnil, datée du jeudi 14 octobre 1947, lettre n°224, Blida, Algérie.

³²⁵ Schurr, 2000. Aucun document ne vient appuyer cette hypothèse. La correspondance entre Charles Labbé et madame de Regnault n'atteste d'une commande du sultan pour des portraits à partir de 1858.

³²⁶ Peltre, 2011, p. 112.

³²⁷ Moncel, Avril 1845, p. 205-206.

A partir de ces premiers éléments, les épreuves photographiques du « fonds Charles Labbé » invitent à s'interroger sur l'expérience visuelle du peintre, qui questionne à la fois la perception des paysages environnants et l'inspiration nouvelle acquise ? Lorsque Charles Labbé séjourne sur la Sainte Montagne, quel regard porte-t-il ? Le regardeur peut également s'interroger sur les connaissances du peintre quant à l'histoire du Mont Athos et plus généralement, du monde byzantin.

Avant d'analyser le regard du peintre et d'envisager son évolution, il est important de différencier les deux voyages au Mont Athos. En 1852³²⁸, Charles Labbé et Emile de Granchamp sont à la découverte d'un monde nouveau, qu'ils abordent avec les yeux de la curiosité. Charles Labbé parle du voyage sur la Sainte Montagne, comme d'« une expédition »³²⁹, qui doit durer une quinzaine de jours. Ne pouvant se rendre directement sur la presqu'île, les deux peintres visitent la Thessalie et se rendent aux monastères des Météores, qui apparaissent aux yeux du peintre d'un « pittoresque achevé »³³⁰. De retour à Istanbul, Charles Labbé indique à madame Regnault avoir « assez bien vu » les monastères, mais qu'il leur « a été impossible d'y rien faire » à cause des « routes si affreuses »³³¹. Ce premier voyage témoigne d'une curiosité plus d'un profond intérêt. Le tracé du périple sur la Sainte Montagne montre de multiples détours, révélant le manque de préparation de ce voyage. Charles Labbé semble s'y rendre en éclaireur, préparant la mission photographique de 1853³³², comme le prouve les épreuves photographiques, sur lesquelles les points de vue sont parfaitement ciblés.

Des notes rédigées à son retour établissent une liste d'articles, émanant des *Annales archéologiques*, auxquels s'ajoute le titre d'un ouvrage, intitulé *Histoire de l'Empire Ottoman*, dont le nom de l'auteur Homère de Fouqueville, paraît invraisemblable. Ces lectures indiquent à prouver que Charles Labbé souhaite préparer son second voyage au Mont Athos et que la vue des paysages et des monastères a suscité en lui la volonté de connaître l'histoire de la Sainte Montagne. Le voyage de 1853 n'est plus une « expédition », mais une mission photographique,

³²⁸ Voir Annexe 5 : Reconstitution du calendrier du voyage en Grèce et au Mont Athos du 28 juin au 22 septembre 1852.

³²⁹ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 17 juillet 1852, Vallée de Tempé, Grèce.

³³⁰ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 04 août 1852, Janine, Grèce.

³³¹ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 25 septembre 1852, Constantinople, Turquie.

³³² Annexe 6 : Reconstitution du calendrier du voyage au Mont Athos du 5 septembre au 13 novembre 1853.

que le peintre doit mener à bien, aidé par son ami, l'ingénieur-photographe Ernest de Caranza et du fils aîné de ce dernier, Achille³³³.

Ces lectures, associées à la correspondance du peintre, permettent de reconstituer le regard que porte Charles Labbé pendant son voyage en Thessalie et ses deux séjours au Mont Athos. Qu'en dit Charles Labbé ? Qu'en disent les articles des *Annales Archéologiques* ? Que modifient ces articles dans la perception du peintre ? Comment Charles Labbé voit le Mont Athos, entre spiritualité et pittoresque ?

a. Voyages en Grèce : entre philhellénisme et vision romantique

Avant la publication des ouvrages du philologue et historien de l'art Charles Bayet³³⁴, de l'helléniste Emmanuel Miller³³⁵ et de l'archéologue Gabriel Millet³³⁶ à la fin du XIX^e siècle, peu d'écrits évoquent le monde byzantin ou l'histoire et les richesses du Mont Athos. En 1852, Charles Labbé doit se contenter du récit du peintre Dominique Papety publié en 1847³³⁷ et des articles publiés par Adolphe-Napoléon Didron, le Vicomte de Moncel ou Félicie d'Ayzac dans les *Annales archéologiques* entre 1844 et 1847. D'après la liste retrouvée avec sa correspondance, le peintre a consulté neuf articles³³⁸ :

- « Voyage archéologique dans la Grèce chrétienne », par A-N. Didron, *Annales archéologiques*, juin 1844.
- « Les Météores (1) », par A-N. Didron, *Annales archéologiques*, octobre 1844.
- « Antiquités d'Athènes », par le Vicomte de Moncel, *Annales archéologiques*, avril 1845.
- « Antiquités d'Athènes », par le Vicomte de Moncel, *Annales archéologiques*, mai 1845.
- « Le mont Athos », A-N. Didron, *Annales archéologiques*, février 1846.
- « Le mont Athos », A-N. Didron, *Annales archéologiques*, mars 1846.
- « Le mont Athos », A-N. Didron, *Annales archéologiques*, septembre 1846.

³³³ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à Mouginot, datée du 19 octobre 1853, Kariès, Mont Athos : « Nous avons à peu près 130 épreuves, presque toutes très bonnes. Les dessins sont moins nombreux. Il est impossible, entendu le peu de temps dont nous disposons, que nous ne soyons pas tous les deux à la bricole. Enfin, nous faisons de notre mieux ».

³³⁴ Charles Bayet (1849-1918) publie en 1883 un ouvrage intitulé *Art Byzantin*.

³³⁵ Emmanuel Miller (1812-1896) voyage au Mont Athos en 1863 et publie un récit de voyage (Miller, 1889).

³³⁶ Gabriel Millet (1867-1953) publie de nombreux ouvrages sur le Monde byzantin et mène une mission archéologique au Mont Athos en 1930, en collaboration avec Louis Bréhier.

³³⁷ Papety, 1847. Aucune source n'indique avec certitude que Charles Labbé ait lu cet article.

³³⁸ Actuellement les *Annales archéologiques* sont regroupées en album par année, numérisées et disponibles sur le site gallica.bnf.fr.

- « Symbolique de l'iconographie chrétienne. Le tétramorphe et les attributs des Evangélistes », *F. d'Ayzac, Annales archéologiques*, septembre 1847.

Hormis l'article de Félicie d'Ayzac, tous les articles sélectionnés par Charles Labbé portent directement sur la Grèce et le Mont Athos. Les cinq articles d'Adolphe-Napoléon Didron en Grèce, « d'Athènes au Mont Athos », relatent le voyage qu'il entreprit en 1839, pour « compléter et contrôler, par l'art chrétien de la religion grecque », les études qu'il avait entreprises sur les « antiquités chrétiennes de la religion latine »³³⁹. Par ce voyage, il souhaite « remonter aux origines du christianisme en visitant les églises byzantines [sic], en assistant aux cérémonies du culte grec, en apprenant la liturgie d'Orient »³⁴⁰. Didron ne désigne pas l'art qu'il examine comme byzantin mais parle d'« art chrétien de la religion grecque », via le prisme de la religion latine. Il ne se place pas du point de vue du grec, chrétien orthodoxe. Son objectif n'est pas de mettre en valeur l'art byzantin, mais de mettre en lumière les origines de l'art chrétien occidental et en conforter l'intérêt patrimonial.

Comme Charles Labbé le fera par la suite, Adolphe-Napoléon Didron débute son voyage par la visite de la Thessalie et des monastères des Météores, deuxième centre monastique après le Mont Athos³⁴¹, avant de rejoindre la Sainte Montagne. Les Météores, qu'il visite sur les recommandations de l'ambassadeur du roi de Grèce à Paris, apparaissent dans son article comme un « fameux couvent de la Thessalie »³⁴². Il s'enorgueillit d'être le premier français à avoir rejoint les monastères, indiquant que « M. Pouqueville lui-même, venu jusqu'au pied » refusa de « se faire hisser ». Ne s'intéressant pas scientifiquement au lieu, il en décrit l'aspect, qui ressemble à « une foule d'aiguilles, un champ de cônes gigantesques qui se dressent à des hauteurs considérables »³⁴³.

Le voyage au cœur des plaines de Thessalie est en effet l'occasion d'une mise en concurrence de l'Olympe avec le Mont Athos. Ayant narré le mythe de la création de la

³³⁹ Didron, juin 1844, p. 29.

³⁴⁰ Idem.

³⁴¹ Vitaliotis, 1998, p.32.

³⁴² Didron, octobre 1844.

³⁴³ Didron, octobre 1844, p. 173.

presqu'île athonite³⁴⁴, Adolphe-Napoléon Didron rappelle l'antagonisme entre l'Olympe, « séjour des dieux » et le Mont Athos, « sanctuaire de la religion du Christ », ajoutant même que « quand ils [Adolphe-Napoléon Didron et ses compagnons de voyage] arriveront au pied de l'Athos », il pourra « reparler de cette lutte du christianisme contre le paganisme personnifié dans deux montagnes », dont il connaît déjà le vainqueur. Comme il l'a écrit un an plus tôt, annotant un article du Vicomte du Moncel, le paganisme est important et doit être étudié à l'occasion, car « à notre belle civilisation chrétienne [...] a quelquefois servi de piédestal »³⁴⁵.

Parvenu à la Vallée de Tempé, Charles Labbé évoque lui aussi, dans une lettre datée du 17 juillet 1852, adressée à madame Regnault³⁴⁶, le Mont Olympe à travers d'une fable de Phèdre³⁴⁷ dont la protagoniste, Junou qui lui rappelle la chienne de monsieur Mougnot, « voulait aller à l'Olympe savoir des nouvelles de la députation de la gent canine envoyée une fois, et n'a pas vu revenir »³⁴⁸. Evoquée plus longuement, dans une lettre à monsieur Mougnot³⁴⁹, retourné à Istanbul, cette fable permet au peintre une critique du pouvoir ottoman. Les dieux renvoient les chiens de l'Olympe car ils ne les reconnaissent pas comme des interlocuteurs dignes d'eux. Pourtant les animaux n'abandonnent pas leurs revendications et leur soif de liberté envoient une nouvelle délégation pour plaider la fin de leur asservissement par les hommes. Cette mission reflète le caractère infranchissable de la montagne et permet accessoirement une critique de l'injustice sociale.

Parcourant les articles d'Adolphe Napoléon Didron, le lecteur perçoit une vision très occidentale, très chrétienne et très politique de la Grèce. Cette vision s'accorde avec le

³⁴⁴ Didron, février 1846.

³⁴⁵ Moncel, avril 1845, p. 205.

³⁴⁶ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 17 juillet 1852, Vallée de Tempé, Grèce.

³⁴⁷ Phèdre, 1806, p.53-57 (Livre IV, fable 15).

³⁴⁸ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 17 juillet 1852, Vallée de Tempé, Grèce.

³⁴⁹ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à monsieur Mougnot, datée du 22 août 1852, Salonique [Thessalonique], Grèce : « Savez-vous pourquoi les chiens se plaisent toujours au cul ? Si non, tant mieux ! Je vous l'apprendrai. Si oui, je vous le recorderai. Voici : Les chiens envoyèrent un jour au grand Jupin, une députation chargée de présenter au maître du tonnerre compliments et requêtes. Arrivés à l'Olympe, ils ne furent point introduits ; et la raison qu'on leur donna, car ils protestèrent, fut qu'ils puaients fort de l'orifice culier. Ils s'en retournèrent déconfits. La gente canine ne se rebuta point. Elle choisit de nouveaux députés, et est mis sous la queue de chacun d'eux un sachet d'ambre et de mire. Ceux-là furent sans doute mieux accueillis, puisqu'on ne les a pas encore revus. Cependant on les attend, on les espère ; et, pour en reconnaître quelqu'un, on flaire tout le monde ».

sentiment philhellène, fort développé à cette époque³⁵⁰. Comme beaucoup de ses contemporains, Adolphe-Napoléon Didron ne supporte pas qu'une nation à la gloire millénaire puisse être réduite en esclavage par les Turcs, qui ont « arraché du cœur de l'homme, le rire qui n'appartient qu'à l'homme ; de leurs esclaves, des descendants d'Achille et d'Alexandre, ils ont fait des troupeaux de bêtes »³⁵¹.

Le philhellénisme s'est développé en plusieurs phases comme un mouvement esthétique, philosophique et philologique entre la seconde moitié du XVIII^e siècle et le début du XX^e siècle. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, il cherche à redonner « à la Grèce sa place de référence culturelle renouvelant en cela l'humanisme de la Renaissance »³⁵². Puis, en 1820, devenu politique, le mouvement soutient les Grecs insurgés contre les Ottomans. Enfin, le peuple grec apparaît « comme une des dernières nationalités opprimées et à défendre »³⁵³. Cette soif de liberté pourrait presque être incarnée par la figure au centre de la toile d'Eugène Delacroix, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, peint en 1826³⁵⁴, ou la Vierge Immaculée sur l'icône peinte en 1865 par Georgios Koutsoukakis, pour le monastère Chryssopigi en Crète, dont les pieds reposent sur un croissant de lune³⁵⁵.

Omniprésent au XIX^e siècle, ce mouvement est pétri d'idéologie³⁵⁶. Il associe « l'admiration pour la Grèce antique », qui apparaît dans les écrits d'Adolphe-Napoléon Didron³⁵⁷ et dans la correspondance de Charles Labbé, qui prennent tous deux le temps de visiter la Thessalie et de commenter leur voyage, avant de rejoindre la Sainte Montagne. A cette admiration se mêle une fraternité chrétienne et une « amitié politique inspirée par les idéaux d'indépendance nationale et de fraternité entre les peuples »³⁵⁸. A cela s'ajoute une fascination naissante pour un Orient rêvé, que tous les voyageurs veulent atteindre pour le voir, le sentir, le peindre, le photographier ou l'écrire³⁵⁹.

³⁵⁰ Stamatopoulos, 2022, p.132.

³⁵¹ Didron, février 1846, p. 74.

³⁵² Payen, 2005.

³⁵³ Payen, 2005.

³⁵⁴ *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, peinte par Delacroix en 1826 est conservée au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

³⁵⁵ Vitaliotis, 2024, p. 309.

³⁵⁶ Sarlin, 2011.

³⁵⁷ Didron, juin 1844.

³⁵⁸ Sarlin, 2011.

³⁵⁹ Peltre, 1997, p. 159.

A cette association du désir de liberté et de la fraternité entre les peuples qui passe par la connaissance et la découverte de l'autre, le lecteur des récits de voyages doit ajouter les aspirations des écrivains à une prose littéraire. Au XIX^e siècle, le voyageur doit observer le monde qui l'entoure et en tirer parti, si possible par écrit, pour ne pas en conserver le souvenir et en témoigner. Les récits des voyageurs se multiplient. Ces derniers vont sur place pour « préciser, détailler, voire corriger les connaissances livresques »³⁶⁰, comme le fait Adolphe-Napoléon Didron en allant préciser les données de ses études sur l'art chrétien³⁶¹. Pourtant, l'érudition du compte-rendu du voyage assortie d'un souci d'acribie conforme à l'essor des sciences à l'époque n'empêche pas l'émotion et l'impression qui émaillent l'écriture et deviennent un outil pour capter l'attention du lecteur, qui « retiendra mieux ce qu'il aura lu, qu'il aura été impressionné »³⁶². La rigueur scientifique de la mémoire s'amenuise « au profit des impressions ainsi que leur souvenir »³⁶³.

Dans ses articles, Adolphe-Napoléon Didron donne également ses impressions et sentiments, comme sa vive tristesse, lors de son départ des couvents des Météores, dont il n'est pas sûr de revoir les moines vivants, si un jour il revenait³⁶⁴, ou lorsqu'il critique la restauration des fresques au monastère de Vatopédi, jugeant l'atelier de Benjamin « fort médiocre », mais le travail de peinture « fort curieux »³⁶⁵. De la même manière, les lettres de Charles Labbé ne sont qu'une multitude d'impressions. De retour à Istanbul, en septembre 1852, le peintre écrit une lettre à madame Regnault pour lui raconter son voyage sur la Sainte Montagne, dans laquelle il déclare :

nous les [les monastères] avons assez bien vus, mais il nous a été impossible d'y rien faire : les routes sont affreuses, la fatigue si grande, la nourriture et le coucher si mauvais, que je me demande encore comment nous avons pu aller jusqu'au bout, sans rompre la corde³⁶⁶.

³⁶⁰ Moussa, 2011, p. 11.

³⁶¹ Didron, juin 1844, p. 29.

³⁶² Moussa, 2011, p. 13.

³⁶³ Moussa, 2011, p. 25.

³⁶⁴ Didron, octobre 1844, p. 179 : « Je n'étais pas sûr, en effet, si jamais je ne revenais de les voir, de les retrouver en vie ».

³⁶⁵ Didron, septembre 1846, p. 152 : « Du reste, cet atelier de Benjamin, que nous avons vu en activité à Kariès, est fort médiocre, comme les peintures de Vatopédi l'attestent suffisamment. Mais, enfin, tout cela est curieux. Ces artistes grecs, faisant de nos jours des peintures archaïques, des œuvres byzantines, inspirent un vif intérêt ».

³⁶⁶ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 25 septembre 1852, Constantinople, Turquie.

Il ne faut pas omettre, qu'avant d'être un combat politique, ces voyages sont « une expérience du temps qui passe »³⁶⁷, qui se divise, selon les mots de Sarga Moussa en trois temporalités. Comme cela est le cas pour Adolphe-Napoléon Didron, Charles Labbé part en « quête d'un espace qui lui offrirait le moyen d'une plongée dans le passé ». Il s'impose un détour par la Thessalie, mais ce n'est pas sans raison. A Barbizon, il découvre des forêts et des paysages de campagne prêts à être dessinés. En Algérie, il est plongé dans les paysages exotiques et dépayés. Le voyage en Grèce est l'occasion de s'immerger dans l'histoire antique du pays, dont témoignent les nombreuses références aux lettres classiques, telles que l'Olympe avec le « vieux Jupin »³⁶⁸ et son tonnerre, le poète romain d'origine grec Phèdre ou encore les « pérégrinations en pas thessaliens »³⁶⁹. Son ami monsieur Mougnot répond à ces lettres sur le même ton, mettant en évidence combien l'expérience et la réception est déterminée par la représentation mentale préalable au voyage :

*Est-ce que vous feriez de la propagande à Embellakia par hasard ? Et voudriez-vous convertir ce pays mythologique à une foi nouvelle, artistique bien entendue ? ou bien les nymphes de ces lieux vous auraient-elles séduit à ce point qu'un nouvel Ulysse sera capable de vous arracher à leurs magiques enchantement*³⁷⁰.

Plongée dans le passé, ce voyage en Grèce est également l'occasion de prendre conscience de la disparition d'un monde. L'expédition ne doit pas rester infructueuse. Charles Labbé veut capter ce qu'il voit, par le dessin, désirant que son « voyage ne soit pas seulement une course vagabonde et sans fruit pour l'avenir »³⁷¹. Lors du voyage de 1853, la photographie remplace le dessin et permet aux deux voyageurs d'imprimer sur le papier les vestiges de l'architecture athonite à un instant T. Cela est particulièrement visible sur l'épreuve photographique numérotée 80 dans l'album, représentant l'entrée du monastère de Xéropotamou³⁷² [Fig.1], jonchée de débris de pierres et de branchages. Le photographe ne cache

³⁶⁷ Moussa, 2011, p. 28

³⁶⁸ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 10 juillet 1852, Ambelakia, Grèce : « Il y a là un bois de platanes magnifiques au fond du bois, le Penée, et par-dessus l'Olympe, où le vieux Jupin doit encore être avec son tonnerre car tous les jours nous avons un petit orage ».

³⁶⁹ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 26 juillet 1852, Larissa, Grèce.

³⁷⁰ Correspondance, 1852 : Lettre de monsieur Mougnot à Charles Labbé, datée du 7 août 1852, Constantinople, Turquie.

³⁷¹ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 4 août 1852, Janina, Grèce.

³⁷² Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°80.

pas au regardeur les parties architecturales détruites, endommagées ou moins esthétiques, qui font partie intégrante de la représentation du Mont Athos. Pour beaucoup de voyageurs, les moines sont incapables de préserver la presque-île. Le peintre Dominique Papety explique que « la plupart de ces édifices, n'étant pas construits avec des matériaux durables, mais tout simplement avec des briques et du plâtre, se lézardent facilement, ce qui oblige les moines à de fréquentes restaurations, et amène ainsi une complète altération du style primitif »³⁷³. Les débris restent ainsi à même le sol, dénaturant la façade du monastère. Mais ces débris sont également l'occasion pour les voyageurs d'assouvir leur quête de souvenirs et d'émotions. A l'image de l'architecture, les chemins se révèlent très irréguliers et difficilement praticables. Ils donnent l'opportunité aux voyageurs de se plaindre, de raconter leurs malheurs et d'exprimer leurs émotions. Lors du premier voyage en 1852, en route vers Janina, le peintre Emile de Grandchamp, compagnon de Charles Labbé se trouve en difficulté sur un chemin en pente raide, de sorte qu'il « glissa, roula, et cheval et cavalier arrivèrent en bas, ayant passé l'un sur l'autre plusieurs fois »³⁷⁴.

Dans son deuxième article sur le Mont Athos, Adolphe-Napoléon Didron évoque le chemin menant à l'arsenal du monastère de Lavra, qui est « en pente rapide, sur un rocher qui s'écaille par larges feuillettes », tel un « manuscrit gigantesque rongé par des rats antédiluviens ». La mission de Charles Labbé et Ernest de Caranza est également contrariée par ces chemins tortueux, qui sur la route vers le monastère d'Iviron ont occasionné la casse du matériel photographique. Finalement, l'accident n'occasionne pas de dommage irréversible, mais le peintre ne peut s'empêcher de raconter l'anecdote à madame Regnault, afin de mettre en valeur les difficultés d'un tel voyage :

Le Palican, Caranza et moi nous primes les devant laissant notre domestique suivre les mulets chargés de nos bagages et du moutard Achille Caranza. On compte deux heures et demie de route de Pantocrator à Iviron. En un peu moins d'une heure et demie, nous fîmes arrivés. Mais quelle marche ! Nous avions chaud en arrivant ! Nous présentâmes notre lettre. On nous introduisit et rafraichit selon l'usage. Nous fumions en attendant le reste de la smala. Achille arriva avec deux mulets. Les deux autres, portant le plus important de notre bagage était resté en arrière pour une cause funeste : une grosse caisse, contenant presque tous les produits photographiques, ayant frappé un rocher en passant se détacha du mulet, qui la portait et roula dans un ravin profond, en se défonçant et semant en route tout ce qu'elle

³⁷³ Papety, 1847, p. 774.

³⁷⁴ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 23 août 1852, Salonique (Thessalonique), Grèce.

contenait ! Le muletier et Baltazar ramassèrent comme ils purent chaque chose. Heureusement, l'accident arriva non loin de Stavronikita, où ils purent se procurer des caisses et des paniers pour emporter les débris de notre bazar. Quand nous pûmes apprécier notre malheur, nous constatâmes avec satisfaction, qu'il était réparable, que rien d'indispensable n'avait été brisé, ce que nous avions en grande peur d'abord, beaucoup de choses étant contenues dans des verres minces et fragiles³⁷⁵.

Afin de capter ce souvenir, le chemin devient un motif. Il est visible au premier plan de quatre épreuves photographiques³⁷⁶ présentes dans l'album. Sur l'épreuve numérotée 53 dans l'album [Fig.2], le chemin irrégulier se révèle aux yeux du regardeur, qui imagine monter avec peine, à la suite du peintre et de l'ingénieur-photographe vers le monastère de saint Paul³⁷⁷. Sur l'épreuve numérotée 52 dans l'album [Fig.3], le chemin de terre apparaît au premier plan³⁷⁸. Le paysage de montagne semble désertique. Un arbre mort trône au centre de l'image. Tous les éléments concordent à donner l'image d'un paysage sauvage et désertique, comme une preuve du courage du voyageur. Le lecteur et le regardeur doivent atténuer la part du *moi* du voyageur, pour percevoir avec justesse toutes les facettes de ces voyages en Grèce.

Adolphe-Napoléon Didron dans ses écrits fait preuve d'une certaine vision romantique dissimulée derrière la rigueur de son regard de savant. Le peintre, Charles Labbé, en tant qu'artiste, s'épanche davantage, captant par la chambre photographique, sa vision de la Sainte Montagne. Rien ne doit venir contrarier son voyage et surtout pas les gouverneurs et les autochtones. La correspondance du peintre laisse rapidement transparaître la volonté d'admirer les paysages sans la présence humaine. Cette idée est déjà présente dans le récit du voyage de René-François de Chateaubriand³⁷⁹, dans lequel « la présence de l'homme joue un rôle prépondérant »³⁸⁰. Pour le regard romantique, l'homme est un élément perturbateur dans le processus imaginatif du poète et du peintre qui, face à la déception de certains paysages, est contraint de les reconstituer, selon ses propres critères esthétiques. Pour certains voyageurs le réel « est déceptif parce que l'homme dégrade les paysages et corrompt les souvenirs »³⁸¹.

³⁷⁵ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, Iviron, Mont Athos.

³⁷⁶ Il s'agit des épreuves numérotées 52, 53, D4-35 et D6-21.

³⁷⁷ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°53.

³⁷⁸ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°52.

³⁷⁹ Chateaubriand, 2016.

³⁸⁰ Antoine, 1994, p. 72.

³⁸¹ Antoine, 1994, p. 72.

La présence ou l'absence d'êtres humains vient chahuter l'itinéraire initial de Charles Labbé. En 1852, lors de leur arrivée à Salonique, le peintre et ses compagnons de voyage sont oppressés et ennuyés à la fois par la douane, qui retarde le débarquement « à cause des formules de santé et de police » et par « une nuée de Juifs » qui s'abattent sur leurs affaires. Les voyageurs doivent à nouveau payer un « backchich » à la douane pour pouvoir poursuivre leur voyage. Charles Labbé rage et aimerait faire de tous ces gens « une pile pliée »³⁸². L'imaginaire du voyageur est contrarié par les réalités du monde, qui ne sont pas conformes pas aux descriptions et viennent miner le fantasme de l'artiste.

Calomniés par le peintre dans ses lettres, les autochtones ne sont, en vérité, pas responsables des difficultés rencontrées par Charles Labbé et ses compagnons en route vers le Mont Athos. Le consul français à Salonique, Jules Faucher³⁸³ refuse de les recevoir et fait dire qu'il dort, alors qu'il jardine. Charles Labbé devine juste. Le consul leur indique de se rendre à la chancellerie, mais les voyageurs refusent « poliment », disant qu'ils préfèrent « manquer [leur] course que de recourir en rien pour l'affaire [au] consul et à sa boutique »³⁸⁴. Ainsi refusant de se rendre à la chancellerie pour faire valider leurs passeports, ils ne peuvent gagner le Mont Athos au départ de Salonique. Ils sont contraints de faire route vers Janina afin d'obtenir des permis turcs leur permettant d'accéder à la presqu'île athonite grâce à une lettre de recommandation de l'ambassadeur de France à Constantinople, monsieur Sabatier. Le voyage est compromis et certains des voyageurs, dont Mouginot, décident de retourner à Istanbul, comme le peintre l'explique à madame Regnault :

Voyant qu'il fallait renoncer à aller régulièrement au Mont Athos de Salonique, Mouginot et Guillaud se résolurent à retourner à Stamboul et nous³⁸⁵ de continuer notre voyage pour la Thessalie, le Tempé, Larisse³⁸⁶, Tricala³⁸⁷, jusqu'à Janina. Il y a là un consul français pour lequel nous avons une lettre de M. Sabatier. Tout porte à croire que celui-là sera moins drôle que le premier. Si oui (car il faut voir encore avant) nous ferons, de Janina viser nos Teskirès (permis turcs) pour Volo et le Mont Athos. Du Mont sacré, nous reviendrons à Salonique pour embarquer et rentrer chez nous. Bien entendu qu'en

³⁸² Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 17 juillet 1852, Vallée de Tempé, Grèce.

³⁸³ Jules Faucher est le frère de Léon Faucher, ministre de l'Intérieur en 1851 [Faucher, 1875].

³⁸⁴ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 17 juillet 1852, Vallée de Tempé, Grèce.

³⁸⁵ Il s'agit de Charles Labbé et du peintre Emile de Grandchamp.

³⁸⁶ Il faut lire « Larissa ».

³⁸⁷ Il faut lire « Trikala ».

passant nous ferons la nique à notre animal. Tous se fera comme j'ai dit, si la corde ne rompt pas ; car tout se met si bien en travers de mes projets que je ne puis jurer de rien »³⁸⁸.

Charles Labbé peste contre le consul, mais cette contrariété administrative lui permet de découvrir la vallée de Tempé avec son ami Emile de Grandchamp. Le voyage n'est pas de tout repos et le peintre poursuit sa litanie de reproches contre les hommes, qui gâchent l'agrément de son voyage et la découverte des paysages. Ainsi Charles Labbé s'indigne de la mort d'un khandji de 83 ans, qui a eu l'audace de mourir deux jours avant leur arrivée, leur coûtant d'être privés de café et d'un toit pour la nuit :

« Le khan était fermé. Le Khandji était mort exprès deux jours avant. Il est vrai qu'il avait 83 ans ; mais quand il aurait attendu quelques jours, il n'aurait pas été beaucoup plus vieux, et nous aurions eu du café, seule ressource espérée. Tant bien que mal, nous mangeâmes un morceau de pain noir avec un peu de viande emporté le matin. Nous avons après trouvé des œufs et des cerises, un presque festin ! Mais le café manquait. Gueux de Khadji ! Vieillard stupide qui n'a pas su nous attendre ! »³⁸⁹.

Les khanis sont « des auberges de dernier ordre, et cependant les meilleures que l'on rencontre hors d'Athènes »³⁹⁰, selon les mots de l'écrivain Edmond About, nommé membre de l'École française d'Athènes en 1851. Elles sont gérées par des hommes parfois jeunes « coiffé d'un bonnet rouge à gland d'or, et serré comme une guêpe dans [un] joli costume albanais » ou par des vieillards « maussade[s] qui vous laisse prendre possession de son logis, vous regard faire en grommelant et ne se dérange pour vous qu'à la troisième sommation »³⁹¹. Dans l'esprit du peintre Charles Labbé, les hommes doivent être au service des voyageurs. Le récit d'Edmond About laisse entendre que ces derniers s'attendent à trouver un lieu accueillant, bien que l'image donnée des auberges soit idéalisée.

Le sentiment philhellène accentue l'image romantique et idéalisée d'une civilisation grecque millénaire, racine de la culture occidentale. La Grèce fascine les savants comme Adolphe-Napoléon Didron et les artistes comme Charles Labbé, qui pensent y retrouver les traces du passé dans les monuments et les paysages, pour y découvrir les fondations de l'art

³⁸⁸ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 17 juillet 1852, Vallée de Tempé, Grèce.

³⁸⁹ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 17 juillet 1852, Vallée de Tempé, Grèce.

³⁹⁰ About, 1863, p. 350.

³⁹¹ About, 1863, p. 350.

chrétien. Après un détour par la vallée de Tempé, le Mont Athos est le but ultime de leur voyage, une île préservée, paysage religieux, silencieux et oublié.

b. Le Mont Athos : le regard romantique du peintre-photographe

Lors de son périple dans la Vallée de Tempé, Charles Labbé pose un regard idéalisé et romantique. Dans sa correspondance, il exagère chaque évènement, pour mettre en valeur son originalité ou sa folie d'entreprendre un tel voyage. Les paysages sont magnifiques, mais les hommes sont insupportables. Le lecteur et le regardeur peuvent ainsi s'interroger sur la perception portée par Charles Labbé sur la Sainte Montagne. Quels éléments attirent son regard ? Où trouve-t-il son intérêt ? Quel regard porte-t-il sur les moines ?

Après un premier voyage de neuf jours sur le Sainte Montagne en 1852 en compagnie du peintre Emile de Grandchamp, Charles Labbé retourne au Mont Athos en 1853 pour une mission photographique de cinquante jours, en compagnie de l'ingénieur-photographe Ernest de Caranza. Si le peintre donne peu de détails sur les moines pendant son premier voyage, il paraît plus critique à leur égard lors du second voyage. Dans la droite ligne du récit de voyage du peintre Dominique Papety qui écrit que la « population monastique est depuis longtemps éteinte »³⁹², Charles Labbé déplore leur bêtise.

Sur la route conduisant au monastère de Lavra, Charles Labbé est contraint de soigner un moine qui risque une hémorragie :

Ce pauvre diable avait une dent qui le faisait beaucoup souffrir ; il voulait se la faire arracher. Le dentiste d'occasion qui l'opéra s'étant trompé lui arrache une molaire excellente ! Cela ne faisait pas le compte. Il voulut ôter la mauvaise et enleva avec elle la moitié de la mâchoire de l'imprudent, qui s'était confié à lui. Cela détermina une hémorragie qui aurait emporté le bonhomme si nous n'y avions mis bon ordre. Nous l'avons cautérisé à outrance, et à force, nous avons arrêté le sang. Nous voilà pour le reste de notre voyage de grands médecins³⁹³.

Pour le peintre, l'épisode des dents et les récits des soins médicaux prodigués révèlent la naïveté observée chez les moines³⁹⁴. Cette mésaventure racontée à la manière

³⁹² Papety, 1847, p. 774.

³⁹³ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, Mont Athos, Grèce.

³⁹⁴ L'insertion d'anecdotes donne une dimension plus littéraire et donne une dimension romantique à son récit de voyage [Voir Durvy, 2009].

d'une comédie de Molière pourrait être une scène du *Médecin malgré lui*, « qui devient rapidement un topos des récits de voyages en Orient au XIX^e siècle »³⁹⁵. Dans une étude sur la « relation orientale », Sarga Moussa montre que « dès qu'un voyageur européen fait mention de ses compétences médicales, il est immédiatement sollicité »³⁹⁶. Charles Labbé s'en amuse, et même s'en enorgueillit, fanfaronnant auprès de ses amis du quartier de Péra. Il demande à Mouginot d'informer le docteur Fauvel que, avec Ernest de Caranza, ils ont « fait autant de consultations que des diplômés »³⁹⁷.

Le peintre et l'ingénieur-photographe arrivent au monastère de Lavra « avec une réputation d'excellents médecins » et sont, à partir de cet instant, « sans cesse embêtés par une foule d'éclopés » auxquels ils ne peuvent « refuser la consultation et une petite ordonnance »³⁹⁸. Le clou du spectacle survient lorsque les deux voyageurs sont appelés au chevet du médecin malade. Charles Labbé s'en vante auprès du docteur Fauvel, dans une lettre à monsieur Mouginot :

Les jours derniers, ç'a été le triomphe ! J'ai été emmené chez un médecin. Je m'en suis aperçu en entrant. Je n'ai pas bronché, lui ai tâté le pouls, fait tirer la langue et les questions d'usage, et l'ordonnance finale... J'ai cru que je crèverai de fou rire en rentrant³⁹⁹.

Outre les anecdotes médicales, qui révèlent un écart culturel mais aussi un échange de pratiques, Charles Labbé observe que les moines ne restent pas indifférents aux voyageurs et les jugent. Lors du second voyage, le peintre est reconnu par le chef des Higoumènes à Kariès, ce qui facilite ses démarches administratives :

Après déjeuner, nous débarquâmes nos effets, puis sur des mulets que les bons moines nous firent préparer, nous allâmes à Kariès pour faire viser nos teskirès (passeports) et obtenir une recommandation circulaire pour tous les couvents, chose indispensable pour y être bien traités. Nous avons dû emporter une lettre du Patriarche de Constantinople pour le Concile. Elle ne nous était pas parvenue à temps le jour

³⁹⁵ Moussa, 1995, p. 66.

³⁹⁶ Moussa, 1995, p. 65.

³⁹⁷ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à monsieur Mouginot, datée du 19 octobre 1853, Kariès, Mont Athos.

³⁹⁸ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à monsieur Mouginot, datée du 18 octobre 1853, Mont Athos.

³⁹⁹ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à monsieur Mouginot, datée du 19 octobre 1853, Kariès, Mont Athos.

de notre départ. Heureusement le Chef des Egouminos⁴⁰⁰ me reconnut et me fit immédiatement délivrer le passeport désiré pour tous les couvents⁴⁰¹.

Pour les voyageurs occidentaux, l'hospitalité est très importante. Elle leur apparaît comme une « valeur proprement orientale »⁴⁰². Cette lettre montre que Charles Labbé est sensible à l'accueil que les moines lui accordent à son retour. Les moines du monastère de Pantocrator sont qualifiés de « bons moines », qui le servent et sont aimables. Les moines comme les Higoumènes ne le reconnaissent pas seulement comme « médecin » mais aussi comme voyageur, comme connaisseur de la presqu'île. Ils l'accueillent sans prendre la peine de recueillir tous les documents indispensables en temps normal.

De la même manière, le peintre Dominique Papety avait obtenu la permission de visiter le monastère de Lavra, avant de se rendre à Kariès pour faire signer son passeport et s'était vu offrir du café et de la confiture de rose⁴⁰³. En 1864, le savant Emmanuel Miller est accueilli dans les monastères avec grand soin. Les moines du monastère d'Iviron lui permettent d'emmener les manuscrits dans sa chambre⁴⁰⁴ et lui font apporter des fruits cuits, de l'eau, du raki et du café le matin⁴⁰⁵.

Les moines s'intéressent beaucoup aux activités des voyageurs, et principalement à la photographie, qu'ils regardent avec une certaine curiosité⁴⁰⁶. Lors de la réalisation du portrait de l'archimandrite par Pierre-Désiré Guillemet, Emmanuel Miller raconte que les moines circulent en tous sens et sont très intrigués. Ils veulent voir chaque geste du photographe. Certains souhaitent être photographiés. D'autres y voient l'intervention du diable et regardent d'un très mauvais œil cette opération⁴⁰⁷.

Le « fonds Charles Labbé » conserve trois portraits de moines, dont deux d'higoumènes portant le *klobouk*. De mauvaise qualité, les épreuves photographiques

⁴⁰⁰ Lire *Higoumène*.

⁴⁰¹ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, monastère d'Iviron, Mont Athos.

⁴⁰² Moussa, 1995, p. 82.

⁴⁰³ Papety, 1847, p. 775.

⁴⁰⁴ Miller, 1889, p. 40.

⁴⁰⁵ Miller, 1889, p. 48.

⁴⁰⁶ Monastic images, p. 17: « The fact has thus become generally know that photography was exceptionally widespread on Mount Athos as early as the mid-19th century, indeed to such degree that it can be considered one of the photography center of subjugated Hellenism ».

⁴⁰⁷ Miller, 1889, p. 49.

présentent des teintes ternes, des tâches et des pliures. Les figures hiératiques sont assises sur des chaises et posent de trois-quarts. Les mains posées sur leurs cuisses, les moines regardent au loin, comme absorbés dans leurs pensées. Portant de fortes similitudes avec le portrait d'une femme⁴⁰⁸, à la pose hiératique, réalisé par Ernest de Caranza dans son studio à Istanbul⁴⁰⁹ et conservé à la Bibliothèque nationale de France, ces portraits de moines sont sûrement l'œuvre de l'ingénieur-photographe.

Mais la mission photographique de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza n'a pas comme objectif les moines, dont les portraits n'apparaissent pas dans l'album. Les figures humaines et même animales sont presque totalement absentes des images photographiques retenues dans l'album et minoritaires dans le fonds. Sur les quatre-vingt-neuf épreuves présentes dans l'album, seules deux comportent des figures humaines : les épreuves numérotés 11 et 36.

Sur l'épreuve numérotée 11 dans l'album⁴¹⁰ [Fig.4], prise au monastère de Vatopédi, trois moines sont assis sur le rebord d'un mur, sous les arcades d'un bâtiment, au milieu de la cour du monastère. Le regardeur ne les distingue pas immédiatement. Vêtus de noir et cachés dans l'ombre sous les arcades, ils apparaissent tels des fantômes. Ils ne semblent pas appartenir au projet initial, et apparaissent comme par défaut.

Il en est de même sur l'épreuve numérotée 36 dans l'album⁴¹¹ [Fig.5], prise au monastère d'Iviron. Cette vue de la cour intérieure du monastère montre sur la droite la phiale et l'exonarthex du Katholikon et au fond une partie de la muraille sur laquelle est installée une fontaine. La silhouette d'un homme apparaît à peine au troisième plan, assis sur un petit muret, adossé au mur, à droite de la fontaine. Ces traits sont si insaisissables, qu'il est difficile de définir, s'il s'agit d'un moine.

A l'exception de leur présence discrète sur ces deux épreuves photographiques, les êtres humains sont écartés de l'album. Cependant le « fonds Charles Labbé » contient quatre

⁴⁰⁸ Ernest de Caranza, *Portrait de femme à mi-corps, debout, de face, les mains croisées*, 1854, Bibliothèque nationale de France.

⁴⁰⁹ La biographie de l'ingénieur-photographe, Ernest de Caranza est retrouvée dans la première partie du chapitre deuxième.

⁴¹⁰ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°11.

⁴¹¹ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°36.

épreuves montrant des hommes, et cela parfois au détriment de l'architecture : les épreuves numérotées D8-42, D2-13, D9-49 et D2-43. Ces quatre épreuves offrent quatre conceptions différentes de mise en scène de la présence humaine.

L'image photographique dont le fonds ne conserve qu'une épreuve négative, numérotée D8-42 [Fig.6] dévoile au deuxième plan⁴¹², une figure humaine assise sur ce qui semble être une pierre ou un banc de bois. Légèrement excentrée sur la droite de l'image, l'homme est entouré d'un côté par la muraille du prieuré et de l'autre par les bâtiments. Plus visible que sur les épreuves précédentes, l'homme, qu'il soit moine ou voyageur, semble mis en scène pour accentuer le caractère pittoresque du prieuré, en plaçant la vie au cœur de ce musée in situ.

L'épreuve négative numérotée D2-13 [Fig.7] met en lumière une mise en scène des plus pittoresques. Alors que le premier plan est laissé libre de toute architecture, le deuxième plan est réservé à un groupe d'une trentaine d'hommes assis ou debout⁴¹³. Face au photographe, ils sont positionnés en L, devant quatre habitations mitoyennes. Malgré son caractère indéniablement pittoresque, ce portrait de groupe se démarque du reste des épreuves photographiques, car à l'inverse du reste des images, il privilégie l'humain à l'architecture.

Charles Labbé et Ernest de Caranza oscillent entre la volonté de donner au regardeur une image fidèle de l'architecture et des paysages athonites, et l'envie d'emporter un souvenir personnel de ce voyage. Sur les deux dernières épreuves de ce groupe de quatre images, les deux voyageurs se mettent eux-mêmes en scène avec des autochtones ou ensemble, en explorateurs de contrées lointaines.

L'épreuve positive numérotée D9-49⁴¹⁴ [Fig.8], un voyageur, reconnaissable à son costume européen (veste droite et pantalon) et à son chapeau, est vu de dos. Appuyé à l'armature en bois d'une maison, il semble détendu et discute avec deux hommes, dont l'un porte le costume traditionnel grec. Les deux hommes sont assis, adossés au mur de la maison.

⁴¹² L'image photographique est construite en six plans. Le premier plan est laissé libre de toute architecture. La muraille du prieuré apparaît sur la droite. Un bâtiment est également visible dans la partie gauche de l'image photographique. Les troisièmes et quatrièmes plans montrent des bâtiments du prieuré. La montagne au cinquième sert d'arrière-plan, ainsi que le ciel au sixième plan.

⁴¹³ L'épreuve négative ne permet pas de connaître l'identité de ces hommes et percevoir les détails de leurs costumes.

⁴¹⁴ Cette épreuve photographique existe deux formes : une épreuve positive, une épreuve positive contrecollée sur carton et légendée « Mont Athos – monastère du Pantocrator ».

L'image photographique met parfaitement en scène la rencontre entre deux cultures, et le dialogue entre le voyageur et les autochtones, dans un décor pittoresque.

La mise en scène prend une dimension plus romantique avec l'épreuve positive numérotée D2-43 [Fig.9]. Les deux voyageurs, Charles Labbé et Ernest de Caranza portent le costume européen, composé d'un pantalon et d'une veste clairs et d'un chapeau. Ils sont assis à cheval sur une latte de bois, devant un bateau à deux mats, mis à sec sur le rivage, non loin du monastère de Pantocrator. Visibles au niveau du deuxième plan, ils se font face et ne regardent pas le photographe. L'un des deux voyageurs (au regard de son activité sûrement Charles Labbé) semble tenir dans ses mains son matériel de dessin. Il se met en scène devant la chambre photographique, réalisant le portrait d'Ernest de Caranza, sur la plage du monastère de Pantocrator. Cette épreuve devient ainsi l'image du pittoresque achevé, avec une mise en abyme du travail pictural. Le paysage de la Sainte Montagne sert à la fois de cadre à l'image photographique et de muse pour le peintre.

Il apparaît que les deux voyageurs gardent tout au long de leur périple une vision parfaitement romantique de la Sainte Montagne, comme en témoigne l'épreuve négative numérotée D7-4 [Fig.10]. Alors que le premier plan est laissé libre de toute architecture, le deuxième plan met en lumière deux charrettes à bras abandonnées, dans un décor champêtre, avec à gauche une maison et en arrière-plan la montagne. Le photographe donne l'illusion d'une plongée dans le temps. Les hommes et les animaux n'y sont pas présents pour ne pas perturber l'œil du regardeur, et lui permettent de visualiser pour la première fois, ce qu'il ne connaît pas.

Les épreuves réalisées pendant la mission photographique des deux voyageurs ont pour vocation de faire découvrir les richesses de la Sainte Montagne, lieu difficile d'accès. Dans son deuxième article sur le Mont Athos, Adolphe-Napoléon Didron présente, ébauche une image de l'architecture du monastère d'Iviron, en la comparant aux châteaux forts du Moyen Age :

Un monastère grec, surtout un monastère du mont Athos, ressemble beaucoup à un château fort du moyen âge. Il est haut en murailles, fortifié de tours, et toujours prêt à blesser par les dents de ses créneaux ; on n'y entre qu'après plusieurs défilés coupés en zigzag, afin de briser la ligne droite que suivraient les projectiles des assiégeants. Au point le plus fort, le moins accessible, s'élève une tour plus

haute que les autres, qu'on appelle la grande tour, et qui est le donjon. Voilà pour la défense. Pour l'agression, ces murailles et ces tours, comme les châteaux gothiques, sont aiguës de créneaux, et couronnées de mâchicoulis d'où peuvent pleuvoir les pierres, l'eau et l'huile bouillante ; elles sont percées de meurtrières et d'ébrasures, vides aujourd'hui, mais où des canons allongeaient autrefois le cou et ouvraient la gueule⁴¹⁵.

La plupart des lecteurs des *Annales archéologiques* ne se sont jamais rendus sur la Sainte Montagne et n'ont jamais vu de monastères byzantins. Adolphe-Napoléon Didron doit s'adapter à son lectorat pour lui fournir une image intelligible de l'architecture byzantine. Il en va de même pour la description des katholikons, les églises principales des complexes monastiques. Les lecteurs n'ont jamais vu d'autres églises que celles des paroisses de France. Didron réitère ainsi l'exercice et imagine la structurale architecturale du katholikon du monastère de Lavra, en prenant comme modèle la basilique Sainte Marie-Madeleine de Vezelay :

Ajoutez un second narthex, un porche ouvert à sainte Madeleine de Vezelay, rétrécissez l'église entière, séparez du sanctuaire, par clôture élevée depuis le sol jusqu'à la voûte, la nef proprement dite, et vous aurez à peu près le type des églises byzantines. Mais, à l'intersection de la nef, du sanctuaire et des bras de la croix, s'élève une coupole, ce qui est rare chez nous ; de plus, le sanctuaire se termine par trois absides, circulaires au-dedans, saillantes, et triangulaires au dehors, ce qui n'y est pas non plus très fréquent⁴¹⁶.

Les épreuves photographiques de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza ont pour vocation de rendre perceptible ce que leurs compatriotes n'ont jamais vu et ne verront sans doute jamais. La photographie « abrège pour l'homme la distance et le temps »⁴¹⁷. Comme le dit Louis de Cormenin, elle rapporte « l'univers en portefeuille » sans que le regardeur « ne quitte son fauteuil »⁴¹⁸.

La mission photographique se concentre ainsi sur l'architecture athonite, et principalement sur les katholikons et les murailles des monastères, qui sont les éléments architecturaux les plus captés par la chambre noire, du fait sans doute de leur monumentalité et leur ancienneté. Pour donner un exemple précis, sur les onze épreuves positives prises au monastère d'Iviron, cinq épreuves présentent les murailles extérieures ou intérieures, et trois

⁴¹⁵ Didron, mars 1846, p. 138.

⁴¹⁶ Didron, septembre 1846, p. 149.

⁴¹⁷ Rouillé, 1989, p. 122.

⁴¹⁸ La Lumière, 12 juin 1852, p. 98.

épreuves donnent à voir le katholikon. De même les épreuves photographiques prises au monastère de Xéropotamou ne montrent que le katholikon et les murailles intérieures ou extérieures. Charles Labbé et Ernest de Caranza mettent ainsi en image les monuments décrits, quelques années auparavant, par Adolphe-Napoléon Didron, d'une manière qui les rend à la fois lointains et familiers.

De la même manière que Rome apparaît aux yeux de Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy comme un « musée total »⁴¹⁹, où architecture et nature forment un ensemble essentiel inamovible, le Mont Athos semble être pour Charles Labbé et Ernest de Caranza un musée à ciel ouvert, un musée in situ. La mission photographique s'attache ainsi à capter le plus finement possible l'architecture athonite pour en révéler l'histoire et le caractère, comme Charles Labbé l'écrit dans une lettre à Madame Regnault :

Il nous reste treize monastères à voir et à peindre dans tous les sens. Si le temps nous est favorable en travaillant sans relâche, nous espérons en venir à bout d'ici aux premiers jours de novembre⁴²⁰.

L'emploi d'un mot propre à la peinture, le terme *peindre*, qui renvoie à l'action de « faire le portrait de quelqu'un »⁴²¹, mérite d'être souligné. Le peintre Charles Labbé ne photographie pas. Il ne capte pas. Il n'impressionne pas. Il peint. Les monastères byzantins sont peints comme des êtres humains dont l'artiste souhaite garder la mémoire, à l'image des galeries des ancêtres dans les grandes demeures mais aussi cerner la personnalité, inclure dans l'image l'essentiel ontologique de l'objet représenté.

Comme les corps, l'aspect des monastères se modifie. Les higoumènes successifs restaurent, ajoutent des éléments architecturaux et modifient l'apparence des monastères, créant aux yeux des voyageurs des *tohu bohu*⁴²². Malgré tout, l'architecture reste un remède à l'oubli, comme l'écrit John Ruskin :

Il n'y a que deux grands conquérants de l'oubli des hommes, la Poésie et l'Architecture. Cette dernière implique en quelque sorte la première et elle est dans sa réalité plus puissante. Il est précieux de posséder non seulement ce que les hommes ont pensé et senti, mais ce que leurs mains ont manié, tous les jours de leur vie. [...] S'il est vraiment à la connaissance du passé quelque profit ou à la pensée de ne pas être oublié dans la suite des siècles quelque joie qui puisse ajouter à la vigueur de

⁴¹⁹ Quatremère de Quincy, 2017, p. 38.

⁴²⁰ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, Monastère d'Iviron, Mont Athos.

⁴²¹ Dictionnaire de l'Académie française, 9^{ème} édition [en ligne] : « peindre ».

⁴²² Nous retrouvons cette expression dans le récit de voyage d'Emmanuel Miller [Miller, 1889, p. 38].

notre effort ou à notre patience dans la souffrance, deux devoirs s'imposent envers l'architecture nationale, dont il est impossible d'estimer trop haut l'importance. Le premier, c'est de rendre historique l'architecture de son époque et le second de conserver comme le plus précieux des héritages, celles des siècles passés⁴²³.

La photographie permet la conservation et la narration de l'histoire de l'architecture en la « portraiturant dans tous les sens ». La création d'albums permet au regardeur un voyage dans l'espace et dans le temps, depuis son fauteuil, et la modification de son regard sur l'architecture. L'image photographique dévoile de nouvelles facettes de l'architecture « en renouvelant les angles de vue et en multipliant les gros plans »⁴²⁴. La multiplication et la superposition des épreuves déconstruisent et reconstruisent les monuments pour leur redonner vie dans l'album photographique.

La réalisation de l'album photographique de Charles Labbé et Ernest de Caranza repose sur cette idée de déconstruction et de reconstruction de l'architecture athonite. Ils réalisent quatre épreuves différentes des murailles du monastères d'Ivion, dont trois épreuves sont intégrées à l'album et une autre reste dans le fonds photographique (une vue de la muraille sud-est (épreuve numérotée 28⁴²⁵ dans l'album) [Fig.11], une vue de la muraille sud (épreuve numérotée 29⁴²⁶ dans l'album) [Fig.12], une vue générale (épreuve numérotée 30⁴²⁷ dans l'album) [Fig.13] et vue de la tour de défense (épreuve numérotée D3-27 dans le fonds « Charles Labbé) [Fig.14]. Le regardeur reconstitue mentalement l'aspect général du monastère en associant et superposant les différentes vues, à partir de ce que lui fournit le photographe, qui lui possède la connaissance des lieux.

Charles Labbé et Ernest de Caranza entreprennent leur mission ayant à l'esprit l'immense succès qui couronne l'album photographique de l'expédition de Maxime du Camp et Gustave Flaubert en Egypte, Nubie, Palestine et Syrie entre 1849 et 1851. Maxime du Camp capte chaque monument en prenant des vues générales des villes, comme Le Caire, et des vues des mosquées⁴²⁸, en entretenant « avec le paysage et les vestiges antiques un

⁴²³ Ruskin, 2008, p. 191-192.

⁴²⁴ Rouillé, 1989, p. 128.

⁴²⁵ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°28.

⁴²⁶ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°29.

⁴²⁷ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°30.

⁴²⁸ Du Camp, 1852.

rapport à la fois distant et irréel »⁴²⁹. Les épreuves photographiques sont empreintes de mélancolie. Utilisant la méthode de photographie sur papier de Louis Désiré Blanquart-Evrard⁴³⁰, Maxime du Camp obtient des épreuves aux teintes douces, malgré la lumière écrasante du soleil. L'être humain étant presque totalement absent⁴³¹, les monuments apparaissent tels des formes irréelles, desquelles le regardeur peut s'attendre à voir sortir des hommes et des femmes d'un autre temps.

On peut déceler cette même mélancolie dans les épreuves de Charles Labbé et Ernest de Caranza. Les lieux abandonnés, les murs ployant sous le poids du temps, les paysages écrasés sous le soleil trahissent un regard empreint de romantisme sur cette architecture athonite. La photographie leur permet une plongée dans le passé, que ne pourrait rendre qu'imparfaitement le dessin et l'écriture, prenant trop de temps et ne donnant pas assez de détails⁴³².

A la manière de l'écrivain et photographe français Maxime du Camp, qui réalise en 1852, à l'issue d'un voyage en Egypte et en Syrie, le premier album photographique de voyage, Charles Labbé et Ernest de Caranza ont réalisé des planches photographiques, comportant un titre et une légende imprimée. Le peintre a débuté la rédaction de ce qui peut sembler être une préface, dans laquelle il examine les bonnes distances du voyageur pour apprécier un pays et porter un regard objectif :

Il faut habiter un pays pendant longtemps et fréquenter les habitants pour en bien saisir, en apprécier le caractère. Mais il faut conserver l'étranger, si l'on veut rester dans la saine observation. Aimer ou détester empêche l'impartialité du jugement. Il faut donc être placé dans des conditions, qui permettent d'échapper à la passion pour rester dans la justice et la parfaitement convenance. Avoir beaucoup vu ailleurs, c'est être dans une bonne condition pour distinguer l'intérêt du lieu où l'on est. C'est par les comparaisons qu'on voit la valeur des choses, qui n'est jamais relative⁴³³.

⁴²⁹ Zannier, 2000, p. 41.

⁴³⁰ Blanquart-Evrard, 1851.

⁴³¹ L'être humain apparaît sur quelques épreuves photographiques, le plus souvent pour prendre la mesure du monument, à la manière des épreuves photographiques des archéologues.

⁴³² Caraion, 2003, p. 211.

⁴³³ Notes, lettres et documents de Charles Labbé relatifs au voyage au Mont Athos de 1853, regroupés sous la forme d'annexes par les descendants : Copie d'une note écrite de la main de Charles Labbé, le 3 Janvier 1857. Sorte de préface à la présentation de son voyage dans l'Athos.

Grand voyageur, Charles Labbé a en tête les paysages de Barbizon, de Blida et des environs d'Istanbul, lorsqu'il entreprend son second voyage dans l'Athos. Il marque une distance avec les moines⁴³⁴, trop contemporains, pour ne garder sur les épreuves photographiques que les traces du temps qui passent. A l'image des écrits d'Adolphe-Napoléon Didron ou des épreuves photographiques de Maxime du Camp, avec Ernest de Caranza, il s'efforce d'entretenir une relation lointaine et illusoire, empreint de romantisme, avec l'architecture athonite. Cette distanciation avec le monde athonite actuel est renforcée par les images photographiques de paysage, qui plongent le regardeur dans un monde imaginaire et le renvoie à la création picturale et aux grands maîtres de la peinture.

c. Le Mont Athos : paysage et création picturale

En posant le pied sur la Sainte Montagne, les voyageurs – Dominique Papety, Adolphe-Napoléon Didron, Charles Labbé, Ernest de Caranza et plus tard Emmanuel Miller – sont animés par une vision pittoresque des lieux. Bien que leur cahier des charges les pousse à étudier attentivement l'architecture (et pour certains les manuscrits), leur culture les prédispose à s'émerveiller devant les paysages. Dominique Papety note la présence d'aubépines en fleur et de caroubiers sur le sentier le conduisant au monastère de Lavra⁴³⁵, tout comme Adolphe-Napoléon Didron, qui se laisse bercer par le parfum et la beauté des fleurs bordant le sentier, menant à l'arsenal de ce même monastère⁴³⁶. Se rendant au skite de saint André, Emmanuel Miller trouve le sentier « très pittoresque au milieu d'une végétation vigoureuse et variée »⁴³⁷.

Une dizaine d'épreuves de l'album rendent visibles ces beaux sentiers parfumés, dont l'image photographique numérotée 19 dans l'album⁴³⁸ [Fig.15]. Ce paysage athonite à flanc de colline montrent deux constructions, d'apparence rudimentaire, qui surgissent entre les arbres, l'une au premier plan et la seconde au deuxième plan. Situé au niveau de la muraille sud-ouest du monastère d'Iviron, ce flanc de colline est recouvert d'une végétation

⁴³⁴ Voir chapitre troisième, I-a. Vivre avec les moines.

⁴³⁵ Papety, 1847, p. 775.

⁴³⁶ Didron, mars 1846, p. 145.

⁴³⁷ Miller, 1889, p. 6.

⁴³⁸ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°19.

luxuriante, qui ne laisse percevoir que le tracé du chemin montant vers les constructions. En montant, le voyageur semble s'engouffrer dans une épaisse forêt.

Il en est de même sur une autre épreuve photographique présente uniquement dans le « fonds Charles Labbé ». L'épreuve numérotée D6-21[Fig.16] dévoile au premier plan le chemin verdoyant menant au monastère de Konstamonitou. Le regardeur est attiré au cœur d'une frondaison opulente, vers le monastère, au deuxième plan, entouré de végétation. La végétation touffue et sombre – presque noire – au premier plan sert d'écrin à l'architecture, visible dans des teintes de beige, très douce. Le sentier n'est ainsi qu'une invitation au voyage.

Avec chacune des épreuves photographiques, Charles Labbé souhaite raconter une histoire, à la manière du peintre classique Nicolas Poussin. Il offre à la mission photographique sa connaissance des grands maîtres, tel que le peintre français du XVII^e siècle, pour fournir la touche picturale manquante aux premières épreuves photographiques d'Ernest de Caranza⁴³⁹. En 1640, la thématique du chemin « renvoie au thème du voyage », car « l'homme parcourt le monde et suit sa vie, soumis aux caprices de la Fortune »⁴⁴⁰. Dans les images photographiques prises sur la Sainte Montagne, les sentiers résument la vie de Charles Labbé et de son compagnon de voyage, Ernest de Caranza, qui parcourent le monde à la recherche d'expériences de vie, et sont parfois soumis à de multiples périple, dont la correspondance du peintre en témoigne. Charles Labbé écrit dans la « préface supposée » à l'album, qu'il faut rester un certain temps dans un pays pour en saisir l'essence, mais sans en perdre son âme, en restant l'étranger arrivant sur une terre inconnue. Ce deuxième séjour au Mont Athos ne fait pas de lui un habitué. Comme il l'écrit dans la « préface supposée »⁴⁴¹, il souhaite se laisser bercer par une sorte d'ignorance et de curiosité. Mais y parvient-il ?

Le sentier est également un moyen de guider le regardeur dans les images photographiques – comme au cœur d'un tableau – et lui permet de suivre le voyage des deux amis « depuis son fauteuil »⁴⁴². Pour se rendre au monastère de Simonos Petra, Charles Labbé et Ernest de Caranza quittent le monastère de Grégoriou. L'épreuve numérotée 75

⁴³⁹ Voir chapitre deuxième, II-a. Le statut du médium photographique et les premiers ingénieurs-photographes.

⁴⁴⁰ Mérot, 2005, p. 13.

⁴⁴¹ Notes, lettres et documents de Charles Labbé relatifs au voyage au Mont Athos de 1853, regroupés sous la forme d'annexes par les descendants : Copie d'une note écrite de la main de Charles Labbé, le 3 Janvier 1857. Sorte de préface à la présentation de son voyage dans l'Athos.

⁴⁴² La Lumière, 12 juin 1852, p. 2.

dans l'album⁴⁴³ [Fig.17] rend visible une partie du chemin emprunté par les voyageurs, avec en arrière-plan le monastère de Simonos Petra. Au centre de l'image, le regardeur perçoit un chemin légèrement gradué, longé de rochers. De part et d'autre, la montagne est recouverte d'une végétation luxuriante, apparaissant dans des teintes sombres, presque noires. Le monastère n'est visible qu'au deuxième plan, laissant l'espace photographique au paysage, qui l'entoure comme un écrin.

Cette primauté du paysage est directement héritée de l'œuvre du peintre Nicolas Poussin, qui au XVII^e siècle renverse la hiérarchie, en donnant de plus en plus de place aux paysages dans ses toiles, qui « cessent progressivement d'être des fonds, d'avoir une simple fonction décorative, pour devenir le sujet principal du tableau »⁴⁴⁴. Les personnages deviennent plus petits et sont relégués au second plan, comme les êtres humains sur les épreuves photographiques de la mission au Mont Athos. La primauté revient au paysage, qui devient le motif prédominant de la toile.

Le paysage prend ainsi la première place dans l'épreuve numérotée 54 dans l'album⁴⁴⁵ [Fig.18]. Le monastère Saint Paul, à flanc de montagne, entouré de végétation, apparaît comme un lieu de retraite, à la fois spirituel par son caractère propre, et littéraire par la végétation environnante, et la confrontation monastère-roche. Prise de biais, dans l'axe de la diagonale droite, cette image photographique présente un premier plan laissant apparaître, à flanc de montagne, deux rochers de taille importante, aux formes irrégulières, entourés d'une végétation luxuriante. Ces deux rochers placés parallèlement au monastère visible au deuxième plan, se confrontent à l'architecture.

Sur cette épreuve, la roche semble humanisée, comme si l'homme se confrontait à l'architecture athonite, et à ses siècles d'existence. Dans le même temps, ce lieu de retraite est une parfaite confrontation des deux dimensions de la nature, apparaissant dans les toiles du peintre Nicolas Poussin, à savoir la nature sauvage et la nature domestiquée⁴⁴⁶. Cette double nature répond à l'histoire de la Sainte Montagne, sur laquelle les premiers moines logent dans des grottes ou des cavités, ne bouleversant pas l'environnement naturel les

⁴⁴³ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°75.

⁴⁴⁴ Négroni, 2019, p. 53.

⁴⁴⁵ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°54.

⁴⁴⁶ Négroni, 2019, p. 56.

entourant⁴⁴⁷. Cette réalité prit fin avec la construction du monastère de Lavra au X^e siècle, par Athanase. Les épreuves photographiques de la mission athonite laissent entrevoir cette double nature sauvage (avant la construction des monastères) et domestiquée (les jardins créés par les moines autour des monastères)⁴⁴⁸.

Dans les toiles de Nicolas Poussin, le paysage devient une image du réel, sans être le réel⁴⁴⁹. Les paysages ne sont pas reconnaissables. La nature est segmentée en une multitude de dessins, qui sont à la fois des vues d'ensemble et de multiples détails. Elle est recomposée en une image peinte, sans être un paysage existant. A partir d'éléments réels, Nicolas Poussin compose sa toile en mêlant croquis, souvenirs et imaginaire.

La mission photographique de Charles Labbé et Ernest de Caranza met en lumière un procédé similaire de déconstruction et de reconstruction de l'image. Les deux voyageurs ont une idée romantique de la Sainte Montagne, qu'ils trouvent pittoresque à souhait. Bien qu'ils souhaitent donner une image du réel, ils sont contraints de fragmenter les monastères en de multiples épreuves photographiques, que le regardeur recompose mentalement, grâce à la succession des images dans l'album. Ce dernier est ainsi invité à imaginer le monastère dans son ensemble.

Les quatre vues prises dans l'enceinte du monastère d'Iviron ne permettent pas d'avoir une vue objective de l'ensemble. Elles montrent le katholikon (Epreuve numérotée 35 dans l'album)⁴⁵⁰ [Fig.19], une vue de la phiale (Epreuve numérotée 34 dans l'album)⁴⁵¹ [Fig.20], une vue « intérieur de l'entrée »⁴⁵² (Epreuve numérotée 36 dans l'album) [Fig.5], le puits et les éléments architecturaux environnants (Epreuve numérotée 37 dans l'album)⁴⁵³ [Fig.21]. Le regardeur est obligé d'imaginer le reste de la cour et de composer mentalement une image représentative du monastère.

⁴⁴⁷ Della Dora, 2011, p. 58.

⁴⁴⁸ Della Dora, 2011, p. 61.

⁴⁴⁹ Négroni, 2019, p. 56.

⁴⁵⁰ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°35.

⁴⁵¹ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°34.

⁴⁵² Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°36.

⁴⁵³ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°37.

Les épreuves photographiques s'assemblent, comme les croquis sur une toile, créant un tableau entre réalité et imaginaire. Elles donnent une image de la réalité matérielle de la Sainte Montagne, tout en conservant le regard propre à l'artiste. A l'aide de chacune d'elles, le peintre-photographe et l'ingénieur-photographe souhaitent emmener le regardeur sur la Sainte Montagne, et raconter l'histoire de leur voyage dans ce lieu mystérieux et pittoresque. Les paysages photographiés en sont un parfait exemple. A la manière du peintre Nicolas Poussin, qui utilise le paysage comme « un moyen figuratif extraordinaire pour raconter une histoire », le peintre l'utilise pour donner de la Sainte Montagne une image romantique. L'épreuve photographique numérotée 52 dans l'album⁴⁵⁴ [Fig.3] met en image « le point où la végétation s'arrête »⁴⁵⁵. Le regardeur y perçoit un arbre mort, tordu, planté au centre de l'image. Il est entouré d'un environnement aride, fait d'un chemin de terre au premier plan, d'herbes sèches, l'environnant au deuxième plan et d'un pan de montagne rocheux. Cet arbre est l'image du temps qui passe et d'un monde sur le déclin. Il est un vestige de l'histoire de la Sainte Montagne. Seul au milieu de ce paysage de montagne, il raconte la fragilité de la vie et devient l'image de l'artiste romantique, qui se complait dans son *Moi* solitaire et torturé, comme Charles Labbé se plaignant des difficultés du voyage.

Mais la beauté et l'authenticité des paysages l'emportent bientôt sur les difficultés du voyage. Au cœur de cette nature verdoyante, Charles Labbé peut retrouver le naturel, qui l'a tant fasciné dans les toiles des maîtres flamands⁴⁵⁶, vues au musée du Louvre et à son retour d'Italie. Avec Ernest de Caranza, il tente de capter le naturel des lieux, sur chacune des épreuves photographiques, afin de conserver et de transmettre leur beauté. Le naturel est une forme de beauté, et la beauté renvoie à la spiritualité, ce qui est en somme la définition même de l'expérience sensible de l'artiste sur la Sainte Montagne, entre nature, beauté et spiritualité. Le Mont Athos n'est-il pas, selon la légende, *Le Jardin de la Vierge* ?⁴⁵⁷

Pour retranscrire la beauté des lieux, le photographe doit unir au sein de son image l'architecture et la nature, pour garder l'essence même de la Sainte Montagne, comme sur

⁴⁵⁴ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°52.

⁴⁵⁵ Titre de l'épreuve photographique notée au crayon de bois dans la partie inférieure gauche de l'album.

⁴⁵⁶ Ambrière, 1999, p. 250.

⁴⁵⁷ Della Dora, 2011, p. 63.

l'épreuve numérotée 28 dans l'album⁴⁵⁸ [Fig.11], montrant la muraille sud-est du monastère d'Iviron. Prise depuis le rivage, à une distance assez éloignée, elle dévoile un premier plan laissé libre de toute architecture. Le regardeur distingue uniquement le rivage de cailloux, menant à la mer et sur la gauche, un grand arbre, entouré de végétations basses. La muraille du monastère apparaît au deuxième plan, entourée elle aussi de végétations basses, avec pour fond la montagne boisée et le ciel sans nuage. Une partie de la muraille nord-est est cachée par un grand arbre au tronc mince.

Il en est de même sur l'image photographique suivante, numérotée 29 dans l'album⁴⁵⁹ [Fig.12], montrant la muraille du sud du monastère d'Iviron. Cette épreuve photographique s'organise en quatre plans. Le premier plan, laissé libre de toute architecture, est occupée par la végétation seule. Comme sur l'épreuve précédente, le monastère apparaît au deuxième plan, avec pour fond la montagne boisée et un ciel sans nuage. Malgré l'âpreté des rayons du soleil, Charles Labbé et Ernest de Caranza parviennent à photographier la muraille sud du monastère en conservant au sein de l'image, l'écrin de verdure environnant. Sans ajouter d'élément pittoresque, juste en captant le paysage devant eux, ils témoignent par l'image photographique du lien indissociable entre architecture athonite et nature.

En mêlant ces deux éléments, Ernest de Caranza et Charles Labbé s'inspirent des toiles des maîtres flamands. Les paysages font intrinsèquement partie des monastères, car ils ont été façonnés au cœur de la nature. Le Mont Athos est avant tout un jardin spirituel⁴⁶⁰, dans lequel les monastères se sont insérés. Sur l'épreuve numérotée 55 dans l'album⁴⁶¹ [Fig.22], le monastère de saint Paul est visible au deuxième plan, au sein d'un écrin de verdure, occupant le premier et le deuxième plan. Il semble posé au centre de la végétation et se fondre en elle, pour ne former plus qu'un, comme dans les toiles du peintre Jacob van Ruisdael, dans lesquelles les châteaux et grandes demeures apparaissent au loin, en arrière-plan du paysage. A la manière de cette œuvre du grand maître, l'épreuve photographique pourrait être intitulée *Paysage avec le monastère de saint Paul*. Au sein de l'image, le

⁴⁵⁸ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°28.

⁴⁵⁹ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°29.

⁴⁶⁰ Della Dora, 2011, p. 57.

⁴⁶¹ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°55.

paysage et l'architecture participent de manière concomitante à la spiritualité des lieux, en occupant chacun la place accordée par l'artiste.

En tant que jardin spirituel et Jardin de la Vierge, la Sainte Montagne s'accorde parfaitement à cette idéale picturale. Comme le souligne Veronica Della Dora, l'Eden est un jardin. Le Mont Athos, bien que recouvert d'une épaisse forêt, apparaît aux yeux du voyageur, tel un jardin, préservé du monde extérieur, à la manière de l'Eden. S'inspirant des toiles de Jacob van Ruisdael, Charles Labbé et Ernest de Caranza donnent une image de la Création, comme avec l'épreuve numéroté 49 bis dans l'album⁴⁶² [Fig.23], montrant la skite de Milopotamos, appartenant au monastère de Lavra.

Le premier plan de cette image photographique dévoile une riche végétation, très sombre, qui s'étend de part et d'autre de l'image. Les détails sont difficilement perceptibles. La skite est visible au deuxième plan, constitué de plusieurs bâtiments accolés les uns aux autres. Vu de loin, il se situe au sommet d'une petite colline verdoyante, avec comme toile de fonds, un ciel sans nuage. La colline descend en direction de la mer, située à droite de l'image, en pente douce et rocailleuse.

La prise de vue a été réalisée en fin de journée, comme en atteste les ombres. Le regardeur remarque que malgré le manque de soleil en cette période de la journée, la lumière est bien répartie sur l'image photographique. Le quadrillage de la règle des tiers permet de calculer précisément cette répartition. Les trois rectangles inférieurs, ainsi que le rectangle gauche de la bande centrale sont dans une teinte sombre. Ils contiennent la végétation du premier plan et la plus grande partie de la skite. Le rectangle de droite de la bande centrale, ainsi que les trois rectangles supérieurs, contenant respectivement la mer et le ciel, sont dans des teintes claires. La répartition est ainsi de quatre et quatre. Le rectangle central est divisé en deux, avec la ligne de la montagne. Sa partie inférieure est sombre et sa partie supérieure est claire. Cette composition de la lumière donne une image de la skite hors du temps, qui semble flotter entre ciel et terre. La photographie renforce l'aspect spirituel du lieu.

A la manière de Jacob van Ruisdael, la végétation est placée au premier plan, et la skite au deuxième plan, avec un léger décalage sur la gauche. Ces deux éléments ont comme toile de fonds un ciel pur, auquel ne manquent que les nuages, si présents dans les toiles du peintre hollandais, et impossible à capter en même temps que le reste du paysage, avec une

⁴⁶² Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°49 bis.

chambre photographique, à cette époque. Comme sur les toiles du maître, la skite est placée sur une colline, tel un objet inaccessible, quête du regardeur. La volonté du peintre de Haarlem est double, car il souhaite témoigner de la beauté des paysages de son pays, et rendre compte de la Création. Le désir de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza est presque identique. Ils s'intéressent à la beauté et à l'aspect pittoresque des paysages de la Sainte Montagne, afin de donner à voir au regardeur, ce qu'ils ont découvert durant leur périple. Mais ils souhaitent rendre également le caractère spirituel des lieux, et cela bien qu'ils soient moins proches de la religion que Jacob van Ruisdael. Le Mont Athos est un lieu hautement spirituel. Ils ne peuvent pas passer sous silence cette dimension. Aucune image ne se prête davantage à cette influence du peintre hollandais que la vite de la skite de Milopotamos, simple paysage, préservé du temps, sorte de trait-d'union entre le ciel et la terre.

Charles Labbé et Ernest de Caranza réutilise la composition utilisée par le peintre Jacob van Ruisdael, pour capter la muraille nord-est du monastère saint Paul, sur l'épreuve numérotée 53 dans l'album⁴⁶³ [Fig.2]. Le monastère est placé au centre de la composition, entouré par la roche de la montagne, prise en gros plan. L'image photographique est divisée en six plans, se développant dans l'axe de la diagonale gauche⁴⁶⁴. Les plans sont délimités par les cavités naturelles de la roche. Le premier plan correspond au feuillage d'un arbre, situé dans le coin inférieur droit. Le deuxième plan est principalement composé de roches et de verdure. Les arbres sont nombreux et proches dans la partie supérieure, mais plus dispersés dans la partie inférieure. Une petite bâtisse apparaît aux deux tiers du plan, dans la partie inférieure de l'image. Le chemin menant au monastère passe devant cette bâtisse. Le troisième plan, comme le deuxième, est composé en majorité de roche et de verdure. La limite entre les deux plans – correspondant à la diagonale droite – laisse place au monastère. Le regardeur distingue peu de détails. Le monastère est protégé par une muraille crénelée, qui le rend facilement reconnaissable, avec une haute tour dans l'angle sud-ouest. Deux gros rochers sont visibles en amont et en aval du monastère, dans l'axe de la diagonale droite. Le quatrième et le cinquième plan sont composés uniquement de roches et de verdure. Enfin le sixième plan est un petit triangle de ciel, dans l'angle supérieure gauche.

⁴⁶³ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°53.

⁴⁶⁴ La diagonale se dirige du coin inférieur droit de l'image, vers le coin supérieur gauche.

Charles Labbé et Ernest de Caranza parviennent à inscrire le monastère Saint Paul dans son environnement, dans un dialogue perpétuel entre nature et architecture, entre œuvre de Dieu et œuvre de l'homme. Les diagonales guident le regardeur vers le centre de l'image, où est placé le monastère, baigné dans une lumière douce et diffuse. Enfoui au cœur d'une végétation luxuriante et sauvage, l'espace du monastère ne correspond qu'à un neuvième de l'image photographique, comme dans les toiles du maître. Le monastère – comme les châteaux dans les tableaux de Jacob van Ruysdael – apparaît au loin, inaccessible, au cœur d'une nature riche et préservée, seule véritable richesse du monde.

Le maître, par sa volonté de rendre précisément les paysages dans ses compositions, fait résonner son éducation mennonite, car « dans l'infinie variété des essences végétales, dans le spectacle permanent des nuages en mouvement et de leur reflet à la surface des plans d'eau, ils mesuraient l'immense générosité du Créateur »⁴⁶⁵. Cette volonté fait fortement écho au désir de Charles Labbé, qui souhaite se rapprocher de la nature et la rendre le plus fidèlement possible, en dessinant pendant des heures, chaque feuille des arbres de la forêt de Fontainebleau pour capter l'âme du paysage, comme pour l'exécution d'un portrait⁴⁶⁶. Pour cette raison, le maître Jacob van Ruysdael fait l'admiration des peintres, de Charles Labbé et de son ami Eugène Fromentin, qui dans son ouvrage sur les *Maitres d'autrefois*, loue la précision et l'œil inimitable du grand maître :

Ruysdael peint comme il pense, sainement, fortement, largement. La qualité extérieure du travail indique assez bien l'allure ordinaire de son esprit. Il y a dans cette peinture sobre, soucieuse, un peu fière, je ne sais quelle hauteur attristée qui s'annonce de loin, et puis vous captive par un charme de simplicité naturelle et de noble familiarité tout à fait à lui. Une toile de Ruysdael est un tout où l'on sent une ordonnance, une vue d'ensemble, une intention maîtresse, la volonté de peindre une fois pour toutes un des traits de son pays, peut-être bien aussi le désir de fixer le souvenir d'un moment de vie. Un fonds solide, un besoin de construire et d'organiser, de subordonner le détail à des ensembles, la couleur à des effets, l'intérêt des choses au plan qu'elles occupent, une parfaite connaissance des lois naturelles et des lois techniques, avec cela un certain dédain pour l'inutile, le trop agréable ou le superflu, un grand goût avec un grand sens, une main fort calme avec le cœur qui bat, tel est à peu près ce qu'on découvre à l'analyse dans un tableau de Ruysdael⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ Pean, 2002, p. 44-46.

⁴⁶⁶ Chateaubriand, 1995, p. 12.

⁴⁶⁷ Fromentin, 1876, p. 248-249.

A la suite du maître, Charles Labbé et Ernest de Caranza cherchent à capter avec simplicité et harmonie les paysages et les monastères de l'Athos, tout en fixant « le souvenir d'un moment de vie », leur voyage sur la Sainte Montagne, au cœur d'une nature riche et préservée du monde industriel. Comme pour la société néerlandaise à l'époque de Jacob van Ruisdael qui est confrontée à une vague d'urbanisation et qui trouve dans les tableaux la possibilité « de voyager en esprit, de se délecter du spectacle de la nature et de méditer sur la générosité du Créateur »⁴⁶⁸, les épreuves photographiques offrent une échappatoire au monde moderne, en procurant une image (quoique d'idéalisée) du passé.

Néanmoins l'influence du maître hollandais chez les paysagistes du XIX^e siècle, et plus particulièrement chez Charles Labbé est à nuancer. Les « Maîtres d'autrefois » sont tout autant appréciés au XIX^e siècle qu'au XVIII^e siècle. Selon l'historien de l'art, Jacques Foucart, il ne faut pas tomber « dans un absurde cliché de filiation historique qui voudrait en quelque sorte expliquer le paysagisme du XIX^e siècle français [...] par l'admiration des grands précédents du siècle d'or hollandais »⁴⁶⁹.

L'influence des maîtres flamands et hollandais, ainsi que l'influence du peintre Nicolas Poussin irradie une école, qui développe au XIX^e siècle ses propres codes et sa propre sensibilité picturale. L'École de Barbizon pousse la représentation du paysage au-delà des limites imposées jusque-là. Théodore Rousseau et Jules Dupré suppriment totalement les dernières traces de narration⁴⁷⁰ encore présente dans les tableaux de Nicolas Poussin.

Toutes les épreuves de l'album photographique au Mont Athos racontent une histoire. Pourtant, toute trace de narration a disparu. Les êtres humains n'apparaissent pas. Seuls les paysages et les monastères racontent le voyage et la vie sur la Sainte Montagne, comme sur l'épreuve positive numérotée 64 dans l'album [Fig.24]. La muraille nord du monastère de Dionysiou est visible au deuxième plan, avec pour toile de fonds la mer et le ciel sans nuage. La vallée, présente au premier plan, occupe la moitié de l'image photographique. Un chemin, partant du coin inférieur droit conduit le regardeur vers le

⁴⁶⁸ Pean, 2002, p. 48.

⁴⁶⁹ Sillevius, 1985, p. 24.

⁴⁷⁰ Pomarède, 2002, p. 20.

monastère. Il est parsemé d'arbres et de végétation basse. Par cette épreuve photographique, Charles Labbé et Ernest de Caranza raconte l'histoire de leur voyage, en montrant l'environnement dans lequel ils évoluent, les difficiles chemins, les monastères à flanc de montagne, et l'isolement de cette presqu'île, entourée presque en totalité par la mer. La lumière douce, chaude et diffuse, à la manière du maître hollandais, Jacob van Ruisdael, donne au monastère une couleur ocre, participant à l'image d'un certain « bon vivre » sur la presqu'île, loin de la vie moderne. Il règne une forme de sérénité et de naturel, qui se passe de narration. L'histoire est dans le paysage.

La nature mérite d'être contemplée, et plus particulièrement les arbres, qui sont les pièces maîtresses de la forêt, comme l'enseigne François-René de Chateaubriand. Les peintres de l'École de Barbizon les étudient avec précision et patience. Dans leurs toiles, ils deviennent « des personnages étalant [leurs] ramures comme des bras [...], résistant aux assauts des tempêtes, témoignages de la lutte contre les éléments plus forts, cosmiques, presque divins »⁴⁷¹. Les arbres semblent presque remplacer les êtres humains, dans les toiles. La branche « hérite de la beauté du geste » et l'arbre « se charge de l'expression » humaine⁴⁷².

L'arbre – souvent à la fin de sa vie – devient même le sujet principal de certaines images photographiques, comme sur l'épreuve numérotée 52 dans l'album⁴⁷³ [Fig.3]. Au premier plan, le regardeur ne perçoit qu'une bande de terre, entre deux parties herbeuses. Un arbre mort, tordu en son sommet, apparaît au deuxième plan, avec à ses pieds deux troncs couchés. Deux pans de montagne rocheux lui servent d'arrière-plan. Le titre de l'épreuve photographique, « Le point où cesse la végétation sur le Mont Athos » témoigne du regard porté par Charles Labbé et Ernest de Caranza. Au bout du chemin, tout s'arrête. L'arbre, comme l'être humain se courbe, se flétrit et meurt. L'image de cet arbre, courbé en son sommet est très picturale. Une sorte de sensualité s'exprime par ce mouvement ultime de l'arbre semblant se redresser une dernière fois, avant de s'éteindre, comme les corps sur le tableau d'Eugène Delacroix *Le massacre de Chios*⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ Leroy, 2009, p. 16.

⁴⁷² Pomarède, 2002, p. 50.

⁴⁷³ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°52.

⁴⁷⁴ Eugène Delacroix, *Le massacre de Chios*, 1824, musée du Louvre, Paris.

L'arbre visible au deuxième plan de l'épreuve numérotée D4-32 dans le fonds « Charles Labbé » [Fig.25] montre une sensualité similaire. Arbre mort et tordu au milieu d'une petite forêt de sapin et d'arbres feuillus, ses deux branches de part et d'autre du tronc, par leurs courbes, montrent une grande expressivité et un semblant de mouvement, tel un acteur sur scène. Ces arbres semblent être des fantômes, qui transmettent à eux seuls les récits du passé sur cette presqu'île. Cette image des « arbres fantômes » apparaît dans les *Salons* de Théophile Thoré, lorsqu'il raconte son séjour dans les Alpes. Avec son compagnon de voyage, la nuit tombée, il regarde « à la portière les arbres et les haies fantastiques, indistinctes, qui passaient rapides comme une armée de fantômes courant à quelque bataille, avec leurs cuirasses d'argent, leurs bras crispés et leurs chevelures ébouriffées »⁴⁷⁵.

Ces arbres fantomatiques fascinent les poètes et les artistes, mais Théophile Thoré montre que l'intérêt pour la nature intègre également les montagnes et la mer. Dans sa critique du *Salon* de 1846, il écrit :

On ne saurait demander aux paysagistes de s'attaquer toujours à ces fortes impressions. L'aspect des montagnes est un spectacle extraordinaire. L'aspect de la mer est aussi une exception. Les paysagistes français sont plus naturellement tournés vers la peinture des forêts ou des campagnes. La poésie des arbres n'est-elle pas aussi émouvante que celles des rochers ou des flots⁴⁷⁶.

La Sainte Montagne réunit en un même paysage, les trois éléments : la mer, la montagne et les arbres, que Charles Labbé place au cœur des épreuves photographiques, restant ainsi dans la droite ligne de l'Ecole de Barbizon. La mer illustre l'éloignement et l'isolement du Mont Athos, alors que la roche de la montagne fait écho à la pierre des monastères, qui perdurent au loin des âges, cachés et enveloppés par la forêt, qui relie la nature et l'architecture.

Le photographe ne parvient malheureusement pas à restituer les cieux, qui fascinent les peintres de l'Ecole de Barbizon⁴⁷⁷. Les conditions climatiques ne sont pas toujours stables sur la Sainte Montagne, comme en atteste la correspondance du peintre⁴⁷⁸. Malgré

⁴⁷⁵ Thoré, 1846, p.135.

⁴⁷⁶ Thoré, 1846, p. 140.

⁴⁷⁷ Leroy, 2008, p. 16.

⁴⁷⁸ Labbé 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, monastère d'Iviron, Mont Athos, Grèce : « Mardi, le temps nous fût fâcheux : la pluie s'opposa absolument au travail, soit dehors, soit dedans. Le vent était violent, le ciel tout à fait sombre ».

tout, Ernest de Caranza, maîtrisant parfaitement la chambre photographique, réussit à obtenir des ciels sans nuage, aux teintes très douces et harmonieuses, comme sur l'épreuve numérotée 27 dans l'album⁴⁷⁹ [Fig.26]. Sur cette vue du monastère de Stavronikita, il parvient à recréer cette dualité entre « la lumière du ciel et l'obscurité de la terre »⁴⁸⁰, chère à l'écrivain John Ruskin. Il joue sur le contraste existant entre les teintes sombres de la végétation et de la muraille du monastère, et la teinte claire du ciel. Ainsi, malgré les difficultés climatiques et les difficultés liées à la gestion de la lumière, Charles Labbé et Ernest de Caranza restent habités des mêmes préoccupations que les peintres de l'Ecole de Barbizon, et influencés par les grands maîtres, dont ils gardent l'amour des paysages, image de la Création, loin des villes urbanisées et industrialisées, en adaptant au mieux leurs principes à la photographie. Il leur faut pour cela transmettre à la chambre noire les impressions de leurs cœurs et leurs regards d'artistes. Il leur faut sublimer les paysages, pour y attacher le sentiment, comme l'exprime si justement le poète Charles Baudelaire :

Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache⁴⁸¹.

⁴⁷⁹ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°27.

⁴⁸⁰ Ruskin, 1914, p. 83.

⁴⁸¹ Baudelaire, 2015, p. 417.

CHAPITRE DEUXIEME

L'album photographique d'un ingénieur-photographe

Le voyage que Charles Labbé entreprend sur la Sainte Montagne en 1853 n'est pas à la découverte et à la recherche du motif. Il s'agit d'une mission photographique, qui a pour but – à en juger par les épreuves de l'album – de réaliser des prises de vue en extérieur des monastères et des paysages athonites.

Riche de sa première visite de la presqu'île en 1852, le peintre souhaite conserver la mémoire de cette terre sauvage, qui semble coupée du monde et hors du temps. Pour cela, il aurait pu dessiner ou peindre, à la manière du peintre Dominique Papety lors de son voyage en 1846⁴⁸². Mais Charles Labbé choisit un nouveau médium, la photographie, qui seule, à ses yeux, peut restituer la vérité.

Charles Labbé n'est pas photographe et ne semble pas avoir entrepris de recherche dans ce domaine, à l'image de Gustave Le Gray qui l'a influencé par ailleurs. Il emmène avec lui le photographe du sultan, un ami, l'ingénieur Ernest de Caranza, avec qui il s'est lié d'amitié à Istanbul et avec qui il a partagé un logement. Le peintre et l'ingénieur-photographe forment un original binôme, conjuguant technique et art, sans parallèle chez les artistes voyageurs en Orient.

La biographie d'Ernest de Caranza laisse apparaître un parcours professionnel qui ne cesse d'osciller entre ingénierie et photographie. Ses connaissances en science lui permettent de participer à l'amélioration du médium photographique. Suivant le cheminement classique de son temps, passant du daguerréotype à la photographie sur papier, comment Ernest de Caranza a-t-il pu contribuer à l'amélioration des principes établis par Gustave Le Gray ? A la suite de cela, il faut interroger si ses apports techniques ont eu des conséquences sur l'intérêt porté par ses contemporains aux épreuves réalisées au Mont Athos. Enfin, en étudiant le lien entre ces progrès et l'apport de Charles Labbé, notre analyse s'attachera à éclairer dans quelle mesure l'ingénieur participe, par ses épreuves réalisées au Mont Athos, à l'insertion de la photographie dans le monde très fermé des Beaux-Arts.

⁴⁸² Papety, 1847.

I. L'œuvre d'un ingénieur photographe

Malgré la dénomination du fonds photographique d'après Charles Labbé, il est manifeste que les épreuves réalisées au Mont Athos en 1853 sont l'œuvre d'un travail concerté entre l'ingénieur-photographe, et le peintre qui agit, comme guide et « conseiller artistique ».

La biographie d'Ernest de Caranza montre un parcours professionnel voué à la fois à l'ingénierie et la photographie. Cette double qualification lui permit d'exceller et d'innover dans cet art naissant, tout en suivant le cheminement classique des photographes de son temps, passant du daguerréotype à la photographie sur papier, à laquelle il apporte sa contribution en améliorant les principes établis par Gustave Le Gray⁴⁸³.

Ce cheminement éclaire grandement les innovations qu'il apporta à la photographie sur papier. Il offre aussi une approche plus juste du « fonds Charles Labbé », car il permet de mesurer l'importance de l'ingénieur sur le plan technique.

a. Ernest de Caranza

La première difficulté qui pèse sur l'ébauche de la biographie d'Ernest de Caranza est l'absence d'acte de naissance. De nombreux documents ont disparu, lors de la Commune en 1871. Cependant, il est possible de déterminer l'année de naissance de l'ingénieur-photographe, grâce à l'acte de décès, réalisé à Saint-Maur-des-Fossés, dans le Val-de-Marne, le 3 août 1868⁴⁸⁴. Ce document enregistre l'âge du défunt (cinquante-deux ans) et son lieu de naissance (Paris), permettant de déterminer qu'il est né dans la capitale, en 1816.

⁴⁸³ La Lumière, 23 février 1856, p. 1.

⁴⁸⁴ Une copie de l'acte de décès a été fournie par la mairie de Saint Maur des Fossés. Il est écrit : « Du 3 août mille huit cent soixante-huit, cinq heures du soir, acte de décès de Ernest Conrad de Caranza, âgé de cinquante-deux ans, directeur de l'administration du gaz riche, demeurant à Paris, rue d'Allemagne n°66, décédé ce jour à midi rue saint Honoré n°5 ; né à paris, fils de Marie, Anne, Rosalie de Caranza (décédée), marié à Camille Lapalus, âgée de quarante-sept ans, professeur de chant, demeurant à Paris, rue Lemercier n°84, sur la déclaration de Sieurs Emile Charles Labbé, âgé de quarante-huit ans, artiste peintre, demeurant Bois-le-Roi, (Seine et Marne), et Gabriel Achille Isidore Pousse, âgé de cinquante-sept ans, docteur, médecin, demeurant à Paris, rue d'Allemagne n°29 ».

Les dates de naissance données par les fiches artistes de la Bibliothèque nationale de France⁴⁸⁵ et du musée d'Orsay⁴⁸⁶, indiquant les dates de 1837⁴⁸⁷ et de 1838, ne peuvent être consenties, au regard de l'acte de décès. L'information de ce dernier document est corroboré par l'acte de mariage d'Amédée de Caranza, son fils cadet, célébré à Paris le 1^{er} octobre 1868, indiquant que ce dernier est né le 29 juillet 1843, à Constantinople⁴⁸⁸. Ernest de Caranza y était alors établi à en croire le *Journal de Constantinople* du 6 juin 1848, qui lui crédite, depuis son arrivée à Constantinople, une fontaine pour le sultan, une serre pour le grand vizir et l'invention d'un moyen de polir plus efficacement la poudre à guerre⁴⁸⁹.

Quant au lieu de naissance, la plupart des biographies notent les origines de l'ingénieur à Thiais⁴⁹⁰. Bahattin Öztuncay précise cependant que ces informations sont issues du catalogue de l'exposition de la Société française de 1857⁴⁹¹, et qu'elles ne sont données, qu'à titre indicatif, car la date et le lieu de naissance restent inconnus⁴⁹². La mairie de Thiais n'a recensé aucun acte de naissance, au nom d'Ernest de Caranza entre 1815 et 1817⁴⁹³.

Enfin, il faut également noter une incohérence dans la manière dont Bahattin Öztuncay prénomme l'ingénieur-photographe, dans son ouvrage *The Photographers of Constantinople. Pionniers, studios and artists from 19th century Istanbul*⁴⁹⁴. Il le nomme à plusieurs reprises Edouard de Caranza⁴⁹⁵ ; ce qui n'était pas le cas, dans la biographie publiée en 1992, dans le

⁴⁸⁵ Fiche artiste d'Ernest de Caranza disponible sur le site de la Bibliothèque nationale de France : https://data.bnf.fr/fr/14965346/ernest_de_caranza/ Notons que depuis le début de la réalisation de cette thèse, la Bibliothèque nationale de France a modifiée sur son site les dates de naissance et de décès.

⁴⁸⁶ Dossier au nom d'Ernest de Caranza, au sein de la « documentation photographie », musée d'Orsay.

⁴⁸⁷ La date de 1837 est reprise par le Comité des Travaux Historique et Scientifique, pour sa fiche biographique d'Ernest de Caranza, donnant comme référence bibliographique, le site de la Bibliothèque nationale de France ; mais elle ne figure pas dans la biographie du photographe-ingénieur, du catalogue de l'exposition, *Primitifs de la photographie – le calotype en France 1843-1860*, sous le commissariat de Sylvie Aubenas et Paul-Louis Roubert. A l'exemple de cette dernière, beaucoup de biographies, tels que Aubenas, 2010 ; Beaugé, 1994 ; Jammes, 1983 ; Öztuncay, 1992 ; Öztuncay, 2003 ; Vaczeck, 1988, ne donnent aucune date de naissance et aucune date de décès.

⁴⁸⁸ Une version numérique de l'acte de mariage est disponible sur le site des Archives de la ville de Paris : 1^{er} octobre 1868, II^e arrondissement, n°692.

⁴⁸⁹ *Journal de Constantinople*, 1848, p. 1.

⁴⁹⁰ Les biographes, tels que Sylvie Aubenas, 2010, Gilbert Beaugé, 1994 et Öztuncay, 2003, p. 154.

⁴⁹¹ Exposition SFP 1857, n°19, p.7 : « E. de Caranza, membre de la Société française de Photographie, ingénieur-manufacturier, à Thiais, près de Choisy-le-Roi (Seine) ».

⁴⁹² Öztuncay, 2003, p. 154: « According to information provided in the exhibition catalogs of Société Française de Photographie, of which he was a member, Ernest Edouard de Caranza came from Thiais (Choisy-le-Roi), a town twelve kilometers from Paris. We do not know where or when he was born however ».

⁴⁹³ Mes remerciements à la mairie de Thiais pour ces informations, communiquées rapidement par téléphone.

⁴⁹⁴ Öztuncay, 2003.

⁴⁹⁵ Öztuncay, 2003, p. 156 : « Edouard de Caranza's arrival in Istanbul in 1839 [...] ».

volume quinze de *History of Photography*⁴⁹⁶. Le prénom Edouard apparaît dans les écrits de Bahattin Öztuncay, comme le second prénom de l'ingénieur-photographe⁴⁹⁷. Il porterait, selon lui, le nom d'Ernest Edouard de Caranza. Cependant son acte de décès indique qu'il se prénommait Ernest Conrad de Caranza, ce qui confirme du moins la difficulté de cerner l'ingénieur-photographe.

La naissance d'Ernest de Caranza ouvre une période méconnue, car aucune information ne subsiste sur son enfance et sa jeunesse. Son nom est celui de sa mère, Marie, Anne, Rosalie de Caranza. Le nom du père n'est pas mentionné dans l'acte de décès et reste inconnu. En outre, la formation d'Ernest de Caranza, qui se dit « ingénieur-manufacturier », reste également inconnue⁴⁹⁸.

La vie d'Ernest de Caranza semble commencer, en 1839, lors de son voyage à Constantinople⁴⁹⁹. Contrairement à ce qui pourrait être imaginé, le point de départ du voyage de l'ingénieur-photographe vers l'Orient n'est pas la France, mais l'Angleterre. En effet, Ernest de Caranza épouse civilement Clarisse Meyer, durant l'été 1839, en l'église Saint-Georges du Hanover Square, à Londres⁵⁰⁰. Ce n'est ainsi que tardivement dans l'année, qu'ils font route, vers Constantinople.

Son activité à Constantinople reste incertaine et ses biographes sont partagés. Selon Bahattin Öztuncay, il est employé comme ingénieur, travaillant à la modernisation de l'armement ottoman⁵⁰¹. La première mention de son travail dans la capitale ottomane, daterait de 1848. Dans son édition du 6 juin, le *Journal de Constantinople*⁵⁰² consacre un petit article à l'ingénieur français, qui vient de réaliser une fontaine en fonte avec trois dauphins, placée dans

⁴⁹⁶ Öztuncay, 1992, p. 139.

⁴⁹⁷ Öztuncay, 2003, p. 154: « In addition to their rivals in the art and business of photography, there are also a number of striking similarities between the career of Ernest Edouard de Caranza and that of James Robertson on the Ottoman capital ».

⁴⁹⁸ Ernest de Caranza ne figure pas parmi les listes des anciens élèves de l'école Centrale, ni que l'école Polytechnique [Cf. Service des archives de chacune des écoles].

⁴⁹⁹ Öztuncay, 2003, p.156: « Edouard de Caranza's arrival in Istanbul in 1839 was during the tenure of Ohannes Dadyan (1798-1869) an Ottoman Armenian who was in charge of the Imperial Gunpowder Mill ». Bahattin Öztuncay prénomme très souvent Ernest par un deuxième prénom, Edouard, dont l'origine est inconnue. L'acte de décès, comme montré précédemment le nomme « Ernest Conrad de Caranza ».

⁵⁰⁰ *Marriages registered in July, August, September 1839*, fourni par City of Westminster Archives Centre.

⁵⁰¹ Öztuncay, 2003, p. 154.

⁵⁰² *Journal de Constantinople*, 6 juin 1848, p. 1.

le jardin du kiosque impérial d'Oklamour-Agadjî⁵⁰³, et qui a découvert un moyen de polir plus efficacement la poudre de guerre⁵⁰⁴. L'article permet d'entrevoir que la mission d'Ernest de Caranza n'est ainsi pas uniquement militaire, mais qu'il est également appelé à réaliser des constructions d'ordre décoratif, ou de commande, comme la réalisation d'une serre pour le grand vizir.

Dans l'ouvrage *History of Photography*, Bahattin Oztuncay, évoque une autre mission, consistant à concevoir – ou à aider à la conception de – l'éclairage au gaz de la ville d'Istanbul et du palais de Dolmabahçe. Cette activité ne paraît pas improbable, car à son retour en France, Ernest de Caranza déposa plusieurs brevets pour des inventions concernant le gaz, et fonda en 1855, une Compagnie du Gaz Riche pour les petites usines⁵⁰⁵.

Gilbert Beaugé, sans donner beaucoup de précisions, signale qu'Ernest de Caranza aurait été « employé aux travaux de rénovation urbaine de la ville »⁵⁰⁶. Il est difficile de déterminer, si la conception de l'éclairage au gaz de la ville et sa rénovation urbaine se raccordent. La lecture de la biographie donnée par le catalogue sur les *Primitifs de la photographie – le calotype en France 1843-1860*, laisse entendre que la mission de l'ingénieur-photographe aurait pu se dérouler en deux temps. Ernest de Caranza aurait été chargé, dans un premier temps, de plusieurs missions scientifiques, dans diverses régions de l'Empire ottoman⁵⁰⁷. Puis à partir de 1852 jusqu'en 1855, il aurait été employé au cœur du service sanitaire de la municipalité de Constantinople⁵⁰⁸. Les missions scientifiques d'Ernest de Caranza, au cœur de l'Empire Ottoman, sont également mentionnées par André Jammes et Eugenia Parry Janis, dans leur ouvrage *The Art of French Calotype*⁵⁰⁹, qui est moins précis sur la datation de cette activité, évoquant les années précédents 1855⁵¹⁰.

⁵⁰³ La fontaine fut déplacée dans les jardins du palais de Dolmabahçe en 1856, où elle se trouve toujours aujourd'hui (Oztuncay, 2003, p. 156).

⁵⁰⁴ Journal de Constantinople, 6 juin 1848, p.1 : « M. Caranza a découvert depuis peu de temps un procédé tout nouveau pour le polissage de la poudre de guerre ».

⁵⁰⁵ Gazette de l'industrie et du commerce, 8 mars 1857, p. 8.

⁵⁰⁶ Beaugé, 1994.

⁵⁰⁷ Aubenas, 2010 : « Cet ingénieur originaire de Thiais, près de Choisy-le-Roi, travaille depuis 1838 en Turquie, où il est chargé de diverses missions scientifiques, à Constantinople aussi bien que dans d'autres régions ».

⁵⁰⁸ Aubenas, 2010 : « De 1852 à 1855, ingénieur aux services sanitaires municipaux de Constantinople, il réalise parallèlement un ensemble de prises de vue au papier ciré sec ».

⁵⁰⁹ Jammes, 1983, « Caranza Ernest de »: An excellent collection of prints by de Caranza, including what appears to be a self-portrait, belongs to Alain Paviot, galerie Octant, Paris" [Aujourd'hui galerie Françoise Paviot]

⁵¹⁰ Jammes, 1983: « De Caranza, an engineer-manufacturer, had been involved with scientific missions to Constantinople and other part of the Ottoman Empire for eighteen years before 1855 ».

En somme, l'activité d'Ernest de Caranza, à Constantinople apparaît multiple sous plusieurs zones d'ombres. Les biographes ne fournissent, en outre, aucune information sur ses conditions de vie. Pourtant, il est établi que ses deux fils Achille et Amédée sont nés à Constantinople, respectivement en 1840 et en 1843. D'autre part, l'acte de décès de son épouse, Clarisse Meyer, daté du dix novembre 1843, indique qu'ils vivaient, dans le quartier de Dolmabahçe⁵¹¹. Sur ce document, Ernest de Caranza est dit « chimiste » et non « ingénieur ». Cette mention sous-entend, qu'il a débuté ses recherches sur le médium photographique, ou que son statut auprès du sultan – après ses recherches sur le polissage de la poudre de guerre – a été modifié. Il n'est pas impossible d'exclure que la formulation ait été simplifiée par les services, comme pourrait le suggérer la graphie erronée des noms de famille dans le document.

A cette date, il se trouve seul avec ses deux fils. La correspondance de Charles Labbé précise qu'il envisage de quitter sa maison de bois à Dolmabahçe en août 1852. Leur ami commun, Mougnot lui écrit, le 7 août 1852 :

Caranza est décidé à quitter sa maison qui doit nécessairement brûler au train qu'ont les affaires. Il attend votre retour parce qu'alors vous pourriez vous entendre ensemble pour une maison de pierre dont il vous réserverait une portion. Une crainte m'agite : c'est que le feu le fasse déloger plus tôt qu'il ne faudrait pour cet arrangement⁵¹².

Le peintre lui répond, de Thessalonique, le 22 août 1852 :

Que Caranza se rappelle que l'ai autorisé à louer pour moi ; s'il ne peut attendre notre retour qui aura lieu le 10 du mois prochain, qu'il aille de l'avant sans inquiétude, il sait ce qu'il me faut aussi bien que moi⁵¹³.

Ainsi, le peintre et l'ingénieur-photographes semblent-ils cohabiter avant leur départ au Mont Athos, en septembre 1853.

⁵¹¹ Acte de décès de Clarisse Meyer, Courneuve, microfilm P04089 : « Acte de décès de Clarisse Carenza née Mayer, décédée aujourd'hui dix novembre, à trois heures du matin, dans son domicile à Dolma Baktché, près Constantinople, âgée d'environ vingt-quatre années, native de Paris, épouse du sieur Ernest Carenza, chimiste, sujet français, domicilié à Dolma-Baktché ».

⁵¹² Correspondance 1852 : Lettre de monsieur Mougnot à Charles Labbé, datée du 7 août 1852, Constantinople, Turquie.

⁵¹³ Correspondance 1852 : Lettre de Charles Labbé à monsieur Mougnot, datée du 22 août 1852, Salonique (Thessalonique), Grèce.

La correspondance entre Mouginot et Charles Labbé, ainsi que la recherche d'une nouvelle habitation par Ernest de Caranza, coïncident avec l'installation de l'ingénieur, comme photographe, qui ouvre son studio, en face du Palais de France⁵¹⁴, dans le quartier de Péra. Mouginot en informe Charles Labbé, dans sa lettre du 7 août 1852 :

Caranza s'est décidé à monter la photographie et la daguerréotypie en grand. Il a loué devant le palais de France un appartement qu'il a fait arranger exprès pour y faire des portraits sur plaque et sur papier. Il réussira, je n'en forme pas le moindre doute⁵¹⁵.

Cet extrait de lettre est intéressant car il fournit plusieurs informations sur l'établissement d'Ernest de Caranza comme photographe « professionnel »⁵¹⁶. Le studio semble avoir été un projet monté pas à pas. L'ingénieur-photographe expérimente la photographie pendant une assez longue période, à une échelle d'amateur – vendant peut-être occasionnellement la réalisation de portraits ou d'épreuves de paysages sans installation particulière – avant de louer cet appartement, qu'il transforme en studio ; ce que montre l'expression « en grand ». Le studio n'est pas au même endroit que son lieu d'habitation ; ce qui était parfois le cas pour certains photographes. Il s'installe, dans le quartier européen, Péra, non loin du nouveau palais de Dolmabahçe, pour être au plus près du sultan et de sa future clientèle.

Dès l'ouverture de son studio, l'ingénieur-photographe réalise des portraits, selon deux méthodes photographiques ayant cours en France, le daguerréotype et la photographie sur papier⁵¹⁷. La publicité, parue dans le *Journal de Constantinople* du 14 mai 1853, le confirme :

Daguerréotype sur plaque et sur papier. MM. MAGGI ET CARANZA, dont l'établissement est situé vis-à-vis du PALAIS DE FRANCE, préviennent le public que travaillant sur plaque par des procédés tous nouveaux, ils peuvent livrer les portraits à des prix réduits de moitié. Ne pas confondre cet établissement avec celui qui est situé près du palais de Russie⁵¹⁸.

L'extrait de lettre de monsieur Mouginot et cette publicité mettent en relief l'instabilité lexicale autour du médium photographique naissant. Les techniques semblent être à la fois,

⁵¹⁴ Le Palais de France est le nom à Istanbul de l'Ambassade de France.

⁵¹⁵ Correspondance 1852 : Lettre de monsieur Mouginot à Charles Labbé, datée du 7 août 1852, Constantinople, Turquie.

⁵¹⁶ Le terme *professionnel* est moderne, mais il renvoie précisément au changement de statut d'Ernest de Caranza.

⁵¹⁷ Sur les méthodes photographiques employées par Ernest de Caranza, voir chapitre deuxième, I- c. L'adaptation de la méthode de Gustave Le Gray par Ernest de Caranza et la nouvelle méthode de fixation.

⁵¹⁸ *Journal de Constantinople*, n°445, 14 mai 1853, p. 4. La publicité fut publiée une seconde fois dans le journal de Constantinople, n°446, 19 mai 1853, p. 4.

analogues et antagonistes. En effet, Monsieur Mouginot, dans sa lettre, distingue la photographie et le daguerréotype, alors qu'il est clair que la photographie est née en France, avec le daguerréotype. De même, la publicité tend à énoncer le daguerréotype comme parfaitement synonyme du mot *photographie*⁵¹⁹.

La pratique photographique d'Ernest de Caranza, quoique lacunaire sous de nombreux aspects, reste la partie la mieux documentée de sa vie. Les biographes évoquent davantage son travail photographique dans les rues de Constantinople, ou lors de ses missions dans l'Empire ottoman que les réalisations, qu'il effectue au sein de son studio.

De son travail en studio, ne sont connus, en effet, qu'un autoportrait, réalisé sur papier, en 1852 et conservé dans la collection d'Alain Paviot à Paris⁵²⁰, et un portrait de femme réalisé à Constantinople, le 8 octobre 1854, selon la technique du daguerréotype, conservé à la Bibliothèque nationale de France⁵²¹.

L'autoportrait⁵²² est une des rares images conservées d'Ernest de Caranza [Fig.27]. Le tirage est de forme ovale. Ernest de Caranza est montré assis à son bureau, un livre à la main droite. Sa main gauche retient sa tête penchée. Des instruments de chimie sont posés sur la table devant lui. Concentré dans sa lecture, l'ingénieur-photographe ne prête aucune attention à la chambre noire, comme si son image avait été captée, pendant un moment de travail. Empruntée aux grands maîtres de la peinture, cette mise en scène est souvent reprise par les photographes au XIX^e siècle. Elle est utilisée par Auguste Vacquerie, photographiant Victor Hugo en 1853⁵²³ ou par Adalbert Auguste Cuvelier, photographiant un jeune homme lisant le journal⁵²⁴.

⁵¹⁹ Voir chapitre deuxième, I- b. L'évolution photographique d'Ernest de Caranza : du daguerréotype à la photographie du papier.

⁵²⁰ Voir le site de la galerie d'Alain Paviot : <https://paviotfoto.com/alain-paviot/>.

⁵²¹ Ernest de Caranza, *Portrait de femme, à mi-corps, debout, de face, les mains croisées*, Constantinople, 8 octobre 1854, conservé à la Bibliothèque nationale de France.

⁵²² Autoportrait d'Ernest de Caranza, Calotype, aux alentours de 1852, 210x160mm, collection Paviot, Paris [Voir Jammes, 1983 « Caranza, Ernest de »].

⁵²³ Auguste Vacquerie (1819-1895), *Victor Hugo lisant devant un mur de pierres*, épreuve sur papier, 1853, musée d'Orsay.

⁵²⁴ Adalbert Auguste Cuvelier (1812-1871), *Jeune homme lisant le journal*, épreuve sur papier, années 1850, Bibliothèque nationale de France, notice n° FRBNF45004012 (Voir catalogue de la Bibliothèque nationale de France).

Le portrait de femme⁵²⁵ [Fig. 28], réalisé deux ans plus tard, pourtant bien proportionné avec un tiers pour la tête et deux tiers pour le haut du corps, présente une mise en scène simple. Une femme, vêtue d'une robe noire sobre et coiffée d'un chignon strict, se tient debout, les mains croisées. Elle regarde de face l'objectif. Malgré un léger sourire sur les lèvres, son visage, du fait de la prise de vue frontale, reste fermé et prend une mine austère. Réalisé selon la technique du daguerréotype, les temps de pose sont relativement longs, ce qui n'aide pas à donner une forme de « légèreté » à la prise de vue. Charles Nègre, utilisant la technique du négatif verre sur collodion, réalisa en 1853, soit un an auparavant, à Auteuil, un portrait de femme, intitulé Rachel⁵²⁶, vêtue d'une robe noire très simple et coiffée d'un chignon strict. Elle arbore un léger sourire triste et n'ose lever les yeux vers la chambre noire. Elle regarde dans le vide. Mais à la différence de la femme du portrait d'Ernest de Caranza, elle est assise et vue de trois quarts. Ainsi, moins frontal, ce portrait semble plus harmonieux. Ces deux portraits montrent l'essor progressif du nouveau médium, ses améliorations et les difficultés pour les photographes de la prise en main de la chambre noire. Comme ses contemporains, Ernest de Caranza apprend en expérimentant.

Malgré ses efforts pour progresser dans l'art du portrait, Ernest de Caranza reste davantage connu pour ses épreuves d'architectures et de paysages. De retour en France, lorsqu'il expose, à Brussels en 1856⁵²⁷, puis à Paris, en 1857⁵²⁸, il ne présente aucun portrait. Les catalogues de ventes aux enchères actuels ne proposent, sous le nom d'Ernest de Caranza⁵²⁹, que des vues de Constantinople ou de l'Empire ottoman⁵³⁰ et les collections d'institutions patrimoniales, comme la National Gallery of Art à New York ou le Getty

⁵²⁵ Ce portrait est mentionné dans Öztuncay, 1992, p. 139: « A surviving daguerreotype portrait of an unidentified woman preserved in the archives of the Bibliothèque nationale in Paris gives evidence of his practical experience in this method also ».

⁵²⁶ Charles Nègre, *Portrait de Rachel à Auteuil, septembre-octobre 1853*, épreuve sur papier d'après un négatif au collodion sur verre, 1853, non vendue lors de la vente « La photographie IV : The collection of Marie-Thérèse and André Jammes », réalisée par la maison de vente Sotheby's à Paris, le 15 novembre 2008.

⁵²⁷ La Lumière, 27 septembre 1856.

⁵²⁸ Catalogue de la deuxième exposition annuelle des œuvres, appareils et produits, appartenant à toutes les branches de l'Art Photographiques, Paris, 1857, p. 7, n°19.

⁵²⁹ Parfois, sous l'influence des écrits de Bahattin Öztuncay, il est présenté sous le nom d'Ernest Edouard de Caranza.

⁵³⁰ Voir dossier consacré aux ventes des œuvres d'Ernest de Caranza - documentation photographique du musée d'Orsay [Voir dossier *Ernest de Caranza*].

Research Institute à Los Angeles, conservent uniquement, des épreuves de paysages de l'ingénieur-photographe.

Son travail photographique dans les rues de Constantinople lui ont permis d'obtenir un statut privilégié auprès du sultan⁵³¹, le titre de « photographe officiel » selon Gilbert Beaugé⁵³² ou de « photographe impérial⁵³³ », selon l'expression de Sylvie Aubenas⁵³⁴. Il réalise entre 1852 et 1854 deux albums photographiques de vues de Constantinople pour le sultan. La réalisation de ces albums est mentionnée dans les biographies de Gilbert Beaugé⁵³⁵ et de Bahattin Öztuncay⁵³⁶.

Gilbert Beaugé place la réalisation de l'album au Mont Athos avant les deux albums constantinopolitains :

[...] Ernest de Caranza se signale d'abord par un reportage sur le Mont Athos réalisé en collaboration avec Ch. Labbé au début des années 1850⁵³⁷.

Or le premier album de vues de Constantinople, daté de 1852 et conservé actuellement au Getty Research Institute⁵³⁸ a été réalisé avant le voyage au Mont Athos. A la différence de l'album du « fond Charles Labbé », celui de 1852 ne comporte, sur sa couverture, ni le *Tuğra* du sultan Abdülmeçit Ier, ni même le croissant de lune.

Ainsi, Ernest de Caranza, ne devient le « photographe officiel » du sultan qu'après la réalisation de ce premier album photographique, en 1852 et non comme le souligne Bahattin

⁵³¹ Camera Ottomana, 2015, p.155.

⁵³² Beaugé, 1994.

⁵³³ Le titre de « photographe impérial » n'est erroné, car le terme *Sultan* renvoie en français au titre donné « à l'empereur des Turcs » (Cf. Dictionnaire de l'Académie française, 8^e édition, 1935).

⁵³⁴ Aubenas, 2010.

⁵³⁵ Beaugé, 1994. Ces deux albums constituent, selon lui : « l'une des premières systématiques de mise en image de Constantinople connues à ce jour ».

⁵³⁶ Öztuncay, 2010, p. 293.

⁵³⁷ Beaugé, 1994.

⁵³⁸ L'album comporte dix épreuves :

- Fontaine à Eiaub
- Coteau du Maggiar (Péra)
- Maisons turques au petit champ des morts (Péra)
- Fontaine de Sainte Sophie (Constantinople)
- Quartier d'Aga Djami (Péra) et coteau de Latavola.
- Constantinople : Arsenal Kassim Pacha.
- Côte S. O. de la Mosquée de Sultan Suleyman (Constantinople).
- Arnäaut Kerie (Bosphore)
- Porte principale du palais impérial de Dolma baktché.
- Fontaine aux Eaux douces d'Asie (Bosphore).

Öztuncay en 1854⁵³⁹. En ce milieu du XIX^e siècle, le sultan Abdülmejid I^{er} regarde vers l'Occident. Le palais de Dolmabahçe, qui devient sa résidence en 1853 est une version orientalisée du château de Versailles. Le sultan s'entoure d'artistes européens, qui s'installent dans le quartier de Péra, tels que Charles Labbé, Ernest de Caranza et plus tard, Pierre-Désiré Guillemet⁵⁴⁰. Voulant connaître et faire connaître les richesses de son empire, le sultan choisit le médium photographique, déjà utilisé par l'armée ottomane. Ernest de Caranza, ingénieur à son service, devient le premier « photographe officiel », remplacé, lors de son retour en France par les frères Abdullah.

Le titre de « photographe officiel du sultan », ainsi que son travail en tant qu'ingénieur, lui permettent de voyager dans l'ensemble de l'Empire ottoman. Alors que Gilbert Beaugé⁵⁴¹ concentre davantage son attention sur les épreuves réalisées à Constantinople, Sylvie Aubenas⁵⁴² évoque plus longuement les vues prises en Grèce, en Roumanie, en Bulgarie et par ailleurs dans les Balkans, aux alentours de 1854. Ces voyages, ainsi que les épreuves réalisées durant la guerre de Crimée, avaient été auparavant mentionnés par Bahattin Öztuncay⁵⁴³ dans sa biographie de l'ingénieur-photographe, parue dans la revue *History of Photography*, en 1992. Louis Vaczek, quant à lui, en fait mention, mais de manière imprécise, évoquant un voyage en Anatolie en 1852⁵⁴⁴.

Outre les épreuves réalisées au Mont Athos, Ernest de Caranza photographie, par exemple, la ville de Selvi, non loin d'Izmir, en 1852⁵⁴⁵ [Fig.29] ou le tombeau d'un esclave, à Gallipoli en juin 1854⁵⁴⁶ [Fig.30]. Cette dernière épreuve a sûrement été prise au même moment

⁵³⁹ Öztuncay, 2010, p. 293: « Ernest Caranza prepared two albums in 1852 and 1854, when Istanbul was photographed in a systematic fashion for the first time and gained the title of “official photographer after having presented these albums to the Sultan”.

⁵⁴⁰ Pierre-Désiré Guillemet est un peintre et photographe, qui accompagne, comme photographe, le savant Emmanuel Miller, au cours de sa mission au Mont Athos en 1864.

⁵⁴¹ Beaugé, 1994.

⁵⁴² Aubenas, 2010.

⁵⁴³ Öztuncay, 1992, p. 139: « Before 1855 he took photographs in various parts of the Ottoman Empire, at Mount Athos (Greece) Kustendje (Romania), Varna (Bulgaria), the Dardanelles, and Constantinople” et au sujet de la guerre de Crimée, p. 139-140: « A glimpse of Ernest de Caranza in action, relating to the Crimean War, is provided in two surviving photographs taken in 1854”.

⁵⁴⁴ Vaczek, 1988, p. 192

⁵⁴⁵ Catalogue de vente, vente à Drouot, étude Tajan, « Photographies du 19^{ème} et du 20^{ème} », lundi 22 novembre 1999 : E. Caranza, Vue de Selvi – Bouroun sur le Bosphore – vers 1852. Tirage sur papier salé d'après un négatif papier. Timbre sec sur le montage et signature à l'encre sur l'épreuve, 17 x 22 cm.

⁵⁴⁶ Catalogue de vente, Galerie de Chartre, Chartre, 29 janvier 2005 : Caranza E., « Tombeau de l'esclave à Gallipoli, juin 1854 », négatif papier albuminé signé, daté et situé en bas à gauche, 17.5 x 22.5 cm.

que celles réalisées lors de la guerre de Crimée [Fig.31], car un campement de soldats français était situé à Gallipoli⁵⁴⁷.

Les biographes donnent peu d'informations sur son retour en France en 1855. Louis Vaczek⁵⁴⁸, comme Gilbert Beaugé⁵⁴⁹, ne mentionne que les deux expositions auxquelles Ernest de Caranza participa à Bruxelles en 1856 et à Paris en 1857. Pourtant, son œuvre et son expérience semblent lui valoir une certaine reconnaissance, car il est nommé secrétaire de la Commission orientale pour l'Empire ottoman⁵⁵⁰, qui est une charge importante, tant du point de vue de la représentation que de l'organisation. Lors de l'Exposition universelle de 1855, il siège au jury dans la Classe XVII (5^e groupe)⁵⁵¹. Il recevra à cette occasion la Légion d'honneur, au grade de chevalier, en tant que commissaire étranger⁵⁵².

En décembre 1855, il devient également membre de la Société française de photographie⁵⁵³. Il est officiellement annoncé comme nouveau membre, par le président de la Société, lors de l'Assemblée générale du 18 janvier 1856⁵⁵⁴. Les biographies de l'ingénieur-photographe déjà citées n'ont font pas mention, hormis Bahattin Öztuncay, qui indique qu'Ernest de Caranza en est membre de 1855 à 1863⁵⁵⁵. Son nom n'apparaît plus, en effet, dans la *Liste des membres de la Société française de photographie*, à la date 1^{er} juin 1863⁵⁵⁶. Cependant les *Bulletins de la Société française de photographie* des années précédentes – entre 1857 et 1862 – ne comportent pas cette liste des membres, et la fiche photographe d'Ernest de Caranza, conservée dans les archives de la Société, n'indique que la date de son élection à la

⁵⁴⁷ Öztuncay, 1992, p. 140: « One of them [il décrit les deux épreuves réalisées lors de la guerre de Crimée] shows the encampment of Franch soldriers in Gallipoli and the other the building of the French superintendence in Varna ».

⁵⁴⁸ Vaczek, 1988, p. 192: « He exhibited his prints from paper negatives in Brussels in 1856 and in Paris in 1857. He was member of the Société Française de Photographie ».

⁵⁴⁹ Beaugé, 1994 : « Ses images seront présentées à Bruxelles en 1856 et à Paris l'année suivante ».

⁵⁵⁰ Prince Napoléon, 1857, p. 203.

⁵⁵¹ Prince Napoléon, 1857, p. 232. La Classe XVII (5^e groupe) concerne tous les objets ayant attiré à l'orfèvrerie, la bijouterie et l'industrie des bronzes d'art. Cette participation en tant que juré est également mentionnée dans la biographie Aubenas, 2010.

⁵⁵² *Le Siècle*, 1855, p. 2 et *Le Journal de Constantinople*, 1855, p. 2. Malheureusement les événements de la Commune ont détruit les documents officiels. Je remercie madame Minjollet, assistante de conservateur, à la Grande Chancellerie de la Légion d'honneur pour son aide précieuse.

⁵⁵³ SFP, 1855, p. 368 : Ernest de Caranza fait partie de la liste des « membres titulaires au 31 décembre 1855 ».

⁵⁵⁴ SFP, 1856, p. 1.

⁵⁵⁵ Öztuncay, 1992, p. 139: « Caranza was a member of the Société Française de Photographie (SFP) from 1855 to 1863 ».

⁵⁵⁶ SFP, 1863, p. 146-152.

Société, soit 1855⁵⁵⁷. Aucun élément précis ne permet de déterminer la date de son départ de la Société française de photographie. Il est néanmoins actif au sein de la Société en 1856, date à laquelle il présente deux procédés : l'un lors de l'assemblée du 15 février (« Procédé de tirage des positives par chlorure de platine »)⁵⁵⁸, et l'autre lors de l'assemblée du 28 mars (« Méthode sur papier ciré sec »)⁵⁵⁹. En 1857, lors de la deuxième exposition de la Société, il expose des épreuves également réalisées en Turquie et au Mont Athos⁵⁶⁰. Deux épreuves sont, à l'issue de l'exposition, offertes par le photographe à la Société française de photographie⁵⁶¹.

Avant l'exposition de 1857, Ernest de Caranza participe à une exposition à Bruxelles, mentionnée par plusieurs biographies, comme *l'Exposition internationale de Bruxelles*⁵⁶². En vérité, il s'agit de *l'Exposition de l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique*, qui connaît quatre éditions entre 1853 et 1861 et qui dispose d'un département pour la photographie. Les photographes français ne se rendent pas à Bruxelles pour la remise des médailles, comme l'atteste l'assemblée du 19 décembre 1856, lors de laquelle Edouard Romberg⁵⁶³, mandé par ses collègues de Bruxelles, remet les récompenses au président de la Société française de photographie, Eugène Durieu⁵⁶⁴. Ernest de Caranza obtient une *Mention honorable*⁵⁶⁵ pour ses trente-deux épreuves prises au Mont Athos et à Constantinople⁵⁶⁶, louées par Ernest Lacan dans le journal *La Lumière* :

La collection de M. de Caranza restera comme un des plus beaux monuments de la photographie⁵⁶⁷.

⁵⁵⁷ *Inventaire tirage SFP par auteurs* (en ligne), <https://sfp.asso.fr/collection/recherche-dans-la-collection/inventaires-en-ligne>, document au format PDF.

⁵⁵⁸ Ces deux procédés seront étudiés de manière détaillée dans ce chapitre.

⁵⁵⁹ SFP, 1856, p. 82-83 et p. 101-112.

⁵⁶⁰ SFP Catalogue, 1857, p. 7.

⁵⁶¹ *Inventaire tirage SFP par auteurs* (en ligne), <https://sfp.asso.fr/collection/recherche-dans-la-collection/inventaires-en-ligne>, document au format PDF. Il s'agit des n°6 et 8 : *Pêcheries à Kiretch Bournou (Bosphore)* et *Platane de Godefroy de Bouillon (Bosphore)*.

⁵⁶² Aubenas, 2010 et Öztuncay, 1992.

⁵⁶³ Directeur au ministère de l'intérieur belge et secrétaire de l'Association pour le développement des arts industriels (SFP, 1856, p. 375).

⁵⁶⁴ SFP, 1856, p. 1.

⁵⁶⁵ SFP, 1856, p. 347.

⁵⁶⁶ *La Lumière*, 25 octobre 1856, p. 1 : « Les unes nous font pénétrer dans les mystérieuses retraites du mon Athos, [...] d'autres vues nous conduisent sur les bords enchantés du Bosphore, ou devant les mosquées ou les palais de Constantinople ».

⁵⁶⁷ *La Lumière*, 25 octobre 1856, p. 1.

Malgré le succès de ses épreuves lors des diverses expositions auxquelles il participe, Ernest de Caranza ne semble pas ouvrir de studio photographique en France où il poursuit ses activités d'ingénieur. Il fonde le 18 février 1857 *Caranza et Cie*, une compagnie du gaz riche pour les petites usines⁵⁶⁸ et dépose entre 1858 et 1860, deux brevets en lien avec l'éclairage au gaz. Le premier, en 1858, a attiré, « au système de fourneau et appareils d'épuration propre à l'éclairage au gaz »⁵⁶⁹ et le second en 1860 « au système de recherches de fuite de gaz d'éclairage »⁵⁷⁰. Son entreprise *De Caranza et cie*⁵⁷¹ est également présente dans le canton de Oissel en 1861⁵⁷², 1866⁵⁷³, 1867⁵⁷⁴ et 1868⁵⁷⁵.

Il est assez difficile de suivre géographiquement Ernest de Caranza de son retour en France à sa mort. En effet, la *fiche photographe*, conservée dans les archives de la Société française de photographie, ainsi que le catalogue de *la deuxième exposition annuelle des œuvres, appareils et produits, appartenant à toutes les branches de l'Art Photographique*⁵⁷⁶ indiquent qu'il habite dans la ville de Thiais⁵⁷⁷, département du Val-de-Marne. Cependant, ces deux documents sont les seuls fournissant cette indication, car les brevets donnent pour adresse la rue Neuve-des-Petits-Champs, à Paris (1858) et la rue de l'Allemagne, dans le quartier de la Villette à Paris (1860).

Il retourne une seconde fois en Turquie en 1863, à l'occasion de l'Exposition nationale ottomane⁵⁷⁸. Puis revient en France définitivement. Il décède en 1868 à Saint-Maur-des-

⁵⁶⁸ Gazette de l'industrie et du commerce, 1857, p. 7.

⁵⁶⁹ Catalogue, 1859, brevet n°39066.

⁵⁷⁰ Catalogue, 1861, brevet n° 43968. Ce système est expliqué dans un article intitulé « Des Fuites de gaz », publié dans le journal *Le Gaz* à la date du 20 octobre 1860 [Le Gaz, octobre 1860] : « En fait de procédé bien simple, nous avons à signaler celui dont se sert M. de Caranza. Veut-il chercher les fuites de gaz ? Il démonte un bec, y adapte un soufflet au moyen d'un tube de caoutchouc, insuffle de l'air dans les tuyaux à une pression quelque peu supérieure à celle du gaz, et promène tout le long des branchements intérieurs une houpe à poudrer, longuement emmanchée pour atteindre partout, et couverte d'une poudre blanche d'une ténuité telle qu'elle vole en nuages au moindre souffle ».

⁵⁷¹ Une publicité vante la compagnie et les avantages du gaz riche dans le numéro 11 du journal le Gaz, daté du 15 juillet 1860 [le Gaz, 15 juillet 1860].

⁵⁷² Almanach, 1861, p. 796.

⁵⁷³ Almanach, 1866, p. 314.

⁵⁷⁴ Almanach, 1867, p. 328.

⁵⁷⁵ Almanach, 1868, p. 329.

⁵⁷⁶ Catalogue, 1857, p. 7.

⁵⁷⁷ *Inventaire tirage SFP par auteurs* (en ligne), <https://sfp.asso.fr/collection/recherche-dans-la-collection/inventaires-en-ligne>, document au format PDF. Certains biographes comme Beaugé, 1994 ou Aubenas, 2010, le disent originaire de cette ville ; mais aucun acte de naissance n'a été retrouvé dans les archives.

⁵⁷⁸ Pinguet, 2011, p. 54.

Fossés, où selon Henriette Labbé⁵⁷⁹, l'ingénieur et le peintre y avaient créé une usine de céramique d'art, qui ferme à la mort d'Ernest de Caranza.

b. L'évolution photographique d'Ernest de Caranza : du daguerréotype à la photographie sur papier

Pionnier de la photographie, Ernest de Caranza suit l'histoire de cet art naissant, du daguerréotype, qu'il expérimente dans son studio photographique à Constantinople, à la photographie sur papier, en apportant des améliorations à la méthode de Gustave Le Gray. Il est intéressant de reprendre l'histoire de la photographie, pour dans un premier temps prendre pleinement conscience de l'évolution de la pratique photographique d'Ernest de Caranza, et pour percevoir, dans un second temps, l'importance des améliorations apportées par l'ingénieur, à la photographie sur papier.

Alors qu'Ernest de Caranza s'installe à Constantinople, comme ingénieur au service du sultan, l'histoire de la photographie française prend un tour décisif. Le 3 juillet 1839, lors d'une séance de la chambre des députés, François Arago, député des Pyrénées-Orientales et président de l'Académie des sciences prononce un discours, qui amène l'Etat à investir dans la daguerréotypie, nouveau médium né du travail de Nicéphore Niépce et de Louis Daguerre.

La méthode définitive du daguerréotype⁵⁸⁰, utilisée par Ernest de Caranza une dizaine d'années plus tard, se déroule en deux étapes. Dans un premier temps, le photographe prend soin de préparer sa plaque. Il superpose une lame de cuivre sur une lame d'argent, sur une planchette de bois. Puis, il ponce la lame de cuivre, et reprenant la technique des graveurs, il la découpe à l'aide d'un mélange d'acide nitrique et d'eau. De ce fait, les produits adhèrent mieux à la plaque. Enfin, il place quatre languettes de cuivre, de la largeur d'un doigt sur le pourtour, qu'il fixe sur la planchette de bois, à l'aide de clous.

La seconde étape est la création à proprement parler de l'image photographique. Pour cela, le photographe enduit la lame de cuivre préparée, d'une couche de jaune d'or d'iode

⁵⁷⁹ Labbé, 1945 : Entre 1864 et 1869, l'usine de céramique d'art fondé par Charles Labbé à Saint-Maur-les-Faussés [Fossés], de concert avec E. de Caranza et Parviller absorbe tout son temps, et tout son avoir... ».

⁵⁸⁰ Une première méthode est mise au point par Louis Daguerre, qui est appelée « la méthode Niépce perfectionnée » (Arago, 1839, p. 22). Plus proche de la méthode Nicéphore Niépce, seuls l'huile de lavande (mêlé au bitume de Judée) est remplacée par l'alcool ou de l'éther, et les cristaux d'iode sont remplacés par la vapeur d'une huile essentielle.

d'argent. Ce dernier composé photosensible est un mélange de nitrate d'argent (photosensible) et d'iodure de potassium (augmentateur de l'importance fluorescence), et fut utilisé, par la suite, pour la photographie sur papier. Après exposition dans la chambre noire, l'image photographique doit être révélée par des vapeurs de mercure, obtenue grâce à une lampe à esprit de vin à 75° (centigrades).

Beaucoup de photographes en France débutent dans la photographie avec la méthode du daguerréotype, comme Gustave le Gray qui réalise entre autres, un portrait d'Henri Le Secq⁵⁸¹. Ernest de Caranza reste dans la droite ligne de l'évolution du médium en France et commence sa pratique photographique avec la méthode du daguerréotype, employée à Constantinople aux alentours des années 1840⁵⁸². Il semble cependant passer assez rapidement à la méthode de Gustave le Gray sur papier ciré sec, même si *Le portrait de femme, à mi-corps, debout de face, les mains croisées [Fig.28]*, daté du 8 octobre 1854 et réalisé à Constantinople prouve que la méthode de Gustave Le Gray ne supprime pas définitivement l'utilisation du daguerréotype dans l'atelier d'Ernest de Caranza.

Gustave le Gray (1820-1884), de quatre ans le cadet d'Ernest de Caranza, décrit sa méthode sur papier ciré sec dans les éditions successives de son ouvrage, parues, mises à jour et augmentées de 1850 à 1854. Cette méthode consacre⁵⁸³ le peintre et photographe⁵⁸⁴. Pour le critique à la plume acérée, Francis Wey, ses épreuves sur papier sont de véritables œuvres-d'art :

Il y a deux mois l'un des plus habiles praticiens du procédé nouveau de la photographie, M. Le Gray, envoyait au jury de l'exposition de 1850 neuf dessins sur papier, représentant des paysages, des portraits d'après nature, et d'après des tableaux. Quand on eut admiré la perfection surprenante des résultats obtenus, l'on se trouva embarrassé pour classer des ouvrages dignes de rivaliser avec les œuvres

⁵⁸¹ Aubenas, 2002, p. 24.

⁵⁸² Öztuncay, 2003, p. 37: « The existence of a daguerreotype manuel in Turkish was first announced in issue 147 of another newspaper, Ceride-i Havadis, on 15 August 1841 ».

⁵⁸³ Sa renommée ne dura qu'une dizaine d'années, car il disparut des publications dès 1861. Taylor, 2003, p.3 : « Vers 1859, l'art de Le Gray déclina, reléguant progressivement sa réputation dans l'obscurité, pour disparaître après 1861 si l'on excepte de rares mentions dans des histoires spécialisées où il est habituellement cité pour ses procédés, collodion et papier ciré ».

⁵⁸⁴ Titre indiqué sous son nom sur les couvertures des différents ouvrages.

d'art les plus achevées et qui toutefois, accomplis par un procédé purement théorique, ne se rattachent point d'une manière directe à la pratique du dessin⁵⁸⁵.

Même si ses dessins photographiques ne furent pas acceptés au Salon⁵⁸⁶, Le Gray put, tout au long des années 1850, prôner la primauté du papier sur les autres procédés photographiques⁵⁸⁷ et se placer au centre des débats.

Le procédé de Gustave Le Gray fut reçu avec enthousiasme, car il répond, entre autres, à l'une des difficultés les plus importantes de la photographie sur papier, qui n'est autre que le support lui-même, qui à l'époque n'est pas toujours adapté à la prise de vue photographique⁵⁸⁸ et qu'il améliore grâce au cirage préalable. Ce cirage permet également au photographe de laisser plus longtemps le papier dans le bain d'acide gallique sans crainte, d'obtenir ainsi un meilleur développement de l'épreuve négative⁵⁸⁹, et de sensibiliser à l'avance le papier à l'acéto-azotate d'argent⁵⁹⁰. Le papier ainsi préparé peut être conservé plusieurs jours et devient la technique idéale pour les photographes-voyageurs, comme Ernest de Caranza. Pour cirer le papier, le photographe fait fondre un morceau de cire vierge sur une grande plaque de doublé d'argent chauffée, à l'aide d'une lampe à esprit de vin ou au bain-marie. Puis il dépose la feuille de papier sur la plaque cirée. Le papier, placé entre des feuilles de papier buvard est enfin séché avec un fer modérément chaud⁵⁹¹.

Le papier négatif est ensuite encollé à l'aide d'une eau de riz, mélangée à quarante grammes de sucre de lait, à quinze grammes d'iodure de potassium, quatre-vingts centigrammes de cyanure de potassium et cinquante centigrammes de fluorure de potassium⁵⁹². Avec la cire⁵⁹³, l'eau de riz et le sucre de lait, son papier est triplement préparé et protégé, ce

⁵⁸⁵ La Lumière, 9 février 1851, p. 1.

⁵⁸⁶ Les photographes furent acceptés pour la première fois au Salon en 1859.

⁵⁸⁷ Il n'est évident pas le seul photographe à prôner la primauté du papier.

⁵⁸⁸ Le Gray, 1852, p. 8.

⁵⁸⁹ Le Gray, 1852, p. 19 : « Une des qualités principales du papier ainsi préparé, outre que sa grande transparence permet d'apercevoir, à travers les moindres bulles d'air qui peuvent rester entre lui et les préparations, est de permettre aussi de laisser les épreuves se développer dans l'acide gallique pendant un temps très considérable sans tacher ni l'épreuve ni l'acide ».

⁵⁹⁰ Le Gray, 1852, p. 20 : « Mais sa qualité principale est de permettre de préparer le papier à l'acéto-azotate d'argent d'avance et de pouvoir ainsi opérer avec un papier sec se conservant bon pendant plusieurs jours ».

⁵⁹¹ Le Gray, 1852, p. 18.

⁵⁹² Le Gray, 1852, p. 22.

⁵⁹³ Gustave Le Gray précise que ces trois agents ne sont pas incompatibles bien au contraire : « La cire vierge, devenant perméable aux liquides après un séjour de quelques temps dans un bain de sels alcalins, forme aussi un des meilleurs encollages, qui, en même temps, n'exclut pas les autres ». [Le Gray, 1852, p. 171]

qui assure une stabilité de l'épreuve négative. L'ajout au mélange des trois agents, l'iodure de potassium, le cyanure de potassium et le fluorure de potassium apporte une première sensibilisation au papier.

Ayant préparé son papier, Gustave le Gray le sensibilise en le baignant dans deux bains distincts. Puis le papier est séché entre des feuilles de papier buvard. Entre ces feuilles de buvard, les épreuves négatives peuvent être conservées pendant cinq à six jours sans perdre leur sensibilité. Il expérimente une sensibilisation du papier non plus par voie humide⁵⁹⁴, mais par voie sèche. Cela signifie qu'il expose à la chambre noire un papier sensibilisé, mais sec :

Je suis parvenu, à l'aide de mon papier ciré, à pouvoir opérer à sec avec la plus grande sûreté de réussite, et j'ai obtenu ainsi des résultats complets, supérieurs à ceux obtenus par la voie humide, beaucoup plus fins et avec autant de rapidité d'exposition à la chambre noire⁵⁹⁵.

L'exposition dans la chambre noire ne dure que quelques secondes⁵⁹⁶. Reprenant la méthode employée par Talbot et Blanquart-Evrard, il fixe l'épreuve négative obtenue dans un bain d'hyposulfite de soude⁵⁹⁷ et d'eau filtrée. Puis il lave son épreuve dans plusieurs bains d'eau et la fait sécher.

La réalisation de l'épreuve positive débute par la préparation du papier, qui est immergé dans deux bains, l'un de chlorure de sodium mélangé à de l'eau, l'autre d'azotate d'argent, formant ainsi du chlorure d'argent. Gustave Le Gray conseille de remplacer le chlorure de sodium par de l'hydrochlorate d'ammoniaque, qui permet l'obtention des images plus rapidement :

Rapidité de la production de l'image vient de la présence de l'hydrogène, qui étant mis à nu par l'action de la lumière, contribue à réduire l'oxyde d'argent à un degré voisin de l'état métallique⁵⁹⁸.

⁵⁹⁴ Il donne néanmoins une méthode par voie humide ; mais Ernest de Caranza reprend sa méthode par voie sèche, pour la réalisation des épreuves du fonds.

⁵⁹⁵ Le Gray, 1852, p. 36.

⁵⁹⁶ Gustave Le Gray précise : « Pour le paysage avec le papier ciré sec, et l'ordinaire au sucre de lait seul et avec un objectif normal simple et un diaphragme de 15 à 20 millimètres de diamètre, l'exposition devra être de 30 secondes à 20 minutes au soleil, suivant son intensité et la saison. La pose doit varier aussi suivant la couleur des objets que l'on reproduit. Ainsi, par exemple, à la lumière égale, un monument demanderait 30 secondes d'exposition pour reproduire des arbres en forêt ».

⁵⁹⁷ Le papier ciré réclame un bain beaucoup moins long que les papiers ordinaires, soit dix à quinze minutes.

⁵⁹⁸ Le Gray, 1852, p. 133.

L'épreuve positive est ensuite tirée sur un châssis de reproduction, sur lequel a été préalablement placée l'épreuve négative. Le photographe dispose entre les deux épreuves une feuille de papier glacée pour éviter de tâcher l'épreuve négative au contact de l'azotate d'argent⁵⁹⁹. Afin de fixer l'épreuve positive, Gustave Le Gray ajoute à l'hyposulfite de soude, employé traditionnellement, de l'eau filtrée et du chlorure d'argent. Ce dernier agent est un corps « parfaitement fixe »⁶⁰⁰, qui prend à la lumière, une teinte violacée⁶⁰¹, comme l'explique monsieur Gay-Lussac dans son traité. Ainsi Gustave Le Gray accroît la luminosité de son image photographique.

Il joue également sur la teinte de l'image photographique en ajoutant, à l'issue du précédent bain, d'autres agents, comme du sel d'or, réalisant ce que les photographes appellent actuellement un *virage à l'or* :

J'obtiens aussi de fort jolis tons veloutés en mettant, au sortir de l'hyposulfite, l'épreuve sur un bain de sel d'or (1 gramme sel d'or dans un litre d'eau additionné de 5 gr. d'acide chlorhydro-azotique). [...] Ainsi une épreuve violette après son séjour à l'hyposulfite de soude peut être ramenée sur le chlorure d'or acide au ton noir bleu intense. Les blancs prennent en même temps un ton frais brillant très-harmonieux et chaud. [...] Avec une épreuve un peu poussée au brun jaune, à l'échelle opposée des tons, on ramène les vigueurs à des bruns moins sales et presque noirs, et les lumières prennent de l'éclat et un ton blanc doré d'une lumière très-éclatante⁶⁰².

Le chlorure d'or acide lui permet de transformer les teintes violacées en teintes bleutées, ou de retrouver la vigueur d'une épreuve peu contrastée et ainsi d'obtenir les épreuves tant louées par Francis Wey dans l'article déjà évoqué, du journal *Le Musée des familles*⁶⁰³.

c. L'adaptation de la méthode de Gustave Le Gray par Ernest de Caranza et la nouvelle méthode de fixation

Parti pour Constantinople en 1839, était-il encore en France lors de l'annonce officielle de l'invention du Daguerrotypage ? Ce fait est difficile à établir. Néanmoins, l'invention de la

⁵⁹⁹ Le Gray, 1852, p. 53 : « J'ai soin de mettre une feuille de papier bien transparent et ciré, ou une feuille de papier-glacé en gélatine entre l'épreuve négative et la feuille de papier positive ; cela ne nuit en rien à la netteté de l'épreuve, et préserve le négatif du contact de l'azotate d'argent qui le tacherait ».

⁶⁰⁰ Gay-Lussac, 1828, T1, p. 25.

⁶⁰¹ Gay-Lussac, 1828, T1, p. 26-27 : « Exposé à l'action de la lumière, il ne conserve sa blancheur qu'un instant ; car si l'on avait une lumière un peu vive, on peut dire qu'il change instantanément de couleur : il devient d'abord violacé, puis violet dans toute l'étendue de la masse ».

⁶⁰² Le Gray, 1852, p. 58.

⁶⁰³ Wey, 1853, cité par Mondenard, 1997, p. 4.

photographie suscite un vif intérêt à Constantinople et dès le 28 octobre 1839, les habitants de la capitale peuvent lire dans les colonnes du premier journal ottoman, *Takvim-i Vekayi*⁶⁰⁴ une « traduction d'un article paru dans plusieurs quotidiens en Europe » expliquant l'invention de Louis Daguerre⁶⁰⁵. Ce journal, traduit en français à partir de 1832, se présente selon le modèle du *Moniteur Officiel de France*. La presse française est très présente dans l'Empire Ottoman et surtout à Constantinople⁶⁰⁶, et joue un rôle capital dans le développement de la future République Turque. Les photographes comme Ernest de Caranza n'ont aucun mal à s'informer sur les nouvelles découvertes françaises. Les traités de photographie sont rapidement disponibles à Constantinople⁶⁰⁷, qui devient une plaque tournante pour la photographie dans l'Empire ottoman⁶⁰⁸.

Ernest de Caranza, ingénieur de métier, travaillant pour le Sublime Porte sur des questions militaires est également idéalement placé pour apprendre les principes du nouveau médium. En effet, la photographie est à cette époque l'apanage à la fois de la cour du sultan, pour laquelle elle est un divertissement⁶⁰⁹, et de l'armée, qui très tôt voit en elle le moyen de

⁶⁰⁴ Le premier numéro de ce journal est paru le 11 novembre 1831.

⁶⁰⁵ *Takvim-i-Vekayi*, n°186, Istanbul, 28 octobre 1839. Le site du Musée national des arts asiatiques – Guimet, dans un article en ligne, intitulé « La photographie sous l'Empire ottoman – Turquie, album de photographies (1853-1895) » fournit une traduction de cet article, écrit en ottoman : « Ceci est la traduction d'un article paru dans plusieurs quotidiens en Europe : après de longues recherches, un homme a inventé un art particulier qui crée un curieux effet de miroir. Ce Français plein de talent, du nom de Daguerre, a capturé l'image d'objets réfléchis dans la lumière du soleil à l'aide de divers procédés artistiques et scientifiques. Cette merveille est le fruit d'une vingtaine d'années de recherches. L'invention a eu un grand succès et a suscité une admiration universelle.

Son principe est le suivant : l'image réfléchie d'un objet traverse un verre devant une boîte, qui peut être grande ou petite, et qui est fermée à toute autre lumière. L'image est ensuite reconstituée dans la boîte. Une préparation chimique permet de projeter sur une surface l'image visible à l'intérieur de la boîte. Après beaucoup d'expérimentations, Daguerre a mis au point un mélange à base d'iodure d'argent. Une plaque de cuivre est maintenue durant quelques secondes au-dessus de la vapeur d'iodure avant d'être placée dans la boîte pendant cinq minutes, tandis que l'image de la scène traverse le verre. Si nous pensons à toutes les images que nous aimerions garder, nous pouvons imaginer l'intérêt de cette invention. Comme il est étrange qu'au moment où Daguerre fait cette découverte, l'Anglais Talbot utilise de pareille façon la lumière du soleil. Daguerre a cependant réussi à enregistrer des images avant lui ».

⁶⁰⁶ Pierre, 2005, p. 168 : « Comme pour celle de la photographie, du télégraphe ou du chemin de fer, les Turcs doivent aux Français l'introduction de la presse dans leur pays. C'est pourquoi l'on ne s'étonnera pas que les premiers journaux furent d'abord des journaux écrits en français, avant d'être bilingues et qu'enfin apparaisse une presse turque proprement dite. En deux siècles, on y compte plus de 700 journaux entièrement ou partiellement écrits en langue française ».

⁶⁰⁷ Beaugé, 1992, p. 114 : « Dès ses débuts en Europe, la nouvelle invention suscite à Istanbul un vi intérêt : on trouve dans les journaux des informations concernant le daguerréotype et la traduction des premiers ouvrages techniques paraît en livraisons régulières ».

⁶⁰⁸ Beaugé, 1992, p. 120 : « Enfin, Istanbul apparaît comme la plaque tournante d'une activité orientée vers d'autres centres de production et de création, principalement Beyrouth, Jérusalem, et Le Caire ».

⁶⁰⁹ Beaugé, 1992, p. 114 : « Parallèlement [à la photographie réalisée au cours de voyages], la photographie est réappropriée comme divertissement mondain dans l'entourage immédiat du Sultan, ou parmi les membres de la haute société ».

« constituer des archives évènementielles et de documenter les activités et les ouvrages de défense »⁶¹⁰.

Maitrisant très rapidement les principes de la photographie, Ernest de Caranza contribue à l'évolution et à l'amélioration du médium. Le catalogue de vente de la maison Sotheby's signale que les épreuves négatives constituant le « fonds Charles Labbé » sont réalisées selon la méthode sur papier ciré⁶¹¹. Une note⁶¹² retrouvée dans les affaires du peintre⁶¹³ atteste qu'Ernest de Caranza a employé la méthode de Gustave Le Gray : « Le papier étant ciré comme pour la méthode Legray ». Mais cette note indique également que le procédé utilisé par l'ingénieur-photographe est plus complexe que la méthode de Gustave Le Gray, car elle est titrée : « Papier ciré collodionné »⁶¹⁴. Il combine ainsi deux procédés : la photographie sur papier ciré sec et la photographie sur verre collodionné.

Cela n'est guère surprenant, car Ernest de Caranza, lors de ses recherches en tant qu'ingénieur militaire a beaucoup travaillé sur le polissage de la poudre de guerre⁶¹⁵. Il avait ainsi une connaissance précise de la découverte du coton-poudre, et de ses applications autant militaires, que médicales et photographiques. Le chimiste Christian Friedrich Schöbein voulait utiliser cette substance en remplacement de la poudre de guerre, mais les résultats ne furent pas concluants⁶¹⁶. La solubilité du coton-poudre dans l'éther donna à cet élément une nouvelle application dans la médecine, mais surtout dans la photographie⁶¹⁷. Le chimiste et écrivain Louis Ménard découvrit en 1846⁶¹⁸ le collodion, que les photographes, tel que Gustave Le Gray utilisèrent en l'appliquant sur verre.

⁶¹⁰ Beaugé, 1992, p. 119.

⁶¹¹ Exceptional Early Photographs from Mont Athos, Jeudi 10 novembre 2016, Sotheby's, Paris, p.3: « The collection presents an album of 87 salt paper prints mounted on board and a group of more than 150 salt prints and 144 waxed paper négatives which allowed us today to retrace their travel in Mont Athos ».

⁶¹² Cette note est-elle de la main de Charles Labbé, d'Ernest de Caranza ou d'une tierce personne ?

⁶¹³ Voir Annexe 7 : Procédé photographique sur papier ciré collodionné d'Ernest de Caranza.

⁶¹⁴ Voir Annexe 7 : Procédé photographique sur papier ciré collodionné d'Ernest de Caranza.

⁶¹⁵ Journal de Constantinople, 6 juin 1848, p. 1 : « M. Carenza a découvert depuis peu de temps un procédé pour le polissage de la poudre de guerre ».

⁶¹⁶ Gerhardt, 1854, p. 508-509.

⁶¹⁷ Gerhardt, 1854, p. 509 : « La partie du fulmicoton, soluble dans l'éther alcoolisé, a trouvé plusieurs applications importantes, notamment en chirurgie et en photographie. La solution de cette substance est connue sous le nom de collodion ; lorsqu'on l'expose à l'air, l'éther qu'elle renferme s'évapore très-rapidement et abandonne la matière solide sous la forme d'un vernis fort ténu, très-adhérent, imperméable à l'eau, et for électrique ».

⁶¹⁸ Soubeiran, 1848, p. 264 : « En 1848, MM. Meinard et Floris Domonte avaient annoncé à l'Académie des sciences que la xyloïdine ou coton-poudre était soluble dans l'éther mélangé d'un peu d'alcool ; que la dissolution avait toujours lieu si l'on substituait au coton le papier fulminant ».

Pour les épreuves de la mission au Mont Athos, Ernest de Caranza utilise la méthode papier ciré collodionné, car le papier est le support le plus pratique pour la photographie de voyage. Il ne se brise pas et est beaucoup plus léger que le verre. De plus, le papier ciré est reconnu comme l'un des meilleurs procédés photographiques pour la photographie de paysage⁶¹⁹. D'autre part, le papier ciré peut être sensibilisé et conservé plusieurs jours⁶²⁰, ce qui facilite grandement le travail sur le terrain, surtout lorsque les conditions climatiques ne sont pas idéales, et qu'il faut profiter de chaque rayon de soleil, comme cela fut parfois le cas, lors de la mission au Mont Athos⁶²¹. Enfin, l'ingénieur-photographe combine, le papier ciré à la méthode sur verre collodionné, qui est considérée comme le plus sûr des procédés photographiques, comme le montre Auguste Belloc, qui réalise une synthèse des différentes techniques photographiques:

Tout bien pesé, la part qui reste au collodion est la part du lion, et la photographie sur glace collodionnée est la première de toutes les photographies⁶²².

Combinant les deux méthodes, Ernest de Caranza obtient un procédé photographique de très grande qualité. Il n'en fait néanmoins pas mention. Ces épreuves du Mont Athos, présentées lors de l'exposition de la Société française de photographie en 1857, sont présentées comme des réalisations selon la méthode sur papier ciré sec, sans précision du collodion⁶²³. Aucun article, ni aucune communication sur ce sujet n'est relayé dans les pages des journaux, car le collodion dans ce procédé n'est utilisé que pour encoller le papier. Ernest de Caranza, tout en améliorant le rendu de l'image photographique, n'invente pas concrètement une nouvelle méthode. D'autant plus, que l'application du collodion lors de la préparation du papier n'est pas l'unique modification apportée à la méthode de Gustave Le Gray. Ces épreuves

⁶¹⁹ Belloc, 1855, p. XLIX.

⁶²⁰ Le Gray, 1852, p. 18 : « Mais sa qualité principale est de permettre de préparer le papier à l'acéto-azotate d'argent d'avance et de pouvoir ainsi opérer avec un papier sec se conservant bon pendant plusieurs jours ».

⁶²¹ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, Iviron, Mont Athos : « Mardi, le temps nous fût fâcheux ; la pluie s'opposa absolument au travail, soit dehors, soit dedans, le vent était violent, le ciel tout à fait sombre, nous avons faits des préparations pour les jours subséquents ». Il indique également dans une autre lettre, datée du 18 octobre 1853, qu'ils savent que la période n'est pas propice : « Depuis Lavra, nous n'avons pas à nous plaindre, le ciel nous a été favorable la saison où nous sommes est (pourtant) habituellement froide et pluvieuse au Mont Athos ».

⁶²² Belloc, 1855, p. L.

⁶²³ SFP Catalogue, 1857, n°19, épreuves 13 à 18, p. 7.

gardent de fait le nom d'*épreuves sur papier ciré*. Il reste néanmoins que comme nombres de photographes, Ernest de Caranza participe à l'amélioration des procédés photographiques et de la méthode de Gustave Le Gray.

La méthode utilisée par Ernest de Caranza peut être reconstituée sur la base de la note retrouvée dans les affaires de Charles Labbé, et en jugeant par la méthode de Gustave Le Gray sur papier ciré.

Dans un premier temps, l'ingénieur-photographe prépare le papier, qui sera utilisé lors de la réalisation de l'épreuve négative. Ayant ciré son papier, il le plonge dans un bain d'iodure de potassium, puis dans un bain d'acéto-azotate. Il indique dans sa note :

Le papier étant ciré comme pour la méthode LeGray, le passer au iodure de la même méthode et lorsqu'après avoir été pendu, étant encore humide, le placer dans un châssis de cette forme de manière qu'il soit bien tendu⁶²⁴.

Il supprime plusieurs étapes de la méthode de Gustave Le Gray. L'eau de riz, obtenu par la cuisson de 250 grammes de riz et le sucre de lait ont disparu au profit de l'application du collodion, dernière étape de la préparation du papier.

Ayant été plongé dans des bains d'iodure, le papier est suspendu pour être séché, comme dans la méthode de Gustave le Gray, qui suspend les feuilles de papier avec des crochets en forme de S⁶²⁵. Le papier est encore humide⁶²⁶, lorsqu'il est placé dans un châssis de bois. Ernest de Caranza utilise un cadre pour rigidifier son papier, dont il donne plusieurs schémas sur sa note. Le papier doit être parfaitement tendu.

Le collodion est ainsi coulé sur le papier, selon la méthode utilisée sur verre :

Lorsqu'il est bien lié, coulez du collodion ioduré, absolument comme sur une glace, et attendre qu'il soit sec.

Peu d'informations sont fournies par l'ingénieur-photographe sur la préparation du collodion, sur la méthode utilisée ou encore sur l'iodure employé. L'application du collodion semble aller de soi, comme s'il s'agissait d'une note à lui-même et pour lui-même. Il est possible de supposer qu'utilisant les éditions successives du traité de Gustave Le Gray pour son apprentissage et sa pratique de la photographie sur papier ciré, il emploie également la

⁶²⁴ Voir Annexe 7 : Procédé photographique sur papier ciré collodionné d'Ernest de Caranza.

⁶²⁵ Le Gray, 1852, p. 23 : « Retournez ensuite la masse [il prépare plusieurs feuilles dans un même bain], puis commençant par la première feuille immergée, penchez-les pour les faire sécher en les piquant par un angle avec une épingle recourbée en S que vous accrochez à un fil tendu horizontalement en l'air ».

⁶²⁶ Le papier doit rester humide, jusqu'à l'opération d'application du collodion, pour garder toutes les propriétés des composants déjà appliqués.

méthode au collodion du peintre et photographe⁶²⁷. L'iodure employé serait ainsi l'iodure d'ammoniaque.

Le papier ciré collodionné, ayant été séché, peut se garder plusieurs jours, même sans avoir été sensibilisé. Gustave Le Gay, dans le cadre de sa méthode, attendait la sensibilisation, pour sécher parfaitement le papier et le conserver. Cela lui permet de placer directement le papier sec dans la chambre noire :

En tenant ce papier préparé ainsi préparé bien à l'abri de la lumière, il peut conserver sa sensibilité 5 ou 6 jours et plus, avant d'être exposé à la chambre noire. En se servant de l'acéto-azotate d'argent indiqué au §10, il peut se conserver bon 10 ou 12 jours, mais il est moins sensible⁶²⁸.

Puis il précise à l'attention des photographes-voyageurs :

Ce mode d'opérer est précieux pour les voyages, puisqu'il dispense de manipulations si difficiles lorsqu'on est hors de chez soi. Il suffit d'emporter avec soi des châssis garnis de feuilles préparées et un portefeuille bien clos contenant deux compartiments, un où l'on met le papier préparé en réserve, l'autre où l'on sert les épreuves tirées⁶²⁹.

L'application du collodion dans le procédé d'Ernest de Caranza implique que le papier n'est qu'à demi-sec lorsqu'il est placé dans la chambre noire. En effet, avant l'opération d'exposition, l'ingénieur-photographe sensibilise son papier, puis le laisse sécher « à demi ». Il indique dans sa note :

Il peut se garder ainsi, quelques jours⁶³⁰ ; puis le nitrater avec le nitrate suivant et en plein bain :
Eau 100, Nitrate 5, Ac . Acét. 5.

De la même manière que pour l'application du collodion, peu d'informations sont fournies sur le procédé de sensibilisation du papier négatif. Les éléments sont écrits en abréviations et les mesures ne sont pas données. S'agit-il de grammes, de volume, ou autres ? La comparaison entre ses mesures et celles de Gustave Le Gray montre que l'unité de mesure est le gramme⁶³¹. Les proportions ne sont néanmoins pas les mêmes. Le peintre et photographe place son papier négatif dans un bain, contenant dix grammes d'azotate

⁶²⁷ Voir chapitre deuxième, partie I. b. L'évolution photographique d'Ernest de Caranza du daguerréotype à la photographie sur papier.

⁶²⁸ Le Gray, 1852, p. 34.

⁶²⁹ Le Gray, 1852, p. 35.

⁶³⁰ Il parle du papier ciré collodionné non sensibilisé.

⁶³¹ Les modifications d'une méthode existante sont plus aisées en conservant les mêmes mesures. D'autre part, dans sa méthode de fixation des épreuves positives, qui sera expliquée à la suite de cette présentation, Ernest de Caranza utilise le gramme, comme unité de mesure.

d'argent, douze grammes d'acide acétique cristallisable et cent cinquante grammes d'eau distillée. L'ingénieur-photographe diminue les proportions de ses éléments, nécessaires en moins grande quantité avec le collodion, car ce dernier augmente d'ores et déjà la vitesse de prise de vue⁶³².

Sensibilisé, le papier négatif est ensuite lavé et séché à demi, avant d'être placé dans la chambre noire :

Attendre que la feuille ai pris un aspect laiteux et parcheminé. Laver à grande eau plusieurs fois et laisser sécher à demi et mettre dans le châssis [?] ⁶³³ .

Le procédé employé par l'ingénieur-photographe est ainsi à mi-chemin entre la méthode sur papier ciré humide et la méthode sur papier ciré sec, car le papier négatif est à demi-sec.

La note du procédé photographique sur papier ciré collodionné s'achève ainsi. Ernest de Caranza ne décrit pas les étapes de développement et de fixation de l'épreuve négative. La méthode de Gustave Le Gray doit être reprise sans modification. Sur l'épreuve négative, une solution d'acide gallique et d'eau distillée est appliquée pour la développer. Puis un bain d'hyposulfite de soude, dilué dans de l'eau filtrée, permet de fixer l'image ainsi obtenue.

Ernest de Caranza ne communique pas sur ses modifications de la méthode de Gustave Le Gray ; mais il fut reconnu pour son procédé de fixation des épreuves positives, relayée par le journal *La Lumière*, le 23 février 1856 :

On ne verra pas sans intérêt que depuis longtemps M. de Caranza s'occupait de la question capitale du fixage des épreuves et on lui saura bon gré de la communication désintéressée qu'il fait d'un procédé nouveau concernant cette intéressante question ⁶³⁴.

Le procédé d'Ernest de Caranza, intitulé « nouveau procédé de fixage des épreuves positives au moyen du chlorure de platine », s'inscrit parfaitement dans les recherches de son époque. Il cherche à répondre au problème de la conservation des épreuves positives qui devait être au centre des préoccupations des photographes déjà avant sa médiatisation. En effet, comment donner des lettres de noblesse à un médium incertain, qui se révèle parfois

⁶³² Belloc, 1855, p. XL : « Vers la fin de 1850, M. G. Legray, dans son *Traité pratique de photographie*, parla le premier du collodion ou dissolution de coton-poudre, comme pouvant être substitué et ayant été substitué par lui à l'albumine, avec de grands avantages, au point de vue surtout de la formation rapide de l'image dans la chambre obscure [...] ».

⁶³³ Le dernier mot reste illisible. Il semble néanmoins qu'il s'agisse d'une marque de châssis.

⁶³⁴ *La Lumière*, 23 février 1856, p. 1. Le nom de l'auteur de l'artiste n'est connu que par ses initiales : « A.T.L. ».

éphémère ? Comme le relate André Rouillé, le duc de Luynes, archéologue, organise, à cette époque, un concours permettant de trouver une méthode de fixation des épreuves :

Malgré les efforts de Blanquart-Evrard, le tirage aux sels d'argent reste long et coûteux : il assure plusieurs, mais non pas une multitude d'épreuve, et celles-ci sont souvent altérables. D'où, en 1856, l'initiative du duc de Luynes, archéologue et membre de l'Institut, qui demande à la Société française de photographie d'organiser un concours qu'il dote de 2000 francs, afin de « faire faire des progrès [...] importants au tirage des épreuves positives et à leur conservation »⁶³⁵.

En effet, comme l'indique le rapport sur concours, lu par le président de la Société française de photographie, lors de la séance du 18 juillet 1856 :

Depuis les immortelles découvertes de Niépce, Daguerre et Talbot, les archéologues se sont vivement préoccupés de cette importante application, qui doit fournir des éléments si précieux aux siècles futurs. Mais pour que la photographie puisse réaliser les grandes espérances qu'elle a fait concevoir sous ce rapport, il faut avant tout, que l'on soit certain de la conservation indéfinie des épreuves⁶³⁶.

Les épreuves réalisées au Mont Athos sont, en outre, de magnifiques réalisations, prouvant le bien fondée de sa méthode. L'auteur de l'article loue ainsi le travail de l'ingénieur-photographe :

Les épreuves que M. de Caranza a obtenues au moyen de ce procédé sont d'une remarquable beauté d'exécution. Les négatifs, sur papier ciré, se distinguent par une finesse de détails, une transparence dans les ombres, une vérité de perspective qui en font de ravissants tableaux.

Cette finesse se perçoit aisément sur nombre de négatifs présents dans le « fonds Charles Labbé », et tout particulièrement sur le négatif de l'épreuve, numérotée 53 dans l'album⁶³⁷ [Fig.2]. Le regardeur peut, en effet, compter uns à uns les arbres entourant le monastère Saint-Paul, sentir la texture de la roche, et suivre le petit chemin escarpé, menant au monastère.

L'auteur de l'article admire ensuite les épreuves positives :

Quant aux épreuves positives, elles doivent au mode de fixage employé par l'ingénieur amateur, une délicatesse et une harmonie de tons qui leur donnent un aspect tout à fait artistique. Ajoutons que la plupart de ces vues, prises par M. de Caranza avec le concours d'un peintre de ses amis, M. Ch. Labbé représente les couvents grecs du mont Athos.

⁶³⁵ Rouillé, 1989, p. 201.

⁶³⁶ SFP, 1856, p. 202.

⁶³⁷ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°53.

En mentionnant la participation du peintre Charles Labbé à la réalisation des épreuves photographiques, l'auteur fournit les deux facteurs de réussite de la mission. L'harmonie d'une image photographique ne peut pas être uniquement l'œuvre de la technique. Elle est le résultat de l'association parfaite des qualités techniques et de qualités esthétiques, acquises des grands maîtres de la peinture. Ernest de Caranza apporte les qualités techniques et Charles Labbé les qualités esthétiques.

Pour réaliser la fixation, Ernest de Caranza plonge son épreuve positive, dans un centimètre cube de chlorure de platine à l'état presque sirupeux, dilué dans deux mille grammes d'eau distillée et trente grammes d'acide chlorhydrique⁶³⁸. Le platine⁶³⁹ l'aide à fixer l'image photographique en asséchant ses composants, comme l'explique Joseph-Louis Gay-Lussac dans son traité de chimie⁶⁴⁰ :

Un corps qui a une très faible affinité pour l'oxygène⁶⁴¹, et qui est facilement réduit de ses combinaisons.

En outre, le platine lui permet d'accentuer les noirs de l'image photographique et leur profondeur, en corrigeant l'œil humain, qui donne naturellement au noir des reflets bleus. Ce phénomène était au contraire accentué par le chlorure d'or, également utilisé pour la fixation des épreuves positives⁶⁴². La comparaison entre les deux chlorures est faite par l'auteur de l'article :

Les épreuves photographiques fixées jusqu'à présent par le chlorure d'or ont un aspect bleuâtre qui ne leur est pas favorable, et elles subissent à la longue une altération très sensible qui leur donne une teinte sale très-désagréable, ce qui n'a pas lieu avec le chlorure de platine⁶⁴³.

⁶³⁸ La Lumière, 23 février 1856, p. 1 : « Il faut, dans le châssis à reproduction laisser s'impressionner l'épreuve positive de manière que les blancs de cette épreuve soient arrivés à une teinte violacée, et que dans les grands noirs le chlorure d'argent soit passé à l'état métallique. Cette épreuve est alors retirée du châssis et plongée entièrement dans une cuvette contenant la dissolution suivante : eau distillée 2000 grammes ; chlorure de platine à l'état presque sirupeux 1 centimètre cube ; acide chlorhydrique, 30 grammes ».

⁶³⁹ Le platine est toujours utilisé pour le tirage des épreuves positives. Les photographes appellent cette méthode : « le tirage au platine ». Elle est employée par des photographes contemporains, tels que Helena Almeida, Brigitte Carnochan, Isabel Muñoz ou encore Sebastião Salgado.

⁶⁴⁰ Gay-Lussac, 1828, T.1, p. 5.

⁶⁴¹ Graphie présente dans le traité.

⁶⁴² Le Gray, 1852, p. 58. Gustave Le Gray évoque les bains à l'or pour la fixation des épreuves positives dans son traité : « J'obtiens aussi de fort jolis tons veloutés en mettant, au sortir de l'hyposulfite, l'épreuve sur un bain de sel d'or (1 gramme sel d'or dans un litre d'eau additionné de 5 gr. D'acide chlorhydro-azotique) ».

⁶⁴³ La Lumière, 23 février 1856, p. 1.

L'épreuve positive, plongée dans le bain de chlorure de platine, doit être lavée dans huit bains. Ernest de Caranza précise que lors du cinquième bain, l'eau peut être additionnée à de la craie. L'épreuve repose ainsi deux minutes :

Cette opération a pour but de neutraliser la petite quantité d'acide qui pourrait rester dans la texture du papier⁶⁴⁴.

En effet, l'acide chlorhydrique pourrait agir sur l'hyposulfite de soude, comme l'explique Gustave Le Gray dans une note, publiée en 1859, dans le *bulletin de la Société française de photographie* :

En étudiant ce nouveau moyen de fixage⁶⁴⁵, j'ai eu pour but de produire les mêmes effets que j'avais signalés il y a quelques années dans un Mémoire sur le fixage à l'aide du chlorure d'or acidulé par l'acide chlorhydrique, en évitant l'inconvénient de la réaction de l'acide sur l'hyposulfite de soude⁶⁴⁶.

Pour empêcher cette réaction, cause de la mauvaise conservation des épreuves, le peintre et photographe utilise également la craie ou le blanc d'Espagne :

Je terminerai ma communication en signalant dans les anciens modes de fixage à l'aide du bain d'hyposulfite de soude et de chlorure d'or, comme cause de la destruction des images, la présence et la formation d'un acide occasionné par l'usage de ce bain et le temps qui en établissant la décomposition. Je suis parvenu à rendre à ce bain ses qualités premières en le mélangeant à de la craie ou blanc d'Espagne, puis en le filtrant. Il jouit alors des mêmes qualités qu'un bain neuf, et donne des épreuves d'une grande solidité⁶⁴⁷.

Après ces nombreux bains, Ernest de Caranza plonge l'épreuve dans un bain contenant une solution d'hyposulfite (cent grammes d'hyposulfite et six cents grammes d'eau distillée), pendant quinze minutes⁶⁴⁸. L'auteur de l'article indique que cette dernière opération participe à l'intensification des teintes. Il écrit :

Dès que l'épreuve est plongée dans cette solution d'hyposulfite, elle est ramenée à des tons noirs, très-vigoureux, et les demi-teintes prennent une couleur rosée qui donne à toute l'épreuve une harmonie extraordinaire⁶⁴⁹.

⁶⁴⁴ La Lumière, 23 février 1856, p. 1.

⁶⁴⁵ Il explique, au début de la note, avoir amélioré un ancien procédé de fixation de l'épreuve positive au chlorure d'or.

⁶⁴⁶ SFP, 1859, p. 13.

⁶⁴⁷ SFP, 1859, p. 16.

⁶⁴⁸ La Lumière, 23 février 1856, p. 1 : « On la plonge ensuite dans une solution d'hyposulfite suivante : hyposulfite, 100 grammes ; eau distillée, 600 grammes ».

⁶⁴⁹ La Lumière, 23 février 1856, p. 1.

Outre l'harmonie de l'image photographique, ce procédé a un coût moindre au regard du chlorure d'or. Le catalogue de l'opticien de l'empereur, Marc Secretan, datant de mai 1858, donne un aperçu de cette différence tarifaire au XIX^e siècle. Il communique les prix des différents produits chimiques employés, entre autres, par la photographie. Un gramme de chlorure d'or (cristallisé) coûte deux francs quatre-vingts, soit neuf euros et seize cents⁶⁵⁰ ; alors qu'un gramme de chlorure de platine coûte un franc vingt-cinq, soit quatre euros et neuf cents. La multiplication par trois du prix d'achat n'est pas totalement véridique.

Malgré ce plus faible coût et l'harmonie de ces épreuves, le procédé d'Ernest de Caranza ne semble pas avoir été beaucoup employé. Lors de l'exposition photographique de 1859, un photographe nommé Ollive, exerçant à Paris, indique cependant avoir fait usage du procédé de fixation de l'ingénieur-photographe. Le catalogue de l'exposition indique : « Négatifs. Coll. sec. au miel. Pose : 3 à 4 minutes au soleil ; 6 à 7 à l'ombre. Positives au chlorure de platine, procédé de M. de Caranza »⁶⁵¹.

Tous ces éléments attestent que la pratique du médium photographique d'Ernest de Caranza ainsi que la réalisation des épreuves du « fonds Charles Labbé » s'inscrivent dans le développement de la photographie en France et en Turquie ; mais également participent à son évolution, en tant que technique, avec les améliorations des procédés chimiques, et en tant qu'art, avec l'élévation de la qualité visuelle des images photographiques. Comme nombre de photographes au XIX^e siècle – sans obtenir l'aura de Gustave Le Gray ou Edouard Baldus – Ernest de Caranza apporte ses connaissances et son savoir. Cependant, ce résultat n'est pas uniquement le fruit de l'ingénieur-photographe. Charles Labbé apporte sa culture des grands maîtres et des principes picturaux, permettant ainsi la réalisation d'images photographiques composées et harmonieuses, mais également son goût pour l'observation de la nature, acquise lors de ses séjours dans la forêt de Fontainebleau et à Barbizon, et lors de ses voyages, et son expérience de la Sainte Montagne, visitée en 1852. L'album photographique de la mission au Mont Athos est ainsi le produit de l'amitié entre un ingénieur et un peintre, tous deux au service du sultan ottoman, à Istanbul.

⁶⁵⁰ Un franc de 1850 vaut trois euros et vingt-sept cents.

⁶⁵¹ SFP Exposition, 1859, p. 49.

II. La photographie est-elle un médium artistique ? Un questionnement au cœur du XIX^e siècle et l'apport du « fonds Charles Labbé »

Les pionniers de la photographie sont tous des ingénieurs, inventeurs et concepteurs du nouveau médium. Nicéphore Niépce, qui invente le médium pour palier à son peu de talent en dessin, met en œuvre toutes ses connaissances scientifiques d'ingénieur-physicien pour réussir son entreprise. Ernest de Caranza s'inscrit dans cette lignée des ingénieurs-photographes, qui, dans un premier temps, s'intéressent à la technique et à son amélioration, avant de se soucier des qualités esthétiques de l'image produite par ladite technique.

a. Le statut du médium photographique et les premiers ingénieurs-photographes

Cette primauté des ingénieurs-photographes sur les artistes-photographes aux premières heures de la photographie est due à la nécessité d'améliorer ce médium en devenir. Les techniques se suivent : daguerréotype, photographie sur verre, puis sur papier au milieu du siècle. Chacune de ces techniques demandent des connaissances précises en physique et en chimie, que les ingénieurs possèdent. Grâce à eux la prise de vue et le rendu s'améliorent. La photographie rentre aussitôt dans l'équipement du voyageur, et cela malgré les aléas dus au transport du matériel.

Ernest de Caranza suit cette évolution en débutant par le daguerréotype, puis en adoptant la méthode sur papier de Gustave Le Gray⁶⁵², qu'il améliore en associant la méthode de photographie sur papier ciré sec à la photographie sur verre collodionnée pour obtenir des épreuves de qualité supérieure, tant du point de vue esthétique et que du point de vue de la conservation des images. Par ses recherches sur la photographie sur papier, Ernest de Caranza participe en effet directement à l'optimisation de la conservation des épreuves photographiques, qui est un véritable problème à cette époque. Le rendu des images n'est pas toujours optimal et leur conservation aléatoire. L'importance de cette problématique, incite même le duc de Luynes à organiser, en 1856, un concours de procédés photographiques. Prévu

⁶⁵²Correspondance 1852, Lettre de monsieur Mouginot à Charles Labbé, datée du 7 août 1852, Constantinople, Turquie : « Caranza s'est décidé à monter la photographie et la daguerréotypie. Il a loué devant le palais de France, un appartement, qui a fait arranger exprès, pour y faire des portraits sur plaque et sur papier. Il réussira, je n'en forme pas le moindre doute ».

le 1^{er} juillet 1858, sa clôture est reportée au 1^{er} juillet 1861. En mars 1862, Alphonse Poitevin reçoit le prix pour son procédé de tirage sur charbon⁶⁵³. Bien que ce concours ait eu lieu après le voyage sur la Sainte Montagne et bien qu'Ernest de Caranza n'y ait pas participé, la mention de ce concours montre que le médium photographique est encore en cours d'amélioration, au moment de la création de l'album. Lors de la réalisation de la mission photographique, l'enjeu n'est pas uniquement de réaliser une belle composition harmonieuse à la manière des grands maîtres, mais d'obtenir des épreuves photographiques au rendu optimal et de conserver dans le temps les images obtenues.

La qualité des épreuves photographiques réalisées au Mont Athos par Ernest de Caranza⁶⁵⁴ est ainsi louée dans les colonnes du journal *La Lumière* du 23 février 1856. En effet utilisant un procédé de fixation des épreuves positives au chlorure de platine, les images ne subissent aucune altération et prennent des teintes esthétiques :

Au moyen de ce procédé, en moins d'un quart d'heure, l'épreuve vire à un ton noir de gravure très artistique, sans que les demi-teintes perdent le moindre détail ; mais la fixité de ces épreuves est sans contredit le plus important⁶⁵⁵.

En faisant évoluer la technique photographique, Ernest de Caranza fait progresser le médium vers les Beaux-Arts, en associant à la pérennité de l'image des qualités esthétiques.

Les épreuves du « fonds Charles Labbé » sont ainsi, d'abord louées pour les procédés techniques utilisés, avant d'être reconnues pour leurs qualités esthétiques. A ces débuts, le médium photographique reste imparfait, et la quête de nouveaux procédés s'impose sur les questions purement esthétiques. Le président de la Société française de photographie, Eugène Durieu juge le médium imparfait au regard de l'œil humain et déclare dans le *Bulletin de la Société française de photographie* de 1856 :

On se tromperait étrangement et on montrerait qu'on n'a que bien incomplètement étudié les ressources comme les imperfections de l'instrument photographique, si l'on ne reconnaissait pas que ce procédé, quelques précis qu'il puisse être, ne rend pas de lui-même les objets extérieurs tels que l'œil humain les voit, avec la valeur relative des tons et de la perspective⁶⁵⁶.

⁶⁵³ Rouillé, 1989, p. 201.

⁶⁵⁴ Charles Labbé n'est cité qu'à la fin de l'article. La primauté est donnée à l'ingénieur-photographe, Ernest de Caranza et à son procédé photographique.

⁶⁵⁵ *La Lumière*, 23 février 1856.

⁶⁵⁶ SFP, 1856, p. 63.

Les colonnes du *Bulletin de la Société française de photographie* se remplissent ainsi d'articles sur de nouveaux procédés ou sur l'amélioration d'un procédé ou encore sur la qualité des images photographiques obtenues par tels photographes en utilisant telle technique⁶⁵⁷.

Si la photographie semble par son objectivité rivaliser avec le dessin, les photographes s'aperçoivent que l'on ne réalise pas une image de la même manière avec un crayon ou avec un pinceau, qu'avec la chambre photographique. Cela modifie la manière de travailler et de percevoir l'image. De nouvelles habitudes sont prises et le lien entre l'image et son référent est modifié⁶⁵⁸. Contrairement au peintre, le photographe ne peut pas travailler à partir de ses seules impressions du réel, accumulées dans sa mémoire. Il doit capter le réel tel qu'il est, en tenant compte de l'environnement de l'objet, des conditions météorologiques, des défauts de l'objet, qu'il ne peut cacher. Le photographe Eugène Disdéri dans son ouvrage sur *L'Art de la photographie* marque cette différence entre le travail du peintre et le travail du photographe :

[...] tandis que le peintre, par une sorte d'évocation, choisit à son gré dans la nature et rassemble les objets les plus divers, qu'il dispose et qu'il les groupe, qu'il les modifie dans quelque-une de leurs parties ou dans leur ensemble, le photographe ne saurait se passer de la présence des objets qu'il veut reproduire. Il faut qu'il constitue la réalité même avant de songer à la représenter, et, la plupart du temps, les éléments dont la réunion lui paraîtrait la plus propre à traduire son sentiment ne sauraient être rassemblés. En outre, il ne peut apporter aux objets qu'il a choisis aucun changement considérable ; il ne peut leur faire subir que des modifications superficielles qui ne sauraient en changer essentiellement le caractère⁶⁵⁹.

Le photographe doit ainsi prendre en compte un certain nombre d'éléments et parfois subir les désagréments de l'environnement. Dans sa correspondance, Charles Labbé se plaint par exemple de la pluie et du vent, qui ralentissent leur travail, comme au monastère d'Ivion où le temps est « épouvantable »:

Mardi, le temps nous fût fâcheux ; la pluie s'opposa absolument au travail, soit dehors, soit dedans, le vent était violent, le ciel tout à fait sombre, nous avons faits des préparations pour les jours subséquents. Mercredi, c'était hier, le temps était épouvantable⁶⁶⁰.

⁶⁵⁷ Le site de la Société française de photographie permet la consultation des tous les anciens numéros du *Bulletin* : <https://sfp.asso.fr/>

⁶⁵⁸ Rouillé, 1989, p. 16-17.

⁶⁵⁹ Disdéri, 1862, p. 255.

⁶⁶⁰ Correspondance 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, Ivion, Mont Athos.

Le mauvais temps retarde le travail photographique et oblige Charles Labbé et Ernest de Caranza à saisir chaque rayon de soleil pour réaliser leurs épreuves photographiques, même aux heures les plus chaudes. L'épreuve positive numérotée 29⁶⁶¹ dans l'album [Fig.12], montrant la muraille sud du monastère d'Iviron ne présente aucune ombre. Le ciel sans nuage au quatrième plan est d'une teinte claire, presque blanche. L'épreuve photographique a été prise aux alentours de midi, heure à laquelle le soleil est le plus haut dans le ciel et le plus chaud. Malgré l'intensité du soleil, qui rend difficile la prise de vue avec la chambre photographique, Ernest de Caranza parvient à photographier le monastère, en conservant l'écrin de verdure l'environnant. Les teintes restent justes et harmonieuses.

Le photographe parvient également à conserver une parfaite maîtrise de la lumière, malgré la puissance des rayons du soleil, qui frappent la muraille sud-ouest du monastère de Dionysiou sur l'épreuve positive 62⁶⁶² dans l'album [Fig.32]. Souhaitant mettre en valeur la similitude entre les éléments naturels et les éléments architecturaux, il veille à ne pas exposer de manière trop prolongée son image, afin d'obtenir une teinte beige assez douce au niveau des murs de pierre et de la roche. Les éléments sont mis en lumière, sans être atténués par un éclairage trop important. Par conséquent, la végétation basse environnante est assombrie, car elle ne dispose pas du temps nécessaire pour imprimer tous ses détails sur le papier photographique. Cela permet au photographe d'accentuer le contraste entre la roche beige et la végétation sombre, qui forment un parallèle parfait avec le contraste entre la pierre beige et les volets plus foncés des édifices sur la muraille ouest, ou les éléments en bois du complexe du monastère.

Malgré le perfectionnement constant du médium photographique, les critiques des peintres et des graveurs restent acerbes. Selon eux, la photographie ne pourra jamais obtenir le statut d'œuvre d'art. Occupés à améliorer les procédés, les ingénieurs-photographes ne prennent pas la peine de se défendre. Ils laissent ainsi le peintre d'histoire, critique d'art et conservateur adjoint du département des Estampes de la Bibliothèque impériale, Henri Delaborde écrire en 1856, dans les colonnes de la *Revue des Deux Mondes* que l'opérateur – il

⁶⁶¹ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographiques n°29.

⁶⁶² Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographiques n°62.

ne parle pas de photographe – n’est en rien un artiste⁶⁶³, car la photographie est dépourvue des qualités artistiques manifestes dans l’art de la peinture et de la gravure.

L’image photographique choque, car elle s’éloigne des canons de beauté, dictés depuis des siècles par les grands maîtres de la peinture. Au premier abord, l’image photographique est considérée comme limitée à montrer la réalité crue, sans aucune action du photographe, si ce n’est celles liées à la technique. Sous la plume de Charles Baudelaire, la photographie devient « le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études »⁶⁶⁴. Les défenseurs de la peinture et de la gravure sont ainsi dépassés par cet engouement naissant, ne percevant que partiellement l’intérêt du médium photographique, comme l’exprime Henri Delaborde:

Comparée à l’art, la photographie par exemple nous semble insuffisante, vicieuse même, puisqu’elle ne sait produire, au lieu d’une image du vrai, que l’effigie brute de la réalité. Dans son principe et de par ses conditions nécessaires, elle est la négation du sentiment de l’idéal, et l’on pourrait par conséquent, tout en admirant la découverte en elle-même, laisser à la science qu’elle intéresse directement, le soin d’en apprécier les résultats. Cependant la photographie acquiert du jour en jour une telle importance, son action est devenue si générale et l’application de ses procédés si féconde, que, même au point de vue de l’art, il faut bon gré mal gré compter avec elle et examiner les questions qu’elle soulève en regard des principes qu’elles mettent en cause⁶⁶⁵.

Du point de vue des défenseurs de la peinture et de la gravure, le médium photographique devrait être cantonné à une sphère purement scientifique, comme l’archéologie, et cela en vertu de sa propension à capter « l’effigie brute de la réalité ». Ainsi le regardeur « ne juge pas si une photographie est bonne (c’est-à-dire si elle reflète visuellement son sujet) simplement en fonction de son fondement indiciel (le processus chimique), mais de la ressemblance [qu’il] lui trouve avec son sujet »⁶⁶⁶. Cette ressemblance parfaite avec le sujet est loin des canons esthétiques prônés par la peinture : selon la formation de Charles Labbé étudiée dans le premier chapitre, un peintre doit représenter un paysage et « trouver en lui-même les passions et les sentiments susceptibles de faire vivre son paysage »⁶⁶⁷. Charles Baudelaire, plus exigeant, souhaiterait que l’artiste rêve et éloigne de son art la passion de la réalité, amenée entre autres par la photographie. Pourtant, la vérité n’est pas une véritable

⁶⁶³ Delaborde, 1856, p. 620-621 et p. 622.

⁶⁶⁴ Baudelaire, 2015, p. 364.

⁶⁶⁵ Delaborde, 1856, p. 617-618.

⁶⁶⁶ Gunning, 2006, p. 3.

⁶⁶⁷ Pomarède, 2002, p. 21.

propriété de la photographie, mais une revendication émise en son nom, car il est possible – et cela depuis les débuts du médium – de falsifier les épreuves photographiques.

Le photographe n'a ainsi pas uniquement une fonction de technicien et d'ingénieur. Il peut influencer sur l'image produite par la chambre photographique, en jouant avec la lumière, en choisissant l'angle de prise de vue, en modifiant le cadrage, en utilisant des méthodes nouvelles de développement permettant de corriger les teintes de l'épreuve. Les artistes s'intéressant au médium photographique apportent et adaptent cette pratique issue de la peinture, permettent aux ingénieurs-photographes d'améliorer leurs épreuves et contribuent à l'entrée de la photographie dans la sphère des Beaux-Arts. Le photographe Eugène Durieu, qui aura un rôle majeur dans la constitution de la Société française de photographie, répondant aux critiques d'Henri Delaborde, définit ainsi l'art de la photographie :

L'art de la photographie, comme sa science, consistent donc ici à ramener, par l'habileté de sa mise au point, modifié suivant les circonstances, de son éclairage, de ses manipulations, l'effet rendu aussi près que possible de l'effet naturel, de manière à ce que l'épreuve nous montre le tableau que notre œil avait vu, que votre sentiment avait adopté, avec les effets artistiques qui vous charmaient »⁶⁶⁸.

L'amélioration du médium, associée à l'influence des premiers artistes-photographes modifient le regard des ingénieurs-photographes, ainsi que leur pratique du médium. Une certaine évolution est perceptible dans la pratique du médium photographique d'Ernest de Caranza, entre les épreuves réalisées à Constantinople en 1852 et les épreuves réalisées au Mont Athos en 1853, en collaboration avec Charles Labbé. En effet, certaines images de l'album antérieur à la campagne athonite intitulé *Photographie – Constantinople*, conservé au Getty Research Institut trahissent une mauvaise gestion de la lumière, une appréciation approximative des cadrages et un choix parfois hasardeux de prise de vue.

La lumière permet d'imprimer le sujet photographié sur le papier sensible et délimite les différents plans sur l'image. L'ardeur des rayons du soleil peut cependant rendre difficile la réalisation des prises de vue. Le photographe doit apprendre à gérer la lumière en ouvrant ou refermant l'objectif. Lors de la réalisation de l'épreuve positive de la première série, intitulée « Arsenal Kassim Pacha »⁶⁶⁹ [Fig. 33], Ernest de Caranza ne parvient pas à gérer la lumière du soleil, situé haut dans le ciel. L'absence d'ombre devant les maisons en briques, accolées les

⁶⁶⁸ SFP, 1856, p. 64.

⁶⁶⁹ Le titre de l'épreuve est noté au crayon de bois, en bas à gauche de l'album.

unes aux autres au deuxième plan et devant l'arbre situé à l'extrémité gauche montre que le photographe réalise sa prise de vue aux alentours de midi. Le paysage baigné de lumière apparaît dans une teinte très pâle, sans ombre, ni relief. Ainsi le premier plan, laissé libre de toute architecture et le deuxième plan, partant du coin inférieur droit à l'extrémité gauche et montrant des maisons en briques accolées et un sapin sont bien visibles. Les plans trois (le fond) et quatre (le ciel sans nuage) sont peu perceptibles et apparaissent, tels des fonds presque blancs.

Les teintes sont également très pâles sur l'épreuve positive intitulée « Fontaine aux Eaux douces d'Asie (Bosphore) » [Fig.34], montrant la fontaine du palais de Kücüksu, ancien palais d'été en bois, dont le sultan Abdülmecit Ier ordonne la reconstruction. La fontaine se situe au niveau de la façade nord du palais. Sur l'image photographique, elle est placée au deuxième plan, légèrement excentrée sur la droite et occupe un tiers de la hauteur, laissant percevoir le sol au premier plan, des arbres au troisième plan et au quatrième plan, les rives du Bosphore. Comme la précédente, cette épreuve a été réalisée aux alentours de midi. De forme cubique, tel un petit pavillon, la fontaine est coiffée d'un toit pentu, produisant une ombre courte sur le mur, permettant de déterminer approximativement l'heure de prise de vue. Les teintes sépia peu saturées montrent que la gestion de la lumière n'est pas parfaitement maîtrisée. Ernest de Caranza réalisant sa prise de vue à l'heure où le soleil est le plus haut dans le ciel, et souhaitant conserver les arbres nus au troisième plan, comme arrière-plan, recourt à un temps de pose plus long pour désaturer au niveau des troncs. Le ciel sans nuage, qui occupe plus de la moitié du dernier plan, loin de fournir le fonds souhaité, efface tout relief des formes de l'image et l'aplanit encore davantage.

Outre la lumière, le cadrage fait également partie des éléments d'apprentissage du photographe. Sur l'épreuve intitulée « Arnäaut Vevie (Bosphore) » [Fig.35], le premier plan est occupé par de grands arbres touffus, trois au niveau du coin inférieur droit et deux au niveau du coin inférieur gauche. Au deuxième plan, le regardeur perçoit de riches habitations en pierres blanches, aux deux tiers cachés par les arbres du premier plan. Au troisième et quatrième plan, la ville se développe, avec sur la gauche une petite colline verdoyante, surmontée d'un arbre touffu. Un ciel sans nuage au cinquième plan sert de fond à l'image photographique, occupant un tiers de la hauteur de l'image.

Ernest de Caranza développe une composition en diagonale ; ce qui rend l'image plus dynamique. Cependant, les arbres du premier plan cachent le deuxième plan et ses riches habitations en pierres blanches, supprimant l'intérêt premier de l'image. En effet, dans un tableau comme dans une épreuve photographique, l'élément ou les éléments les plus importants sont toujours disposés au deuxième plan. Le premier plan est conçu pour faciliter l'entrée de l'œil du regardeur dans l'image et pour le faire parvenir à l'objet premier, qui se situe au deuxième plan. De plus, sur cette épreuve, le troisième et le quatrième plan sont trop peu visibles pour contenter l'œil du regardeur, qui ne sait où se poser.

Le cadrage peut également être rendu difficile par la taille de l'édifice photographié, comme sur l'épreuve intitulée « côté S.O. de la Mosquée de Sultan Suleyman (Constantinople) » [Fig.36]. Sur cette épreuve prise de biais, le premier plan est laissé libre de toute architecture. Le regardeur perçoit le chemin de terre battue menant à la mosquée de Soliman le Magnifique, entravé aux deux tiers par l'ombre de l'arbre nu, situé dans la partie latérale droite de l'image, dont seules quelques branches sont visibles dans le cadre, au niveau du coin supérieur droit. Le deuxième plan rend visible la mosquée, située au niveau du coin supérieur gauche. Sa façade est coupée à demi. Le regardeur n'en perçoit pas les coupoles et les minarets coupés par le cadrage. Le plan de biais rend visible dans la partie droite deux petits arbres, ainsi qu'une partie du ciel sans nuage. Le peu de recul disponible face à la hauteur du bâtiment rend plus difficile le cadrage. Ernest de Caranza ne parvient pas à capter en totalité la façade de la mosquée, rendant caduque l'image.

Enfin, cet album photographique montre que face aux richesses stambouliotes, l'ingénieur-photographique doit apprendre à choisir ses sujets, comme sur l'épreuve photographique, intitulé « Fontaine à Eiaub⁶⁷⁰ » [Fig.37]. Sur cette image photographique, le premier plan est laissé libre de toute architecture. Le regardeur y perçoit le sol de terre battue, obscurcie par l'ombre des bâtiments environnants. Partant du deuxième tiers latéral gauche de l'image, un mur d'enceinte est visible, appartenant peut-être à la mosquée Eyüp Sultan. A l'extrémité de ce mur, le regardeur observe un petit pavillon, qui semble être une fontaine à ablution. Un autre bâtiment fait face au mur d'enceinte, dont le regardeur ne perçoit pas la totalité. Au troisième plan, la ville se dévoile sous un ciel sans nuage.

⁶⁷⁰ Il faut lire Eyüp.

La légende sur l'album indique que l'objet premier de cette image est la fontaine. Pourtant ce n'est pas le premier élément perçu par le regardeur, dont l'œil, est retenu dans un premier temps, par l'ombre sur le sol, qui obscurcit l'image. De plus, la fontaine, bien que située au centre de l'image, n'est visible que de côté ; ce qui ne met pas en valeur l'objet. En vérité, le photographe est contraint par le manque de place disponible autour de la fontaine, qui l'empêche de se rapprocher suffisamment de son objet, tout en ayant le recul nécessaire pour capter la fontaine dans sa totalité.

Une autre épreuve photographique datée de 1852, intitulé « Turquie : cimetière de Scutari » [Fig.38], absente de l'album photographique, mais conservée dans les archives de National Gallery of Art, à Londres, pose la même question, quant au choix du sujet de la prise de vue. Les cimetières turcs sont un thème récurrent dans la photographie. Ernest de Caranza réalise une vue générale du cimetière, prise en plongée. Le premier plan laisse apparaître le sol de terre. Au deuxième plan, le regardeur observe des stèles, situées sur la droite de l'allée centrale. Elles sont visibles telles de petites taches blanches entre des grands cyprès touffus. Sur la gauche de l'image, le regardeur observe deux grands cyprès, dont l'un est coupé à mi-hauteur. La vue générale du cimetière est réduite par le ciel sans nuage, qui occupe un tiers de l'image. Ainsi, bien que la composition soit relativement classique et harmonieuse, le photographe semble encore assez mal à l'aise devant son sujet. En captant le cimetière en une vue générale, il laisse de côté l'élément premier, à savoir les stèles penchées si caractéristiques, qui forment à elles seules un tableau très pittoresque.

Découvrant ce médium nouveau et concentrant, dans un premier temps, son attention au perfectionnement de la chambre photographique, Ernest de Caranza, comme beaucoup de ses contemporains, témoigne des difficultés rencontrées par les premiers ingénieurs-photographes à réaliser des images harmonieuses, tant du point de vue du cadrage que des teintes. Ces difficultés s'expliquent par l'inconfort de la chambre photographique associée à la méconnaissance des principes picturaux des ingénieurs-photographes. Dans le cas d'Ernest de Caranza, il est manifeste que la collaboration avec le peintre Charles Labbé a permis une nette amélioration du rendu des épreuves. En effet, les difficultés de gestion de la lumière, de cadrage et de choix des sujets des prises de vue disparaissent en grande partie dans la réalisation des épreuves des monastères et des paysages du Mont Athos. Ernest de Caranza s'affranchit

peu à peu des contraintes techniques et parvient à jouer avec les ombres sur l'épreuve numérotée 46 dans l'album ⁶⁷¹ [Fig.39], montrant la phiale du monastère de Lavra. Les ombres visibles sur l'épreuve indiquent que le soleil passe par la diagonale droite de l'image et éclaire le cyprès, la phiale et le premier bâtiment de face, créant un jeu d'ombre et de lumière. Les représentations figurées ornant la phiale, ainsi que l'escalier de bois, l'entrée du premier bâtiment, et la façade du second bâtiment sont dans la pénombre. A ces éléments, s'ajoutent les deux grandes ombres sur le sol. Le reste des éléments sont eux placés dans une clarté maîtrisée, dans des nuances de beige. Ce fort contraste est accentué par le ciel sans nuage, tel un fond unifié, dans la même nuance que les éléments éclairés. Ainsi les pierres de la phiale, comme celle du premier bâtiment, apparaissent très contrastées, ce qui renforcent les volumes architecturaux. Le photographe parvient à une maîtrise parfaite de la lumière, ce qui lui permet de jouer sur les contrastes et ainsi de donner du relief à l'architecture athonite.

Le photographe améliore également ses choix de prises de vue, et parvient à trouver les bonnes méthodes pour capter dans leur entièreté les éléments des monastères athonites. Il parvient ainsi à réaliser une épreuve photographique parfaite esthétiquement de l'entrée du monastère du Vatopédi. Le premier plan de l'épreuve numérotée 8 dans l'album ⁶⁷² [Fig.40] est laissé libre de toute architecture, ne donnant à voir que le pavement de pierre. Au deuxième plan, le regardeur découvre le porche d'entrée, surmonté d'une coupole, dont les murs sont striés d'une bichromie. Un homme est assis au pied d'une colonne du porche. Les murs d'enceinte du monastère se déploient de part et d'autre du porche. Au troisième plan, derrière le porche, le regardeur observe d'autres éléments architecturaux, surplombant l'entrée du monastère.

Enfin, l'entrée du monastère de Xéropotamou est également prise dans son entièreté sur l'épreuve photographique numérotée 80 dans l'album ⁶⁷³ [Fig.1]. Sur cette image photographique, le premier plan est occupé par un tas de débris, montrant l'état de conservation des monastères athonites. Dans la partie latérale gauche de l'image, le regardeur observe un mur d'enceinte, capté dans l'obscurité. L'entrée du monastère de Xéropotamou est visible au deuxième plan. Elle présente un porche, composé de deux colonnes, aux chapiteaux doriques, surmontées d'un fronton, lui-même surmonté d'une croix. Le bâtiment comporte sur la gauche,

⁶⁷¹ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°46.

⁶⁷² Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°8.

⁶⁷³ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°80.

un balcon à encorbellement et sur la droite, une tour carrée, surmontée d'une coupole. Un ciel sans nuage, présent au troisième plan, sert de fond à l'image. Prenant l'entrée du monastère en légère contre-plongée, le photographe parvient à capter l'entièreté de l'architecture, ce qu'il n'était pas parvenu à faire pour la mosquée de Soliman le Magnifique⁶⁷⁴ [Fig. 36].

Ernest de Caranza avec l'aide de Charles Labbé, qui lui enseigne les préceptes des beaux-arts, modifie ses angles de prise de vue pour donner une meilleure image des éléments architecturaux qu'il photographie. L'exemple de la phiale du monastère d'Ivion, captée tel un portrait sur l'épreuve numérotée 34 de l'album⁶⁷⁵ [Fig. 20] est intéressante. Sur cette image photographique, le premier plan libre est laissé libre de toute architecture conduisant le regard sur la phiale. Cependant il diminue la distance avec son sujet – ce qu'il ne fait pas pour l'épreuve de la « fontaine du palais de Küçüksu »⁶⁷⁶ [Fig.42] – accentuant le rapport visuel entre le regardeur et l'objet. Plaçant sa chambre photographique légèrement en biais sur l'épreuve photographique de la phiale du monastère d'Ivion, il amplifie dans le même temps la profondeur de champs. Le photographe place l'objet premier de sa prise de vue au second plan. La phiale n'est pas centrée, mais elle n'est que très légèrement excentrée. A gauche, la distance entre le bord de la photographie et la phiale est de 2,5 centimètres, alors que la distance à droite est de 2,2 centimètres. Ernest de Caranza dirige immédiatement l'œil du regardeur vers la gauche, où se situe le point de fuite de son image photographique, mettant ainsi la phiale en valeur. Le côté ouest du katholikon sert de mur de fond à l'image photographique. Il prolonge la profondeur de champs - déjà accentuée par le premier plan – grâce à son agencement architectural sur deux niveaux. L'ajout de l'exonarthex (premier niveau), espace constitué d'arcades soutenues par des colonnes simples et surmonté d'un toit pentu, donne un volume supplémentaire au katholikon. Le photographe prend conscience qu'il doit approcher la chambre photographique de l'objet pour permettre au regardeur de vivre une véritable expérience visuelle avec l'objet, qui lui apparaît proche.

⁶⁷⁴ Epreuve de l'album « Constantinople » daté de 1852, conservé au Getty Research Institute.

⁶⁷⁵ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°34.

⁶⁷⁶ Epreuve de l'album « Constantinople » daté de 1852, conservé au Getty Research Institute.

Intégrant à sa pratique du médium photographique l'importance de la gestion de la lumière, du cadrage et du choix du sujet, couplé à l'amélioration de la maîtrise de la chambre photographique, Ernest de Caranza réalise des images photographiques d'une qualité surprenante. En 1854, de retour à Istanbul, il photographie les cabanes de pêche du quartier de Kireçburnu, au nord de la ville. L'épreuve photographique intitulé « pêche à Kireç-Bournou (Bosphore) » [Fig.43], conservée à la National Gallery of Art, à Londres, montre au premier plan l'étendue du Bosphore, et au niveau du coin inférieur droit de l'image des roches noires⁶⁷⁷. Les deux cabanes de pêches sont situées au deuxième plan, excentrées sur la partie gauche, dans l'axe de la diagonale du coin inférieur gauche de l'image. Sur la droite, le regard remarque une petite tour, surmontée d'un toit de tuile et d'une cheminée, placée sur la pointe du rivage, remontant en pente vers une petite colline verdoyante, au niveau du centre de la partie latérale droite de l'image. Le troisième plan correspond aux collines et habitations présentes sur l'autre rive du Bosphore ; elles se détachent sur un ciel sans nuage, occupent la moitié de l'image et se confondent presque avec le Bosphore. Sur cette image photographique, la gestion de la lumière est finement maîtrisée. Les ombres des cabanes de pêche se dessinent sur le Bosphore, à gauche de chacune d'elle. Ainsi le soleil parvient de l'ouest. L'épreuve photographique a été réalisée le matin pour profiter d'un soleil naissant. Les teintes sont douces, parfaitement en adéquation avec le sujet. De plus, le photographe joue sur les diagonales et avec la courbure du rivage pour dynamiser son image, et mettre en valeur les deux cabanes de pêche, qui sont légèrement excentrées.

La maîtrise enfin acquise du médium lui permet de se concentrer sur les qualités visuelles de ses épreuves photographiques. Collaborant étroitement avec le peintre Charles Labbé, il s'évertue à donner une certaine touche artistique à ses épreuves renforçant ainsi la dimension pittoresque de la Sainte Montagne. Avec le peintre, il apprend à observer avant de photographier, pour déterminer l'angle de prise de vue et la position de la lumière sur l'objet. La proximité créée ainsi entre le photographe et l'objet photographié devient perceptible sur l'image. Le cheminement de l'objectif à l'objet de la focale devient perceptible et vaut pour le regardeur une véritable expérience visuelle. Ainsi réalisée, l'image photographique change le

⁶⁷⁷ La fiche de cette épreuve photographique est consultable sur le site de la National Gallery of Art, via le lien suivant : <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.131979.html>.

statut du regardeur qui n'est plus un simple observateur, mais devient un protagoniste à part entière du voyage.

b. L'exposition des œuvres photographiques

La maîtrise du médium cède peu à peu le pas aux recherches esthétiques. Les artistes prenant le pas sur les ingénieurs introduisant progressivement des considérations artistiques inédites. Le combat s'annonce long et difficile. Il faut dans un premier temps répondre aux critiques acerbes des peintres et des graveurs, négligées par les ingénieurs-photographes. La technique est certes importante, mais le combat ne pourra être gagné auprès du grand public, que via des qualités esthétiques. Peu de gens ont accès à une chambre photographique, mais beaucoup paient pour un portrait.

Gustave le Gray profite de la publication de son *Nouveau traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre*, en 1852, pour introduire le parallèle entre technique et esthétique. Les améliorations techniques avec, entre autres, le développement de la photographie sur papier, permettent d'obtenir une meilleure qualité d'image et ainsi de prétendre à la réalisation d'une œuvre d'art. Il écrit :

La photographie est appelée à jouer un très-grand rôle dans le progrès de l'art, et son résultat immédiat sera de détruire les infériorités et d'élever les artistes de talent. La popularité qu'ont obtenue les images daguerriennes sera bientôt dépassée par celle des images photographiques sur papier, et leur grand nombre répandu dans les masses formera le goût et l'éducation artistique en même temps qu'il ne permettra plus à l'art de dévier de la vraie et seule route : la nature⁶⁷⁸.

Pour lui, la photographie ne vient pas bouleverser l'art, comme certains le déclarent. Elle donne simplement un outil supplémentaire à la création. Ce médium nouveau ne représente pas la nature de meilleure manière ou de moins bonne, mais la représente différemment et modifie le point de vue du regardeur, comme le sous-entend le photographe Louis Figuiier lorsqu'il commente le Salon de 1859 :

Il ne nous sera pas difficile de prouver par la revue sommaire de l'exposition photographique, que la reproduction de la nature par l'instrument de Daguerre n'est qu'une forme de plus mise entre nos

⁶⁷⁸ Le Gray, 1852, p. 34.

mains, que ce n'est qu'un moyen nouveau dont nous pouvons disposer, un procédé, jusqu'ici sans analogue, pour traduire matériellement l'impression que fait sur nous l'aspect de la nature⁶⁷⁹.

Le naturaliste et photographe Henri de la Blanchère va même jusqu'à placer un peintre et un photographe devant un même paysage, pour comparer les deux travaux, notant avec humour :

Qu'un peintre ait à rendre d'après nature, un horizon de montagnes ; qu'un photographe à côté de lui prenne une épreuve du même point de vue, et qu'ils comparent. Voici ce que ce dernier remarquera sans aucun doute : le peintre aura outré la hauteur relative de la chaîne de montagnes, et tout étonné, niera presque la vérité mathématique de la reproduction de son voisin. Pourquoi ? Parce que lui voyait en dessinant, et avec les yeux du corps et avec les yeux de l'expérience qui lui disait combien cette montagne était haute ; et malgré lui, il dessinait non ce qu'il voyait, mais ce qu'il savait. Je me borne à cet exemple, mais je veux faire sentir en passant que son pinceau laisse de côté le buisson qui masque une échappée de vue, qu'il grandit l'arbre du premier plan qui doit, en découplant le ciel, produire un encadrement à son paysage, et qu'il dessinera de souvenir le paysan sur son âne ou la jeune fille venant du marché, tandis qu'il faudra au photographe un hasard heureux ou des peines sans nombre pour assortir un modèle et le faire passer dans le point nécessaire, heureux encore s'il ne s'aperçoit pas qu'il cherche tout bonnement l'impossible⁶⁸⁰.

Bien que dite avec humour, l'observation du photographe tend à souligner qu'il n'y a, de son point de vue, nulle concurrence entre la peinture et la gravure. Pour autant, le combat n'est pas achevé, car tout l'enjeu des photographes est de prouver que leur action est indispensable à la conception de l'image, et qu'ils doivent opérer des choix pour obtenir une image harmonieuse. André Rouillé rappelle qu'à cette époque, les défenseurs du médium photographique doivent démontrer que celui-ci n'est pas uniquement une combinaison de techniques et de chimie, et que l'opérateur est actif, à l'image du peintre devant sa toile ou du sculpteur devant un bloc de marbre⁶⁸¹. Les épreuves photographiques d'Ernest de Caranza montrent l'importance du photographe et les progrès qu'il peut faire, entre deux époques. Il doit apprendre à cadrer, à gérer la lumière et à choisir ses sujets pour réaliser une image pertinente et harmonieuse⁶⁸².

⁶⁷⁹ Figuiet, 1860, p. 4-5.

⁶⁸⁰ Blanchère, 1860, p. 61.

⁶⁸¹ Rouillé, 1989, p. 14.

⁶⁸² Voir Chapitre deuxième, II – a. Le statut du médium photographique et les premiers ingénieurs-photographes.

Mais ce principe n'est pas encore acquis lors de la mission photographique au Mont Athos. Il faut attendre 1856 et la lettre de Nadar adressée à la Société française de photographie, pour qu'un photographe déclare caduque l'opposition entre le travail manuel du peintre, du sculpteur ou du dessinateur et le travail mécanique du photographe. Ce photographe de génie, collectionneur et ami d'artistes joue alors un rôle déterminant dans l'élévation artistique du médium en s'indignant de la tiédeur de certains photographes à exiger ce qui revient de droit au médium photographique, à savoir sa place au Salon et non au Palais de l'Industrie, pour la simple et unique raison que la main de l'homme n'interviendrait pas directement dans la réalisation de l'épreuve⁶⁸³. Nadar lance le débat sur la place de la photographie. Cette lettre est « le point de départ des démarches qui aboutiront à la présentation d'une exposition de photographie au Palais de l'Industrie, parallèlement au Salon bisannuel des beaux-arts de 1859 », comme l'écrit si justement l'historien de la photographie, Paul-Louis Roubert⁶⁸⁴.

La mise en lumière des qualités artistiques des images photographiques amène ainsi certains artistes – dont Nadar – à penser que le jury du *Salon* devrait accueillir le médium, tel un art graphique nouveau. Mais pour cela, il est indispensable de séparer les artisans et les artistes, c'est-à-dire ceux qui font du médium un usage commercial et ceux qui par leur talent, permettent à la photographie de s'élever au rang des Beaux-Arts.

Certains photographes particulièrement doués ont ainsi pu exposer à l'Exposition Universelle de 1855. Mais la photographie n'étant pas considérée comme un médium artistique distingué, les organisateurs ne prêtent que peu d'attention à son exposition. C'est du moins l'avis du photographe Paul Périer, qui profite de cette présentation insatisfaisante pour énoncer les caractéristiques propres à la photographie artistique, et différencier la photographie industrielle et la photographie artistique, écrivant dans son premier artiste :

Une vérité désormais hors de conteste fortifiait nos droits à cette distinction : c'est que nos productions sont celles où le goût et l'intelligence impriment aux œuvres de choix un sceau plus caractéristique, établissant de la sorte entre le photographe purement industriel et le photographe artiste une démarcation profonde⁶⁸⁵.

⁶⁸³ SFP, 1856, p. 326-327.

⁶⁸⁴ Roubert, 2000, p. 2.

⁶⁸⁵ SFP, 1855, P. 147.

Selon lui, les photographies industrielles sont réalisées par de *faux frères*⁶⁸⁶, qui compromettent aux yeux du public la perception du travail des vrais photographes, c'est-à-dire ceux tirant le médium vers les sphères des beaux-arts.

Face à ce mépris, dès 1855, la Société française de photographie décide d'organiser sa propre exposition, du 1^{er} juin au 31 juillet, qu'elle annonce dans son bulletin du 16 février 1855:

La Société française de Photographie organise dans ses salons une exposition publique d'œuvres appartenant à toutes les branches de cet art. Elle y convie tous les photographes français et étrangers, et croit devoir faire connaître, dès à présent, le règlement et les conditions adoptés par son Comité d'administration⁶⁸⁷.

Si la plupart des règles ont attiré à des questions pratiques de dates, de réception, de conservation et de retour des œuvres, la règle 7 montre la volonté absolue des membres de la Société de différencier les photographes, des *faux frères*, lors de cette exposition, puisqu'elle précise que « seront également exclues⁶⁸⁸ de l'exposition toutes épreuves coloriées ; et toutes celles qui présenteraient des retouches essentielles, de nature à modifier le travail photographique proprement dit, en y substituant un travail manuel ».

Pourtant membre de la Société française de photographie, Ernest de Caranza ne participe en tant que photographe ni à l'Exposition Universelle dont il est membre du Jury International ni à l'exposition dans les salons de la Société. Il expose ses épreuves photographiques, à la deuxième exposition de la Société en 1857⁶⁸⁹, lors de laquelle il présente dix-huit épreuves réalisées sur papier ciré sec, à Constantinople au Mont Athos. Cette admission montre que le travail de l'ingénieur-photographe est reconnu par ses pairs et qu'il répond aux exigences du règlement.

La catalogue de l'exposition⁶⁹⁰ donne la liste des épreuves exposées par l'ingénieur-photographe, auquel le peintre, Charles Labbé n'est pas associé. Chacune de ces œuvres est réalisée sur papier ciré sec, selon la méthode de Gustave Le Gray, adoptée et améliorée par Ernest de Caranza :

1° Mosquée de Djerrah-Pacha, à Constantinople.

⁶⁸⁶ Expression de Paul Périe : SFP, 1855, p. 173.

⁶⁸⁷ SFP, 1855, p. 40.

⁶⁸⁸ Le terme « également » fait référence à la règle 6 et à l'interdiction des « nudités ».

⁶⁸⁹ L'exposition à lieu du 21 décembre 1856 au 15 mai 1857.

⁶⁹⁰ CatalogueSFP 1857, p. 7.

- 2° Maisons turques, au petit champ des morts, à Péra, à Constantinople.
- 3° La triple muraille, à Constantinople.
- 4° Tombeau de l'Esclave, à Gallipoli (Dardanelles).
- 5° Entrée de la vallée de Benink-Déré (Bosphore, Europe).
- 6° Pêcheurs à Kiretch-Bournou (Bosphore, Europe).
- 7° Mosquée, près de Benink-Déré (Bosphore, Europe).
- 8° Platane de Godefroy de Bouillon, dans la vallée de Benink-Déré (Bosphore, Europe).
- 9° Café de la petite Sultanée (Bosphore, Asie).
- 10° Cabanes de pêcheurs, à la petite Sultanée (Bosphore, Asie).
- 11° Cabanes de pêcheurs, à la petite Sultanée (Bosphore, Asie).
- 12° Baïros et palais de Méhémet-Ali-Pacha, vice-roi d'Egypte (Bosphore, Asie).
- 13° Entrée du couvent de Dikioriou (mont athos).
- 14° Couvent de Constamouni (mont athos).
- 15° Arsenal du couvent de Philothéo (mont athos).
- 16° Réfectoire du couvent de Stigmène (mont athos).
- 17° Arsenal du couvent de Koutouloumouche (mont athos).
- 18° Ermitage appartenant au couvent de Gregorio (mont athos)⁶⁹¹.

Cette liste mentionne des épreuves photographiques réalisées à Constantinople et d'autres réalisées lors de la mission sur la Sainte Montagne. L'identification des épreuves réalisées au Mont Athos reste très difficile, voire impossible. Les titres donnés en 1857 ne peuvent pas être associés aux épreuves du « fonds Charles Labbé », qui ne comporte en outre aucune épreuve du monastère de Docheiariou⁶⁹², du monastère d'Esphigmenou⁶⁹³ et du monastère de Konstamonitou. L'identification des épreuves photographiques intitulées « Arsenal du couvent de Philothéo » et « Ermitage appartenant au couvent de Grégorio » reste impossible, car malgré la présence d'épreuves réalisées dans ces monastères dans le « fonds Charles Labbé » et leur dénomination plus précise, la légende ne permet pas d'identifier l'angle de prise de vue.

Cependant l'étude de certaines épreuves photographiques réalisées à Constantinople et exposées permettent de comprendre l'adhésion du jury. Parmi ces épreuves réalisées entre 1852

⁶⁹¹ La graphie des noms est celle du catalogue.

⁶⁹² Epreuve numérotée 13 dans le catalogue de l'exposition de la Société française de Photographie de 1857.

⁶⁹³ Epreuve numérotée 16 dans le catalogue de l'exposition de la Société française de Photographie de 1857.

et 1854⁶⁹⁴ trois seulement restent véritablement identifiables à ce jour : *Maisons turques, au petit champ des morts à Péra, à Constantinople*⁶⁹⁵ [Fig.44] ; *Pêcheries de Kiretch-Bournou (Bosphore, Europe)*⁶⁹⁶ [Fig.43] et *Platane de Godefroy de Bouillon, dans la vallée de Benink-Déré (Bosphore, Europe)*⁶⁹⁷ [Fig.45]. L'épreuve positive *Pêcheries de Kiretch-Bournou* ayant déjà été étudiée précédemment, il est intéressant d'analyser les deux autres images.

Ainsi, l'épreuve photographique numérotée 2 dans le catalogue de l'exposition et intitulée *Maisons turques, au petit champ des morts à Péra, à Constantinople* [Fig.44], présente dans l'album photographique, réalisée par Ernest de Caranza en 1852 pour le sultan ottoman, rend visibles des maisons à proximité d'un petit cimetière, que les occidentaux appellent « Petit Champs des Morts », dans le quartier de Péra⁶⁹⁸. Le premier plan de l'image photographique étant laissé libre de toute architecture, le regardeur perçoit un chemin de pierres, partant du coin inférieur gauche de l'image et se dirigeant vers les maisons turques, situées au deuxième plan. Le chemin guide l'œil au sein de l'image. Un haut cyprès participe à l'organisation de l'image en fermant le premier plan sur la gauche de l'image. De grand cyprès, dont le regardeur ne perçoit que les cimes, associés à un ciel sans nuage, servent de toile de fond aux maisons turques.

La teinte légèrement ocre de l'image photographique démontre une mauvaise gestion de la lumière. L'absence d'ombre montre que l'épreuve a été réalisée aux alentours de midi, heure à laquelle les rayons du soleil sont les plus chauds et aplanissent tous les reliefs. Cependant, la présence du chemin et surtout du cyprès au premier plan permettent au photographe de donner vie au paysage en conservant un certain relief. La composition classique en quatre plans, avec le sujet principal au deuxième plan, forme une image harmonieuse, rendue dynamique par le décentrage des maisons, partant du bord droit vers le centre de l'épreuve. Cette image photographique sans retouche, ni subterfuge correspond parfaitement aux critères strictes de la Société française de photographie.

⁶⁹⁴ Il s'agit des épreuves photographiques numérotées de 1 à 12 dans la liste du catalogue de l'exposition.

⁶⁹⁵ Epreuve numérotée 2 dans le catalogue de l'exposition de la Société française de Photographie de 1857.

⁶⁹⁶ Epreuve numérotée 6 dans le catalogue de l'exposition de la Société française de Photographie de 1857. Voir chapitre deuxième, II- a Le statut du médium photographique et les premiers ingénieurs-photographes.

⁶⁹⁷ Epreuve numérotée 8 dans le catalogue de l'exposition de la Société française de Photographie de 1857.

⁶⁹⁸ Anastassiadou, 2012, p. 36.

L'épreuve photographique numérotée 8 dans le catalogue de l'exposition et intitulée *Platane de Godefroy de Bouillon, dans la vallée de Benink-Déré (Bosphore, Europe)* [Fig.45] renvoie à l'Histoire. Godefroy de Bouillon est le premier chevalier à partir en 1093 en croisade pour libérer Jérusalem répondant à l'appel du Pape Urbain II. Alexis Comnène permet aux croisés de venir se reposer à Constantinople dans la baie de *Kalos Agros* en 1096. Avant son départ pour la Terre Sainte le chevalier y planta un platane⁶⁹⁹.

Ce platane, aussi légendaire que pittoresque est célébré par Théophile Gautier qui dans son récit de voyage crut « voir une forêt plutôt qu'un arbre »⁷⁰⁰. Composé de six ou sept troncs agglomérés, il donne une impression de grandeur qu'Ernest de Caranza rend parfaitement. En effet, laissant libre le premier plan, il place l'arbre au centre de l'image, avec pour unique toile de fond, un ciel sans nuage. Il crée ainsi un contraste entre la noblesse de l'arbre et le paysage désolé. Le platane semble le seul survivant d'une époque révolue. Les teintes sépia très douce renforce la grandeur de cet arbre et sa dignité. Très bien réalisée, cette épreuve combine légende et pittoresque.

Alors que ses épreuves sont exposées dans les salons, Ernest de Caranza est invité à la séance de l'assemblée générale de la Société du 20 février 1857⁷⁰¹, pour présenter quelques-unes de ses épreuves réalisées en Orient, et expliquer son procédé au chlorure de platine. Les membres reconnaissent la qualité des épreuves réalisées par l'ingénieur-photographe, comme le mentionne le procès-verbal⁷⁰².

Le travail photographique d'Ernest de Caranza ne leur est pourtant pas inconnu, car l'ingénieur-photographe participe en 1856 à l'exposition organisée par la ville de Bruxelles, qui fait la joie des photographes français, même s'ils tardent à y participer. Le *Bulletin de la Société française de photographie* en fait l'annonce de son édition du 18 avril 1856. Cette exposition apparaît comme une chance inestimable pour les photographes français, appelés à

⁶⁹⁹ Le platane semble exister jusqu'en 1920. Monseigneur Henri-Laurent Janssens, évêque de Bethsaïde dans les années 1920, dans son ouvrage *Au pays du Messie*, publiée en 1921 évoque ce platane [Janssens, 1921, p. 84] : « C'est ici, entre Stenia et Beuyuk-Déré, que la tradition place le campement des armées de la première croisade. On montre encore à ce dernier endroit le platane de Godefroy de Bouillon ».

⁷⁰⁰ Gautier, 1853, p. 356-357.

⁷⁰¹ SFP, 1857, p. 82.

⁷⁰² A l'issue de l'exposition, Ernest de Caranza fait don de deux épreuves de la Société française de Photographie : *Pêcherie à Kiretch-Bournou (Bosphore, Europe)* et *Platane de Godefroy de Bouillon, dans la vallée de Benink-Déré (Bosphore, Europe)*. Voir fiche artiste *Ernest de Caranza* sur le site <https://sfp.asso.fr/collection/>.

participer par le secrétaire de la commission de direction de l'exposition et directeur au département de l'intérieur, M. Romberg. Ce dernier publie une lettre d'invitation dans le *Bulletin de la Société française de photographie*, datée du 16 mai 1856, dans laquelle il indique :

Nous avons reçu jusqu'ici des demandes de participation d'Allemagne, d'Italie et d'autres pays ; mais c'est à peine s'il nous en est arrivé de France. Le rang élevé auquel les Photographes français sont parvenus dans leur art leur assigne cependant la première place dans le concours que nous préparons, concours qui sera environné de la plus large publicité et auquel il serait fâcheux, sous plus d'un rapport, qu'ils s'abstinsent de prendre une part sérieuse⁷⁰³ .

Ernest de Caranza reçoit la mention honorable et, avec d'autres photographes, des éloges pour sa maîtrise de la technique sur papier ciré et la qualité de ses épreuves. Le photographe Humbert de Molard rédige un compte-rendu dans lequel il souligne les prouesses techniques des photographes français :

Quant aux vues obtenues sur papier ciré, les exposants français ont largement montré à quel point ils excellent dans la pratique de ce procédé, dont on ne peut parler sans exprimer un sentiment de reconnaissance envers M. Legray. Avec ses œuvres, nous pourrions citer les grandes épreuves de M. Ch. Nègre et celle de MM. le comte d'Aguado, vicomte Vigier, Paul Périer, marquis de Bérenger, Durieu, Paul Gaillard, Mailand, de Caranza, Clifford, Greene, etc., etc. ; nous ne pouvons oublier M. Stéphane Geoffroy pour les charmants spécimens de son procédé à la céroléine, et M. Gaumé pour ses reproductions si remarquables de vitraux peints⁷⁰⁴ .

L'ingénieur expose trente-sept épreuves, réalisées entre 1852 et 1854, à Istanbul et au Mont Athos, sur papier ciré sec. Le catalogue de l'exposition⁷⁰⁵ donne la liste des épreuves, exposées par l'ingénieur-photographe, auquel le peintre, Charles Labbé n'est, de nouveau, pas associé :

- 1° Mosquée de Djerrah-Pacha, à Constantinople.
- 2° Maisons turques au petit champ des mots à Péra, à Constantinople.
- 3° Cimetière musulman, à Constantinople.
- 4° La triple muraille, à Constantinople.
- 5° Mosquée de Top Khané à Constantinople.
- 6° Fontaine et caserne d'artillerie à Top Khané à Constantinople.
- 7° Ville de la Cavale, patrie de Méhemet-Ali-Pacha, vice-roi d'Egypte (Macédoine).

⁷⁰³ SFP, 1856, p. 172.

⁷⁰⁴ SFP, 1856, p. 290.

⁷⁰⁵ Catalogue, 1856, p. 34-36.

- 8° Mosquée à la Cavale.
- 9° Tombeau de l'esclave, à Gallipoli (Dardanelles).
- 10° Entrée de la vallée de Benink Déré (Bosphore, Europe).
- 11° Pêcheries de Kiretch Bournou (Bosphore, Europe).
- 12° Platane aux Eaux-Douces d'Asie (Bosphore).
- 13° Café à la petite Sultanée (Bosphore, Asie).
- 14° Cabanes de pêcheurs à la petite Sultanée (Bosphore, Asie).
- 15° Cabanes de pêcheurs à la petite Sultanée (Bosphore, Asie)⁷⁰⁶.
- 16° Mosquée près de Benin Déré (Bosphore, Europe).
- 17° Platane de Godefroid de Bouillon dans la vallée de Benink Déré (Bosphore, Europe).
- 18° Baïros et palais de Mehemet-Ali-Pacha, vice-roi d'Egypte (Bosphore, Asie).
- 19° Entrée du couvent de Dikiriou (mont Athos).
- 20° Entrée du couvent de Xénophon (mont Athos).
- 21° Ancienne église du couvent de Xénophon (mont Athos).
- 22° Chapelle st-Nicolas et entrée du catholicon du couvent de Boussicone (mont Athos).
- 23° Catholicon ou église grecque du couvent de Boussicone (mont Athos).
- 24° Couvent de Constamouni (mont Athos).
- 25° Ermitage appartenant au couvent de Grégorio (mont Athos).
- 26° Arsenal du couvent de Philoteo (mont Athos).
- 27° Réfectoire du couvent de Sfigmène (mont Athos).
- 28° Couvent d'Ivirone (mont Athos).
- 29° Arsenal du couvent de Caracalla (mont Athos).
- 30° Couvent de Simo-Petra (mont Athos).
- 31° Arsenal du couvent de Koutouloumouche (mont Athos).
- 32° Chemin près du couvent de Dyonisio (mont Athos).
- 33° Couvent de Dyonisio du côté de la vallée (mont Athos).
- 34° Couvent de Dyonisio du côté de la mer (mont Athos).
- 35° Point voisin de la limite de végétation sur le mont Athos.
- 36° Point voisin de la limite de végétation sur le mont Athos⁷⁰⁷.
- 37° Kariés, lieu de résidence du bey et du chapitre des couvents du mont Athos.

Plusieurs observations peuvent être faites à partir de cette liste. Tout d'abord, de nombreuses épreuves sont reprises et exposées à nouveau en 1857, dans les salons de la Société

⁷⁰⁶ Ce titre apparaît à deux reprises dans la liste. Est-ce une erreur d'imprimerie ou est-ce deux épreuves photographiques différentes avec un titre identique ?

⁷⁰⁷ Ce titre apparaît à deux reprises dans la liste. Est-ce une erreur d'imprimerie ou est-ce deux épreuves photographiques différentes avec un titre identique ?

française de photographie⁷⁰⁸. L'exposition de Bruxelles est cependant plus riche, car elle présente trente-deux épreuves d'Ernest de Caranza contre dix-huit exposées lors de l'exposition de la Société française de photographie. Les épreuves réalisées lors de la mission au Mont Athos en 1853 sont également plus nombreuses. Le regardeur pouvait voir pendant cette exposition une image photographique du monastère d'Iviron, trois du monastère de Dionysiou et une de la ville de Kariès. Chacune des épreuves est intitulées de manière très descriptives, au goût des amateurs de voyage. Le titre est un avant-goût pour le regardeur du voyage accordé par l'image photographique.

Deux épreuves cependant, exposées uniquement lors de l'exposition de Bruxelles sont esthétiquement intéressantes et participent à l'élévation du travail d'Ernest de Caranza au rang d'art photographique. La première de ces deux épreuves a été prise à Constantinople en 1852 et montre la « Mosquée de Top Khané à Constantinople »⁷⁰⁹ [Fig. 46] et la seconde a été prise en 1853 au Mont Athos, numérotée 50 dans l'album, elle est intitulée le « Point où cesse la végétation sur l'Athos »⁷¹⁰ [Fig.47].

Sur la première épreuve, numérotée 5 dans le catalogue de l'exposition, la mosquée « Top Khané » ou Tophane est visible au deuxième plan, avec pour toile de fond un ciel sans nuage. La composition de cette image photographique est en tout point identique à celle utilisée pour la prise de vue du platane de Godefroy de Bouillon [Fig.45]. Cependant la mosquée est légèrement décentrée sur la droite, ce qui permet au photographe de mettre en valeur les deux minarets, ainsi placés au centre de l'image. Enfin, les teintes douces renforcent la finesse de l'architecture, et plus particulièrement des deux minarets qui s'élancent vers le ciel. Le photographe joue avec les teintes, plus foncées au premier plan et au sommet des minarets, et plus claires au niveau du ciel et des corps des minarets. Cette image photographique harmonieuse est à la fois une prouesse technique par la maîtrise de la méthode sur papier ciré sec et une prouesse esthétique par la maîtrise de l'art du cadrage et de la gestion de la lumière, qui ne sont pas encore présentes sur toutes les épreuves réalisées à cette période.

⁷⁰⁸ Il s'agit des épreuves numérotées 1, 2, 4, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 27 et 31 dans le catalogue de l'exposition.

⁷⁰⁹ Épreuve de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservé au Getty Research Institute.

⁷¹⁰ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°50.

La seconde épreuve prise sur la Sainte Montagne est présente dans l'album. Sur cette épreuve divisée en trois plans, le premier est occupé exclusivement par une végétation luxuriante, dont les détails ne sont pas visibles, du fait de l'obscurité régnant au niveau de cette partie de l'image. Le regardeur ne distingue que les contours et un arbre sans feuillage, ayant pour toile de fond la montagne au deuxième plan et un ciel sans nuage au troisième plan. Le photographe tend par cette épreuve à exprimer la rudesse de la vie sur la Sainte Montagne, et son aspect sauvage, hors de la civilisation. Il donne l'impression d'être au bout du monde, ce qui n'est qu'une rêverie. Cependant, l'image photographique est parfaitement structurée en trois plans équilibrés, avec l'arbre légèrement décentré sur la droite, laissant le regardeur plonger dans le décor à l'arrière-plan et participer au voyage. La lumière de ce début de matinée permet au photographe de jouer sur les contrastes entre un premier plan sombre et un ciel sans nuage dans des teintes beige clair. Maîtrisant ainsi le flux de lumière, il produit une image harmonieuse, aux teintes équilibrées et agréables à l'œil.

L'exposition de la Société française de photographie et l'exposition de Bruxelles montrent que ces manifestations deviennent des lieux privilégiés pour les photographes, qui tendent à élever le médium au rang d'art pour acquérir ainsi le statut tant convoité d'artiste reconnu. L'inflexibilité des règles de participation oblige les photographes à toujours plus de soin, même si la question de la retouche, cruciale à cette époque⁷¹¹ reste complexe. Le tirage n'est-il pas une forme de retouche ? La question n'est cependant pas posée en ces termes à l'époque et la retouche devient un enjeu esthétique au même titre qu'une certaine idée de pureté de l'image photographique.

En ce milieu du XIX^e siècle, les problématiques du médium photographique ne résultent plus de questions purement matérielles, mais esthétiques, comme l'explique Eugène Disdéri :

En effet, et quels que soient les progrès que la photographie soit destinée à réaliser encore, les connaissances et les matériaux acquis présentent dès maintenant une solution assez satisfaisante du problème pour qu'on puisse considérer comme achevée la période des investigations matérielles. Nous pensons donc que le temps est venu de tenter un pas en avant et de marcher vers le résultat définitif, en faisant enfin entrer la photographie dans les voies de l'art pur⁷¹².

⁷¹¹ Notons que cette question est toujours au centre des questions esthétiques du médium photographique.

⁷¹² Disdéri, 1862, p. 47.

Ernest de Caranza comprend assez rapidement l'importance des questions esthétiques. Auprès du peintre Charles Labbé, il acquiert des compétences artistiques, qui élèvent ces images photographiques au rang des Beaux-Arts. Grâce à cette association, l'ingénieur-photographe entre dans la catégorie des artistes et cela sans avoir fait ses classes à l'École des Beaux-Arts. C'est en cela également que le médium photographique change le monde de l'art et le visage de l'artiste. Un ingénieur peut devenir un artiste. Ainsi les nombreuses mentions aux expositions, pour les qualités techniques et esthétiques, toujours valables aujourd'hui, font des épreuves d'Ernest de Caranza, et plus particulièrement de celles réalisées lors de la mission au Mont Athos en 1853 des œuvres d'art.

Au sein de la Société française de photographie, dont il devient membre en 1855, Ernest de Caranza semble prendre son envol et s'éloigner de son compagnon de voyage, Charles Labbé, qui n'est pas mentionné dans les catalogues d'exposition. Pourtant, l'acte de décès de l'ingénieur-photographe montre, par la mention du peintre comme témoin, du lien toujours persistant entre eux. La réalisation de l'album photographique doit être perçue comme une collaboration entre un ingénieur-photographe et un peintre-voyageur, et non comme une mission menée par deux voyageurs isolés. Charles Labbé n'est pas seulement l'instigateur du voyage et Ernest de Caranza, le créateur de l'album photographique. Scellée à Constantinople, alors qu'ils sont au service du sultan, leur amitié semble sincère, durable et le moteur de leur mission sur la Sainte Montagne. Reste la question de la finalité de cette mission et de la réalisation de l'album photographique⁷¹³.

⁷¹³ Voir chapitre troisième, I-c. Finalité de l'album.

CHAPITRE TROISIEME

Un itinéraire hellénique particulier : entre pittoresque et art chrétien

Entre le 16 septembre, date de leur arrivée au monastère de Pantocrator, et le 05 novembre, date de leur retour à Constantinople, Charles Labbé et Ernest de Caranza ont effectué un tour des monastères de l'Athos durant cinquante-quatre jours. Dès le samedi 17 septembre, ils débutent le travail photographique⁷¹⁴ qui s'achève après leur retour par la réalisation d'un album photographique de marocain rouge, contenant 89 épreuves positives sur papier ciré sec⁷¹⁵, réalisé à Paris, par le relieur de l'empereur, Alexandre Despierres [Fig. A et Fig. B].

Mais quelle était la finalité de cette mission photographique, dont Charles Labbé souhaite garder le secret, comme il le demande à Madame Regnault dans une de ses lettres :

Je ne sais pas quand je pourrais vous écrire de nouveau et si je le ferai encore dans le Mont Athos. Dans ce cas, sitôt que nous serons de retour, je vous le ferai savoir. [...] ne parlez toujours pas de ce que nous faisons. Ne dites où nous sommes à personne ou presque. Il ne faut pas que ce soit répété : nous nous en trouverions mal. Ainsi, excepté à Armand et à Testu, motus à la section⁷¹⁶.

En outre, aucune trace de ce voyage n'est conservée aux Archives nationales et au Centre des Archives diplomatiques, et aucune trace n'a été retrouvée d'une lettre de mission écrite par le Sultan.

De plus, il est nécessaire d'analyser l'expérience vécue par Charles Labbé et Ernest de Caranza sur la Sainte Montagne. L'Athos est en soi un patrimoine ancien mais encore vivant et actif. Contrairement aux pyramides d'Egypte ou à certains vestiges archéologiques photographiés au XIX^e siècle en Terre Sainte, les prières et les chants des moines résonnent toujours entre les murs des monastères, et les jardins toujours cultivés donnent des fruits. Sur le long des chemins escarpés, ces jardins cultivés laissent place à une végétation sauvage.

Contrairement à l'Egypte, la Sainte Montagne est peu visitée et demeure largement inconnue. Les voyageurs parviennent sur la presque île avec un regard neuf, non formaté par des écrits et des images. Quelle que soit la mission de ces deux voyageurs, il importe d'examiner ce que signifie pour eux vivre avec les moines et de quelle manière, ils éprouvent la nature et

⁷¹⁴ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre, Iviron, Mont Athos.

⁷¹⁵ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album.

⁷¹⁶ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 18 octobre 1853, Lavra, Mont Athos.

les paysages athonites, qu'ils découvrent, pour essayer d'entrevoir la finalité de l'album photographique. A partir de ces éléments, dans une deuxième partie, l'analyse du rendu de l'album photographique permettra d'évaluer l'apport des épreuves pour la recherche du motif ou la conservation du patrimoine athonite. En somme, au regard des images photographiques, le regardeur est en droit de s'interroger sur la part documentaire et sur la part artistique de l'album photographique.

I. Le Mont Athos : pittoresque et spiritualité

La mission photographique de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza au Mont Athos conjugue pittoresque et spiritualité. Les deux voyageurs cherchent avant tout des images inédites et originales à mettre en valeur à l'aide d'un médium novateur à même de répondre aux recherches esthétiques de leur époque. Leur destination révèle, certes, de la curiosité à plusieurs égards, historique, ethnographique, religieuse. Venus dans cet autre monde dédié à la Mère de Dieu et lequel évolue dans l'empire ottoman au rythme de l'empire byzantin, ils ne peuvent pas rester insensible à la spiritualité ambiante (et cela même s'ils traitent la population d'arriérés). Cette oscillation entre le pittoresque, perceptible dans l'harmonie des vues générales des monastères et des vues de paysages désolés ou verdoyants, et la spiritualité, qui apparaît dans la composition des images faisant un lien entre le ciel et la terre, entre les monastères et la nature, image de la Création et dans la sérénité qui émane des épreuves, pose finalement la question de la finalité de l'album photographique.

a. Vivre avec les moines

La correspondance de Charles Labbé laisse entrevoir un voyageur poussé par une curiosité, mêlée à un sentiment de supériorité coloniale et à un enthousiasme de l'exotisme, obnubilé par la recherche du motif et sa mission photographique. Les deux voyages ne sont en effet pas des retraites spirituelles. Charles Labbé réalise une excursion touristique en 1852 avec Emile de Grandchamp⁷¹⁷ et une mission photographique en 1853 avec Ernest de Caranza, sans prendre part à la vie monastique, si ce n'est pour les repas.

⁷¹⁷ Correspondance 1852 : Lettre de Charles Labbé à Mme Regnault, datée du 25 septembre 1852, Constantinople, Turquie. Il écrit à propos des monastères : « Nous les avons assez bien vus, mais il nous a été impossible d'y rien faire : les routes sont affreuses, la fatigue si grande, la nourriture et le coucher si mauvais, que je me demande encore comment nous avons pu aller jusqu'au bout, sans rompre la corde ».

Ainsi, en 1852, Charles Labbé et Emile de Grandchamp passent du monastère de Grégoriou au monastère de Simonos Petra sans participer pleinement à la vie communautaire, tel des voyageurs changeant de lieu d'hébergement :

Simonos Pétra – 7 septembre : départ en barque à 8h. Arrivée à la marine de Simonos Petra. Ascension pédestre. Entrée du couvent à 9h. Déjeuner et croquis. Rencontre de l'higoumène, vieux, cassé et blanc de barbe, et vif de geste et de parole. Conversation politique. Critique sur les deux Napoléon⁷¹⁸.

A lire cette description, l'organisation de la journée des deux peintres semble assez similaire à celles vécues dans la forêt de Fontainebleau, partagée entre le dessin, les repas et les rencontres. Les deux amis agissent comme des peintres à la recherche du motif.

Lors du voyage de 1853, Charles Labbé accompagné d'Ernest de Caranza réitère ce schéma ; cependant c'est la mission photographique qui occupe presque exclusivement leurs journées :

Malgré que nous en ayons bien souvent l'intention, nous n'avons vraiment pas pu vous écrire. Nos journées sont si pleines que chaque soir nous laissons à regret pour le lendemain quelque chose qu'il aurait fallu faire le jour. Cependant nous ne sommes pas au bout. Il nous reste 13 monastères. Il est vrai que ceux-là sont près les uns des autres et que nos préparatifs sont à peu près au complet pour le reste de la journée⁷¹⁹.

Le peintre et l'ingénieur-photographie ne sont cependant pas les seuls à séjourner de la sorte sur la Sainte Montagne. La lecture du récit de voyage d'Emmanuel Miller, laisse entrevoir que le savant passe la plus grande partie de ses journées, enfermé dans sa chambre, à consulter les manuscrits, pendant que son compagnon le peintre et photographe Pierre-Désiré Guillemet photographie des bijoux et accessoires⁷²⁰ des monastères, ne partageant la vie des moines que pendant les repas⁷²¹.

Se plaignant à tout instant de la fatigue et de la frugalité des repas⁷²², Charles Labbé laisse pourtant entrevoir un certain nombre d'éléments de la vie monastique sur la Sainte Montagne. Bien qu'il ne prenne pas toujours la mesure de ce qu'il observe, il témoigne de sa vie auprès des moines. Il semble pleinement conscient de l'importance des higoumènes, mais s'abstient d'assister aux offices, car il accorde plus d'importance au patrimoine architectural que liturgique, et s'intéresse davantage à la culture et aux savoirs des moines athonites.

⁷¹⁸ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852.

⁷¹⁹ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à monsieur Mougnot, datée du 19 octobre 1853, Kariès, Mont Athos.

⁷²⁰ Archives nationales 1 : document F/17/2973/2.

⁷²¹ Miller, 1889, p. 48.

⁷²² Correspondance 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 18 octobre 1853, Mont Athos : « Je veux avant vous envoyer un tout petit mot, pour que vous sachiez que les santés sont bonnes au Monte Santo, malgré la fatigue de tous les jours et la nourriture, quelque fois pas très bonne, qu'on nous sert dans les monastères ».

En tant que supérieur du monastère à qui les moines doivent obéissance et dévouement, l'higoumène accueille les voyageurs et les reçoit à sa table, ce qu'apprécie beaucoup Charles Labbé. Dans sa correspondance de 1853, le peintre chante l'accueil, qui leur est réservé au monastère de Pantocrator. Le manque de nourriture, dû au jour de la semaine (vendredi)⁷²³ est, selon lui, racheté par les vins⁷²⁴. Le peintre et son compagnon sont installés à la table de l'higoumène, qui, par sa charge et selon le *typikon*, bénéficie d'un vin de plus grande qualité⁷²⁵. Charles Labbé avait reçu également un traitement d'exception lors de son séjour au monastère d'Iviron en 1852, où l'higoumène leur avait fait servir de la viande, malgré le jour de jeûne (vendredi) et pris le temps de discuter avec eux⁷²⁶.

Charles Labbé semble prendre beaucoup de plaisir à échanger avec les religieux du Mont Athos. L'expérience au monastère de Simonos Petra rapidement consignée dans une lettre du peintre n'en révèle pas moins un échange intense avec l'higoumène. Le peintre semble impressionné par l'allure de l'homme et leur discussion⁷²⁷. Charles Labbé semble si stupéfait par sa conversation avec l'higoumène, puisqu'il prend la peine d'en noter le sujet. Ces quelques notes donnent au lecteur un portrait d'un higoumène, homme âgé à la longue barbe blanche, qui a une certaine expérience de la vie, une culture certaine et un regard affuté sur le monde extérieur. Les moines pourraient apparaître comme des hommes renfermés sur eux-mêmes et privés de contact avec le monde extérieur⁷²⁸. Pourtant les moines viennent de contrées diverses et leurs regards se posent naturellement vers l'extérieur. Le Mont Athos, tout en étant une « île singulière », reste connecté au monde. Les alliances et les conflits internationaux peuvent avoir une incidence sur la vie monastique athonite. C'est pourquoi, il est primordial pour les moines et surtout pour les higoumènes d'observer et de comprendre le monde qui les entoure⁷²⁹.

⁷²³ Le *typikon* du monastère du Pantocrator indique : « Tous les mercredis et les vendredis, l'observance des saints canons ne sera pas négligée, et l'on se gardera d'en faire fi, mais il reviendra à l'higoumène d'atténuer à sa discrétion la rigueur canonique en fonction de la faiblesse des frères » [Gautier, 1974, p. 54].

⁷²⁴ Correspondance 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, Mont Athos : « On nous y accueillit parfaitement. La cuisine était maigre. C'était vendredi, mais les vins étaient bons à racheter bien des choses ».

⁷²⁵ Gautier, 1974, p. 68 : Comme cet higoumène aura plus de soucis et de fatigue que les autres moines, il aura aussi à ce titre un régime meilleur que celui des autres [...] il boira un vin meilleur [...] ».

⁷²⁶ Correspondance 1852 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 25 septembre 1852, Mont Athos : « Grand appétit, heureusement satisfait par la gracieuse hospitalité de l'higoumènes qui nous fit manger de la viande et fut on peut plus aimable, nous faisant promettre de revenir incessamment, et nous gratifiant d'images représentant les impressions du voyage maritime d'une madone qui, jetée à la mer, pour éviter les Turcs, gens grossiers à l'endroit du sexe, fut recueillie après trois ans de navigation sans boussole par les moines du couvent ». Charles Labbé s'était pourtant rendu au monastère d'Iviron le vendredi 03 septembre 1852.

⁷²⁷ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852.

⁷²⁸ Vassa Kontouma fournit à ce sujet un très intéressant portrait de moine, en la personne de Jacques de Néa Skètè, mort en 1869, que Charles Labbé aurait pu rencontrer durant son voyage sur la Sainte Montagne, mais dont il ne fait malheureusement pas mention dans ses notes et sa correspondance. Kontouma, 2015.

⁷²⁹ Thessalonique, 2012, p. 17.

L'accueil des voyageurs permet aux higoumènes de s'informer des faits du monde et de souligner, à leur tour, le prestige de la Sainte Montagne. À l'instar de l'higoumène de Simonos Petra le supérieur du monastère de Zographou réserve à Charles Labbé et à Ernest de Caranza une « aimable réception ». Cet homme « maigre, bon, cérémonieux et conteur »⁷³⁰ leur fait visiter son monastère, comme l'avait fait un an plus tôt l'higoumène du monastère de Esphigmenou, en montrant au peintre et à son compagnon les travaux en cours⁷³¹ avec une certaine fierté⁷³². L'accueil des voyageurs, qui sont en général des pèlerins, mais peuvent être également des curieux est un devoir pour les moines, qui se doivent de préserver et de révéler le « plus fameux sanctuaire de l'Eglise grecque »⁷³³.

La langue ne semble pas empêcher le peintre et ses compagnons de voyage de discuter avec les higoumènes, car ils sont accompagnés d'un drogman, Raphaëli qui parle grec. Par ailleurs, les échanges peuvent avoir lieu dans d'autres langues que certains moines connaissent, comme au monastère de Vatopédi, ainsi que certains higoumènes, comme celui du monastère de Simonos Petra qui parle italien⁷³⁴. Enfin, une lettre de Charles Labbé adressée à l'issue du second voyage, à un ministre de Napoléon III indique qu'il possède « des connaissances de la langue du pays »⁷³⁵.

Ces échanges avec les higoumènes des monastères en 1852 permettent au peintre d'entrer plus facilement dans les monastères lors second voyage, car Charles Labbé est reconnu par le chef des higoumènes à Kariès :

Nous avons dû emporter une lettre du patriarche de Constantinople pour le concile. Elle ne nous était pas parvenue à temps le jour de notre départ. Heureusement le chef des Egouminos me reconnut et me fit immédiatement délivrer le passeport désiré pour tous les couvents⁷³⁶.

Ainsi bien que les moines soient le plus généralement absents des épreuves de l'album, exception faite de l'épreuve numérotée 11 dans l'album⁷³⁷ [Fig.4], prise au monastère de Vatopédi et étudiée au chapitre premier⁷³⁸, sur laquelle trois moines sont assis sur un petit muret au deuxième plan, le lien si particulier entretenu avec les supérieurs des monastères les amène

⁷³⁰ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852.

⁷³¹ Thessalonique, 2012, p.16.

⁷³² Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852.

⁷³³ Péchoux, 2019, p. 116.

⁷³⁴ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852.

⁷³⁵ Notes, lettres et documents de Charles Labbé relatifs au voyage au Mont Athos en 1853, regroupés sous la forme d'annexes par les descendants : Lettre à Monsieur le Ministre.

⁷³⁶ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, Iviron, Mont Athos.

⁷³⁷ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°11.

⁷³⁸ Voir chapitre premier, II- b. Le Mont Athos : le regard romantique du peintre-photographique.

à réaliser trois portraits photographiques d'higoumènes. La photographie devient un outil de prestige pour les higoumènes, qui y voient le moyen de montrer leur statut et leur prestige. Ainsi lors du voyage du savant Emmanuel Miller et du peintre-photographe Pierre-Désiré Guillemet, l'higoumène du monastère d'Iviron, malgré la croyance de l'intervention du diable au sein du médium photographique, souhaite obtenir son portrait et témoigne d'une volonté précise quant au lieu de pose et à l'image envisagée :

M. Guillemet, tout naturellement, avait commencé ses travaux photographiques par le portrait de l'archimandrite en grand costume et avec toutes ses décorations. Ce dernier craignant d'être aperçu par les moines, n'avait pas voulu poser ailleurs que dans son salon. Malheureusement il n'y avait pas assez de lumière, et la pièce pour laver était beaucoup trop éloignée. L'épreuve fut recommencée, mais sans plus de succès. L'archimandrite alors se décida à se laisser photographier sur une terrasse. Le portrait fut pris en pied et réussit assez bien. Les moines étaient très intrigués, ils allaient et venaient. Ils voulaient tous voir opérer. La plupart désiraient avoir leur portrait ; mais plusieurs, convaincus qu'il y avait là l'intervention du diable, auraient regardé comme un grave péché de se placer devant l'appareil de M. Guillemet⁷³⁹.

Cet extrait du récit de voyage d'Emmanuel Miller montre la difficulté de réaliser un tel portrait, car les higoumènes ne veulent pas être vus des autres moines, pour ne pas alimenter leur curiosité et les détourner de leur priorité, à savoir la prière. Leur regard sur le monde extérieur et sa modernité ne doit pas faire perdre de vue aux supérieurs des monastères qu'ils sont les garants de la tradition monastique.

La correspondance de Charles Labbé ne mentionne pas la réalisation des trois portraits d'higoumènes. Sur ces images photographiques⁷⁴⁰ [Fig. 48, 49 et 50], les trois supérieurs prennent un air austère et sérieux, digne de la charge qui est la leur. Ils posent de trois quarts, assis ou debout, deux d'entre eux devant un fond blanc, qui semble être un mur pour le premier et un drap tendu pour le second⁷⁴¹. Sur la troisième épreuve [Fig.50], l'higoumène est assis de trois quarts, avec un chapelet à la main. Alors que les deux premiers higoumènes regardent au loin, le troisième fixe l'objectif de ses yeux pâles, derrière lui se déploie une fresque, déformée par la perspective de la peinture murale, représentant une *marine*, avec à gauche du moine, une

⁷³⁹ Miller, 1889, p. 49.

⁷⁴⁰ Ces trois épreuves photographiques sont uniquement présentes dans le « fonds Charles Labbé ».

⁷⁴¹ Ces portraits photographiques anticipent ceux réalisés en XX^e siècle au Mont Athos et présentés lors d'une exposition à Helsinki, au City Art Museum, en 2006 [Voir Portraits, 2006]. D'autres portraits photographiques de moines appartenant également aux archives du Mont Athos ont également été présentés à Ouranopolis en Grèce en 2001 [Voir Photography on Mount Athos, 2001]. La qualité picturale a certes évolué, mais les poses restent identiques, ainsi que les décors environnants.

petite habitation avec une cheminée fumante, et à droite, la mer, avec un voilier, ainsi qu'une roche assez haute au milieu de l'eau.

Si Ernest de Caranza et Charles Labbé ont certes réalisé les portraits des higoumènes en répondant à leur demande et en concertation avec eux, ils saisissent aussi l'occasion de renouer avec le thème courant que constitue la représentation du vieillard dans les arts plastiques depuis l'époque romaine, puis pendant la Renaissance. Reprise par les artistes au XIX^e siècle⁷⁴², qui y perçoivent une représentation⁷⁴³ de la sagesse et de la solitude⁷⁴³, deux caractéristiques correspondant parfaitement aux moines athonites. Prises au Mont Athos, elles prennent une teinte orientale, qui en renforce l'aspect pittoresque.

De plus, la peinture religieuse connaît à cette époque un renouveau et s'associe à la peinture de genre pour apparaître plus universelle, et retrouver un public perdu. Avec *L'enterrement à Ornans*⁷⁴⁴, peint en 1849 et 1850, et *L'Angélu*⁷⁴⁵, peint entre 1857 et 1859, Gustave Courbet et Jean-François Millet mettent en scène bourgeois et paysans dans des attitudes pieuses, dans lesquelles le regardeur peut s'identifier. Ne pouvant photographier les processions ou les moines lors de leurs services du fait du mouvement trop rapide et de l'obscurité des églises, Charles Labbé et Ernest de Caranza utilisent ces trois portraits, comme des tableaux pieux, en lien avec ce renouveau pictural. Les higoumènes, âgés et sages, regardent dans le vague, comme en pleine méditation, dans leur costume si pittoresque pour les voyageurs, avec pour l'un d'eux un chapelet à la main, rappelant la prière rythmant leurs journées. Ces trois supérieurs de monastères athonites permettent au photographe d'associer l'art du portrait de vieillard⁷⁴⁶, au renouveau de la peinture religieuse⁷⁴⁷, auquel s'ajoute le pittoresque du voyage en Orient⁷⁴⁸.

La sérénité des visages des moines sur les images photographiques permet au regardeur de contempler la quiétude de leur vie, profondément tournée vers Dieu. Bien que baptisés Charles Labbé⁷⁴⁹ et Ernest de Caranza⁷⁵⁰ ne partagent pas avec les moines les temps de prière et offices, qui rythment pourtant la vie monastique athonite⁷⁵¹ :

⁷⁴² Nous retrouvons une pose assez similaire à celle des moines, dans le portrait de *M et M^{me} Auguste Manet*, réalisé par Edouard Manet en 1960, huile sur toile conservé au Musée d'Orsay.

⁷⁴³ Junod, 1998, p. 60.

⁷⁴⁴ Gustave Courbet, *L'enterrement à Ornans*, huile sur toile peinte en 1849 et 1850, conservée au Musée d'Orsay.

⁷⁴⁵ Jean-François Millet, *L'Angélu*, huile sur toile peinte entre 1857 et 1859, conservée au Musée d'Orsay.

⁷⁴⁶ Vottero, 2012, p. 255.

⁷⁴⁷ Saint-Martin, 2014, p. 143.

⁷⁴⁸ Lors de son voyage au Mont Athos, Gabriel Millet photographia également les moines.

⁷⁴⁹ Nous ne possédons aucune indication concernant Ernest de Caranza.

⁷⁵⁰ Il en était de même lors du voyage de 1852 avec le peintre Emile de Grandchamp.

⁷⁵¹ Voir le site VisitMountAthos : www.visitmountathos.eu/la-vie.html.

4h prière du matin (pendant 2h)
6h office (pendant 2h)
8h petit déjeuner dans le réfectoire en silence.
Repos et mission.
12h repas en silence
Repos et mission
17h office (pendant 2h)
19h repas en silence

Une fois cependant, lors du premier voyage, Charles Labbé est emmenés un « peu malgré eux » à l'office du soir, alors qu'ils séjournent au monastère de Esphigmenou, et se font remarquer pour leurs tenues⁷⁵². En tournant en dérision cette remontrance de la part des moines, Charles Labbé souligne le caractère sacré de la liturgie, lors de laquelle tout doit être parfaitement ordonné. La compréhension est secondaire et « les moines aiment à rappeler que le sens de l'office ne réside pas dans une simple appréhension intellectuelle mais sensible de ses textes ». Ainsi « l'office doit être *beau* selon leurs propres mots »⁷⁵³. De la même manière, lors du premier voyage, Charles Labbé « rechigne à embrasser un morceau de la vraie croix », lors de la visite du katholikon du monastère de Koutloumousiou⁷⁵⁴, montrant son scepticisme devant une pratique pieuse qui n'est pas la sienne. Le voyageur tend à apparaître en homme de raison, à la recherche de l'Histoire et non de la spiritualité des lieux.

Dans sa correspondance, Charles Labbé moque ainsi la foi des moines et les légendes, qu'ils lui content, lors des visites des monastères. Lors du premier voyage en 1852, le peintre évoque la légende du diable et du saint chapelet, qu'il a entendu au monastère de Zographous, en la tournant en dérision et tout en ajoutant entre parenthèse « (Ne pas être incrédule) »⁷⁵⁵. Il ne décrit ainsi jamais les rites, même lorsqu'il assiste à l'office du soir, ni même la décoration des lieux.

Le fait qu'il ne participe pas à la vie religieuse des monastères, ne le dispense pas, à quelques exceptions près, des restrictions alimentaires des jours de jeûne strict, dont le nombre s'élève à 163 selon le calendrier byzantin. Tous les chrétiens sont invités à pratiquer l'ascèse alimentaire, et plus particulièrement les religieux, qui en retirent « un pouvoir spirituel »⁷⁵⁶. Le

⁷⁵² Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852 : « Emmenés par le soulard un peu malgré nous, à l'office de nuit. Gourmandés par notre mauvaise tenue ».

⁷⁵³ Denizéau, 2011, p. 92.

⁷⁵⁴ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852 : « Baiser en rechignant un morceau de la vraie ».

⁷⁵⁵ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852 : « Légende du diable et du saint chapelet. Moine laissant son doigt dans la toile (Ne pas être incrédule) ».

⁷⁵⁶ Caseau, 2008, p. 230.

jeûne des moines consiste en un seul repas composé de légumes crus ou cuits, et parfois de coquillages. Lors des déjeuners des semaines ordinaires, le poisson et les féculents sont très prisés⁷⁵⁷. Le peintre se plaint de cette alimentation persistante, car ses intestins supportent difficilement ce régime, qui met à mal la réalisation de la mission photographique⁷⁵⁸. Dès le premier voyage, ces récriminations prennent une place considérable dans sa correspondance à Madame Regnault, à qui il raconte même s'être cassé une dent avec un haricot⁷⁵⁹.

La crédibilité des doléances incessantes qui émaillent le récit de voyage de Charles Labbé doit néanmoins être nuancée. Désireux de se faire voir comme un aventurier, il reste soumis à ses impressions, exacerbe les anecdotes pour magnifier ses souvenirs pittoresques en exploits et rendre encore plus lointain et merveilleux ce pays où sa vie est en danger à presque chaque instant⁷⁶⁰. La nourriture est une parfaite mesure de l'altérité et le repas – qui a son importance au sein de la culture française – apparaît comme un excellent moyen de souligner les épreuves du peintre voyageur.

Outre les repas, Charles Labbé doit affronter l'ignorance des moines, qu'il moque souvent dans sa correspondance. Les exemples les plus flagrants restent l'épisode du « dentiste »⁷⁶¹, qui arrache trop de dents à un pauvre moine, que le peintre se doit de secourir ou l'épisode lors duquel Charles Labbé est amené à soigner le médecin de la Sainte Montagne⁷⁶². La lecture entre les lignes permet de voir la confrontation de deux cultures et la croyance de Charles Labbé en l'esprit scientifique de son temps, plus savant et supérieur à celui des moines, incarnation de l'aventurier colonial sans peur et sans défaut.

Pourtant cette mise en exergue de la prétendue bêtise des moines n'est pas sans intérêt pour le lecteur. En effet, en soulignant cet aspect, Charles Labbé met en évidence l'importance de la tradition dans la vie monastique athonite. Il n'est nul besoin d'être très savant pour devenir moine au Mont Athos, car la principale qualité des moines reste leur humilité, ce que le peintre ne parvient pas véritablement à comprendre obnubilé par son désir insatiable de parcourir le monde pour le capter via son œil de peintre, mais également grâce à l'image photographique.

⁷⁵⁷ Caseau, 2008, p. 243.

⁷⁵⁸ Correspondance 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, Mont Athos : « Là [Lavra], j'espère que nous aurons de quoi réparer le dommage fait à nos épreuves par les fèves et les haricots persistants ici ».

⁷⁵⁹ Correspondance 1852 : Lettre de Charles Labbé à Mme Regnault, datée du 25 septembre 1852, Istanbul, Turquie : « Je me suis cassé une dent en mangeant un haricot ».

⁷⁶⁰ Moussa, 2011, p. 24.

⁷⁶¹ Voir chapitre premier, II- b. Le Mont Athos : le regard romantique du peintre-photographe.

⁷⁶² Correspondance 1853 : Lettre de Charles Labbé à monsieur Mouginot, daté du 19 octobre 1853, Kariès, Mont Athos.

Avant les deux voyages de Charles Labbé, le peintre Dominique Papety avait déjà montré cette primauté de la tradition dans la vie monastique athonite, en observant et en critiquant les peintres restaurant les fresques du katholikon du monastère d'Iviron :

Enfin ils consentirent à travailler devant moi, et je pus m'initier à leurs procédés. Avant de peindre, les moines mettent le mur à nu, et, revêtant les briques d'une couche de plâtre qu'ils unissent à la truelle, ils ne couvrent à la fois que ce qu'ils peuvent exécuter dans la journée. Cela fait, le plus fort d'entre eux, le plus savant, indique ce qu'il faut représenter quelle grandeur doit avoir le personnage et comment il doit être placé. Celui que j'ai vu peindre faisait généralement ses têtes beaucoup trop grosses ; elles se ressemblaient toutes. A mesure qu'il avait terminé un trait, il livrait son travail à un troisième peintre beaucoup plus jeune. Celui-ci ajoutait à la figure quelques tons locaux et une espèce de modelé, qui consiste à cerner le clair au centre de la forme et à mettre toujours l'ombre au contour des deux côtés. Le peintre qui avait tracé le contour reprenait ensuite la place de son confrère et parsemait toutes les étoffes d'ornements rouges et bleus, d'un style inférieur même à celui de nos foulards⁷⁶³.

Les peintres semblent travailler sans comprendre et sans chercher d'effets artistiques⁷⁶⁴, ce qui interpelle le peintre moderne qu'est Dominique Papety. Sa description des peintres au travail rejoint son tableau des moines peintres⁷⁶⁵ et tranche un peu avec le stéréotype du peintre byzantin qui a son modèle devant les yeux. Les peintres athonites voient leur art comme une mission et leur objectif est de faire perdurer les fresques dans le temps, comme des dons du Seigneur, selon des modèles stricts décrits précisément dans *le manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, traduit par le docteur Paul Durand et édité sous la direction de l'archéologue Adolphe-Napoléon Didron⁷⁶⁶.

De la même manière, les moines semblent avoir peu conscience des trésors que recèlent leurs bibliothèques, ce dont s'étonne le peintre Dominique Papety⁷⁶⁷, qui lors de son voyage visite les bibliothèques des monastères de Lavra et de Vatopédi, et le savant Emmanuel Miller⁷⁶⁸, venus étudier les manuscrits. Le moine a en effet peu de temps à consacrer à la lecture, sa journée étant rythmée par le service ou *diaconima* et la prière. Il « ne dispose pas d'un temps spécifique de lecture individuelle : celle-ci est toujours collective, qu'il s'agisse de la récitation

⁷⁶³ Papety, 1847, p. 781-782.

⁷⁶⁴ Les travaux des moines-peintres est un sujet essentiel pour les voyageurs, qui focalisent leur intérêt sur cet aspect de la vie monastique [Voir Portrais, 2006, p.6].

⁷⁶⁵ Dominique Papety, *Moines du mont Athos peignant à fresque une absidiole*, aquarelle, 0,225 x 0,245, 2^e quart du XIX^e siècle, collection des musées de France, n°1938 DF.

⁷⁶⁶ Didron, 1845.

⁷⁶⁷ Papety, 1846, p. 774.

⁷⁶⁸ Miller, 1889, p. 39.

des offices ou de la lecture du repas »⁷⁶⁹. La Bible convient seule à l'élévation spirituelle du moine, dont la lecture commune à tous les moines, s'associe à la transmission de la tradition athonite sous la forme du *typikon* du monastère, règle régissant la vie monastique, dont il n'existe pas toujours de version manuscrite, et dont la transmission se fait par oral. Elle est alors transmise oralement par un moine plus âgé, que l'on surnomme l'ancien ou *géronda*. Ce dernier a la charge d'instruire les jeunes moines et de guider chaque moine en tant que père spirituel. Par la transmission de cette loi « héritière directe du monachisme primitif du désert d'Égypte »⁷⁷⁰, les anciens ont pour mission de permettre aux jeunes moines « d'être mu par l'Esprit de Dieu »⁷⁷¹.

Vivre selon cette tradition n'empêche pas les moines d'être curieux, comme dans l'extrait du récit de voyage du savant Emmanuel Miller, dans lequel les moines s'attroupent autour de Pierre-Désiré Guillemet photographiant l'higoumène du monastère d'Iviron⁷⁷², ou d'être ouverts au monde, comme le laisse entendre la conversation entre Charles Labbé et l'higoumène du monastère de Simonos Petra⁷⁷³. Mais elle « renvoie au monachisme primitif comme à l'Église des apôtres »⁷⁷⁴. Les moines doivent être conscients de l'importance de la tradition sur la Sainte Montagne⁷⁷⁵, et de la primauté de la place centrale de Dieu dans la vie monastique. Vivre au sein d'un monastère athonite équivaut à une retraite à l'image de celle des pères du désert.

Même si l'expérience est très différente pour les moines qui résident à l'Athos et pour les visiteurs qui partagent pour un temps le cadre et le mode de leur vie dédiée à Dieu, Charles Labbé et Ernest de Caranza semblent considérer leur séjour sur l'Athos comme une expérience au sein du christianisme primitif. Ils vivent dans les monastères, où la vie est plus difficile. Les repas sont frugaux et peu variés. Le sommeil tant à manquer. Les chemins sont difficilement praticables. Les discussions avec les higoumènes et les moines leur apporte une nouvelle manière d'envisager la vie, même s'ils n'y adhèrent pas. En somme, la vie leur semble plus rudimentaire et ainsi plus proche de celle des premiers chrétiens.

Cet aperçu de la vie monastique donne une nouvelle dimension à la mission de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza, qui devient en quelque sorte le prolongement des travaux menés

⁷⁶⁹ Denizeau, 2011, p. 90.

⁷⁷⁰ Denizeau, 2018, p. 249.

⁷⁷¹ Denizeau, 2011, p. 84.

⁷⁷² Miller, 1889, p. 49.

⁷⁷³ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852.

⁷⁷⁴ Denizeau, 2011, p. 85.

⁷⁷⁵ Monastic Images, 1996, p. 11.

par les archéologues et les photographes en Terre Sainte, à la recherche des sources du christianisme. A la manière d'Auguste Salzmans⁷⁷⁶ à Jérusalem⁷⁷⁷, Charles Labbé et Ernest de Caranza réalisent des prises de vue générales de l'architecture extérieures des monastères, souvent pris en hauteur pour élargir l'angle de prise de vue. Outre la problématique liée à la lumière, ces vues extérieures sont comme des mises à distance entre eux et l'Histoire, entre le passé et le présent, comme Charles Labbé semble le suggérer dans ces quelques lignes retrouvées dans ses notes :

Il faut habiter un pays pendant longtemps et fréquenter les habitants pour en bien saisir, en apprécier le caractère, mais il faut conserver l'étranger si l'on veut rester dans une saine observation. Aimer ou détester empêche l'impartialité du jugement. Il faut donc être placé dans des conditions qui permettent d'échapper à la passion pour rester dans la justice et la parfaite convenance⁷⁷⁸.

Pour le voyageur qu'est Charles Labbé, vivre avec les moines implique de rester en retrait de la vie monastique pour conserver cette objectivité impartiale qu'il associe à la mission photographique. Comme cela a été dit au début de cette étude, les deux séjours du peintre au Mont Athos ne sont pas des retraites spirituelles, mais des voyages d'étude. Il tend par la recherche du motif pictural ou photographique à mettre en image les caractéristiques propres de la Sainte Montagne et de la vie monastique athonite, tout en recherchant les traces des temps primitifs de l'Eglise.

b. Nature et paysage

Dans leurs épreuves photographiques, Charles Labbé et Ernest de Caranza louent la beauté des paysages luxuriants et sauvages. Peu avant eux, l'archéologue, Adolphe-Napoléon Didron avait le premier admiré la majesté des cyprès et respiré avec délice le parfum des chemins⁷⁷⁹. De la même manière, Antonin Proust⁷⁸⁰ chante le charme des paysages, qui selon lui ferait devenir épicurien n'importe quel saint⁷⁸¹.

⁷⁷⁶ Auguste Salzmans : peintre et photographe français (1824-1872), pionnier de la photographie et de l'archéologie au Proche-Orient et ami de Charles Labbé. Voir exposition virtuelle de la Bibliothèque nationale de France : <http://expositions.bnf.fr/veo/photographes/ssindex06.htm>. Ce peintre et photographe a déjà été évoqué au chapitre premier, I-b. Les voyages (1843-1885).

⁷⁷⁷ Salzmans, 1856.

⁷⁷⁸ Notes, lettres et documents de Charles Labbé relatifs au voyage au Mont Athos de 1853 : sorte de préface à la présentation de son voyage dans l'Athos.

⁷⁷⁹ Didron, Mars 1846, p. 145.

⁷⁸⁰ Antonin Proust (1832-1905) est un journaliste, homme politique, artiste, critique d'art et collectionneur français, qui séjour au Mont Athos en 1857 et 1858. Il raconte son voyage sur la Sainte Montagne dans plusieurs articles publiés entre 1860 et 1863, dans la revue *Le Tour du Monde*. Voir Proust, 2004.

⁷⁸¹ Proust, 2004, p. 58 (1860).

Selon la légende, le Mont Athos a été choisi par la Vierge pour devenir son jardin privé. La nature et les paysages y tiennent donc un rôle essentiel, et participent à la spiritualité des lieux. Pour les moines, le mystère de la rencontre avec le Seigneur est autant à puiser dans les textes sacrés de la Sainte Bible, que la contemplation de la nature, symbole de la Création divine.

Ignorant l'origine tectonique des montagnes de l'Athos, les moines y voient un paysage divin, propice au dialogue avec Dieu. La presque île devient un lieu de quiétude pour les premiers moines ermites, qui s'y installent sans avoir aucun impact sur le paysage⁷⁸². Dans leur recherche de lieux pittoresques, Ernest de Caranza et Charles Labbé se déplacent des monastères vers les skitès et s'arrêtent en chemin pour photographier des paysages déserts et sauvages, semblables, dans l'imaginaire des deux voyageurs, à ceux existant avant la construction des monastères.

Charles Labbé et Ernest de Caranza s'arrêtent ainsi sur la route, à proximité de la skitè du Prodrôme appartenant au monastère de Lavra, qu'ils photographient de loin⁷⁸³ (épreuve numérotée 49 bis dans l'album) [Fig. 23]. La skitè au sommet d'une petite colline, apparaît au deuxième plan, au niveau du bord gauche de l'image photographique, avec pour fond un ciel sans nuage. La végétation et la mer dans la partie inférieure droite occupent tout le premier plan, selon une composition proche de celle utilisée par le peintre hollandais, Jacob van Ruisdael pour la réalisation de son tableau intitulé *Paysage avec le château de Bentheim*, peint en 1651⁷⁸⁴. La skitè de petite dimension semble subordonnée à une nature foisonnante et à un ciel immense. Ces lieux permettant aux moines une vie en harmonie avec la nature, dans le total respect de la Création de Dieu, offrent aux photographes l'occasion d'évoquer l'isolement des moines et l'intimité de leur ascèse, consacrée presque exclusivement à la prière.

Toujours à proximité du monastère de Lavra, Charles Labbé et Ernest de Caranza s'arrêtent ensuite devant une skitè bâtie de pierres et couverte de tuiles, qu'ils photographient (épreuve numérotée 51 dans l'album) [Fig.51]. Cette skitè est visible au centre du deuxième plan⁷⁸⁵ de l'épreuve, derrière une végétation sauvage et un treillage de bois rudimentaire et délabré. La végétation occupe le premier plan avec au centre un petit bout de chemin, qui semble guider l'œil du regardeur vers le skitès, qui se détache sur un ciel sans nuage.

⁷⁸² Della Dora, 2011, p. 58.

⁷⁸³ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°49 bis.

⁷⁸⁴ Péan, 2002, p. 47.

⁷⁸⁵ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°51.

Sur la Sainte Montagne la nature est ainsi sauvage et parfois désertique. La construction des monastères a modifié la structure paysagère de la Sainte Montagne. Les monastères se concentrent dans la partie centrale, ce que Pierre-Yves Péchoux appelle « les aîtres du monachisme conventuel dominant »⁷⁸⁶, où s'organisent les vingt monastères et où Charles Labbé et Ernest de Caranza concentrent leur mission photographique. Au nord, bien au-delà du monastère de Chilandari se situe « la frontière forestière du nord » occupée par d'épaisses forêts infranchissables, qui font de la presqu'île, une île à part entière. Enfin au sud, le « front érémitique au sud » désertique est peuplé uniquement par les ermites, vivants comme aux premiers temps du monachisme athonite.

Cette zone du sud pourrait être vue comme le « point où cesse la végétation sur le mont athos », titre de l'épreuve numérotée 52 dans l'album⁷⁸⁷ [Fig.3], prise non loin du monastère de Lavra. Sur cette image photographique, déjà évoquée, une végétation rare et abrupte, composée de hautes herbes séchées et de troncs d'arbres morts, apparaît au deuxième plan, avec pour toile de fonds une montagne rocailleuse, surmontée d'un ciel sans nuage. Le premier plan occupé par un bout de chemin de terre, qui guide le regardeur vers ce paysage accidenté, aussi mélancolique que pittoresque, mais donnant une assez bonne image de cette partie.

Concentrant leur mission photographique dans la partie centrale de la Sainte Montagne, Charles Labbé et Ernest de Caranza ne perdent pas de vue l'importance des paysages dans la constitution de chaque monastère souvent « inscrit dans une clairière conquise autrefois au détriment de la forêt »⁷⁸⁸. Depuis la modification du paysage par Athanase, les moines travaillent à la reproduction d'un jardin à grande échelle, servant de réserve alimentaire et de lieu de méditation. Ainsi lors de la réalisation de leurs épreuves photographiques, Charles Labbé et Ernest de Caranza choisissent le plus souvent de faire dialoguer la forêt, les arbres et les roches avec les monastères, dans un jeu de triangles, de diagonales et d'ombres, pour rappeler cette volonté des moines.

Photographiant la muraille sud du monastère d'Iviron⁷⁸⁹ (épreuve numérotée 29 dans l'album) [Fig. 12], Charles Labbé et Ernest de Caranza composent leur image photographique en cadrant le monastère au cœur d'une végétation imposante, composée d'herbes hautes et d'arbres. Plaçant la chambre photographique en hauteur pour être au même niveau que le

⁷⁸⁶ Péchoux, 2019, p. 121.

⁷⁸⁷ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°52.

⁷⁸⁸ Péchoux, 2019, p. 122.

⁷⁸⁹ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°29.

complexe, ils choisissent de laisser une large place à la végétation environnante au premier plan. Le monastère se trouve ainsi placé dans son cadre naturel, avec pour toile de fond deux pans de montagnes et un ciel sans nuage. Le photographe crée un jeu de triangles entre la tour, le pin dans la cour et l'arbre visible au coin à droite, pour souligner l'imbrication harmonieuse entre végétation et architecture, comme des éléments indissociables.

Ernest de Caranza et Charles Labbé réitèrent le même schéma lors de la prise de vue de la muraille est du monastère Saint Paul⁷⁹⁰ (épreuve numérotée 55 dans l'album) [Fig. 22]. Une végétation dense composée d'herbes hautes à flanc de montagne occupe la majeure partie de l'image photographique, ne laissant apparaître le monastère qu'au sein d'un petit espace au cœur de la prise de vue. Le monastère semble enfoui dans la végétation, comme si celle-ci avait repris ses droits. Cette image photographique tend à montrer l'unité entre flore, paysage et monastère, qui forment à eux trois le caractère propre et si pittoresque aux yeux des voyageurs de la Sainte Montagne.

Cette unité entre la nature, l'architecture et la vie monastique renvoie à la spiritualité des lieux et permet le dialogue entre les moines, détachés de toute temporalité, et Dieu, Créateur de la nature et de l'Homme. Cette alliance parfaite entre nature, paysage et spiritualité rejoint la sensibilité pour la peinture de paysage, en court qui marque le renouveau pictural en France à cette époque. Le paysage n'est en effet plus perçu uniquement comme le décor de scènes historiques ou religieuses, mais devient un motif à part entière pour les peintres, qui y voit un retour aux origines du monde. Ainsi pour les Goncourt :

Le paysage est la victoire de l'art moderne, il est l'honneur de la peinture du XIX^e siècle. [...] Oui, le Vieux Monde se retourne vers son enfance, vers le berceau vert et bleu où vagit son âme héroïque⁷⁹¹.

Sans perceptives patrimoniales particulières, en photographiant les paysages athonites, Charles Labbé et Ernest de Caranza trouvent des paysages vierges avec une végétation sauvage et une architecture insolite, qu'ils voient comme curieux et exotiques.

Dans leurs prises de vue, Charles Labbé et Ernest de Caranza captent à d'innombrables reprises la montagne, omniprésente au Mont Athos, qui « depuis l'Antiquité biblique, [...] est

⁷⁹⁰ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°55.

⁷⁹¹ Goncourt, citée par Cachin, 2017, p. 966.

un symbole de Dieu et de son rapport à la dimension humaine »⁷⁹². Pour Alice-Mary Talbot, la montagne est un lieu de prédilection pour le divin⁷⁹³.

Le monastère de Dionysiou apparaît ainsi suspendu à flanc de montagne sur l'épreuve numérotée 62 dans l'album⁷⁹⁴ [Fig. 32]. La montagne occupe le premier et le troisième plan, laissant le triangle supérieur gauche de l'image pour apercevoir le ciel sans nuage. Le monastère est placé au centre de l'image photographique, au deuxième plan. La pierre du monastère se mêle à la pierre de la montagne dans une symbiose presque totale entre architecture et paysage. La puissance des rayons du soleil en ce milieu de journée met en exergue les défauts de la roche et ceux de l'architecture, pour assimiler Création divine et création de l'Homme pour Dieu, et ainsi souligner toute la spiritualité des lieux.

De la même manière, le monastère Saint Paul sur l'épreuve numérotée 53 dans l'album⁷⁹⁵ [Fig.2], semble contenu dans la main de Dieu. En effet, d'une composition similaire à la précédente, l'image photographique laisse apparaître le monastère au centre du deuxième plan, au cœur de la roche, tel un point minuscule. La montagne occupe la majeure partie de l'image. Le monastère semble faire corps avec la roche.

Enfin, dans quelques épreuves photographiques les monastères cèdent la place à la montagne, seul sujet de la prise de vue avec pour toile de fond un ciel sans nuage comme sur l'épreuve numérotée 59 dans l'album⁷⁹⁶ [Fig.52], réalisée près de sainte Anne. Sur cette image, la végétation présente au premier plan, disparaît au deuxième, où dominent deux gros rochers, présentant de belles teintes beiges. Sur ces rochers, la lumière s'engouffre dans les cavités et sculpte la roche. Les deux rochers sont placés l'un derrière l'autre ; mais le second est légèrement décalé sur la gauche par rapport au premier. Ce dernier, de forme trapézoïdale, prend sa base au sommet du premier plan et s'élève presque jusqu'au coin supérieur droit, en occupant horizontalement plus d'un tiers de l'image. Le second rocher placé au centre de l'image est plus petit que le premier rocher et de forme plus irrégulière. Apparaissant au premier abord telle une représentation d'un paysage athonite à la composition classique, le déplacement de la focale du monastère au rocher traduit une reconnaissance de la sacralité du paysage.

Ainsi le photographe marque les similitudes entre les prises de vue des monastères et celle de la roche, mettant en exergue le caractère spirituel des deux éléments, ne faisant en réalité qu'un, dans une parfaite théâtralisation de la Sainte Montagne, particulièrement présente dans

⁷⁹² Beaumont-Maillet, 2007, p. 24.

⁷⁹³ Talbot, 2001, §1.

⁷⁹⁴ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°62.

⁷⁹⁵ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°53.

⁷⁹⁶ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°59.

les épreuves de l'album. De telles images photographiques avait déjà été réalisées par Charles Marville⁷⁹⁷ et Gustave Le Gray dans la forêt de Fontainebleau⁷⁹⁸. Charles Labbé et Ernest de Caranza suivent le mouvement des photographes de leur époque, oscillant ainsi entre pittoresque et spiritualité. En plaçant sur le même plan les monastères et les paysages environnants, ils parviennent à rendre le caractère divin du paysage.

Cette présence centrale du paysage dans les épreuves photographiques est d'autant plus intéressante qu'elle n'est pas habituelle dans les albums photographiques de cette époque. Lorsque Maxime Du Camps entreprend sa mission en Egypte avec Gustave Flaubert, il souhaite donner une image des monuments, à la manière des photographes accompagnant les archéologues. Les images photographiques composant l'album sont sobres et dépouillées de vie et de paysages, si ce n'est quelques palmiers :

Il est d'usage, parmi les critiques, de constater que les images de Du Camp présentent un aspect sobre, presque géométrique : les ruines apparaissent dans une solitude absolue, nettoyée de toute trace de vie, très souvent saisies en vision frontale. Le désintérêt de Du Camp pour l'exubérance du quotidien oriental, constaté dans son récit de voyage (et compensé d'ailleurs par la luxuriance de la prose flaubertienne) se réitère avec force dans son travail de photographe. Du Camp construit des images qui éliminent les accidents susceptibles de déranger l'attention portée à l'objet central⁷⁹⁹.

Les gros plans, permettant au regardeur de prendre connaissance des détails architecturaux, sont très présents comme pour le grand temple de Denderah⁸⁰⁰, dont Maxime Du Camp présente trois vues générales, strictement frontales, et deux vues de détail, permettant de voir les « sculptures de la façade postérieure ». Ce type de vues n'existent pas dans l'album du Mont Athos, car Charles Labbé et Ernest de Caranza ne semblent pas s'intéresser aux détails architecturaux, préférant donner une vue d'ensemble des monastères et des paysages de la Sainte Montagne. De son côté Maxime Du Camp proscrit la nature, si ce n'est les dattiers et les « palmiers doum », qu'il photographie, plus comme éléments pittoresques que comme éléments de paysage.

⁷⁹⁷ De son véritable nom Charles-François Bossu, Charles Marville est un photographe français né en 1813 et mort en 1879. Voir Charles Marville, Paysage, Forêt de Fontainebleau, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au gélatino-bromure d'argent, entre 1865 et 1900, 16,2 x 21,8, Musée d'Orsay.

⁷⁹⁸ Heilbrun, 1985, p. 380-381.

⁷⁹⁹ Caraion, 2003, p. 63.

⁸⁰⁰ Du Camp, 1952, « Grand temps de Denderah, Haute Egypte ».

Les épreuves réalisées à Jérusalem par Auguste Salzmann⁸⁰¹ montrent les mêmes caractéristiques. La prise de vue reste très « archéologique », avec des vues frontales des monuments et la primauté donnée au détail. Le paysage – bien que désertique – ne trouve pas sa place et le photographe ne cherche pas à établir de lien entre paysage et architecture. Le monument est presque extrait de son contexte, malgré les préceptes d'Antoine Quatremère du Quincy, qui affirme que « ce n'est qu'en contexte » qu'un monument « a valeur de monument »⁸⁰².

En cherchant à mettre en valeur le lien entre monastère et paysage, Charles Labbé et Ernest de Caranza proposent au regardeur un véritable voyage visuel, tant souhaité par les adeptes de la photographie⁸⁰³. Les deux voyageurs sont également très influencés par l'École de Barbizon, qui dans la révolution picturale qu'elle met en place, tend à placer le paysage au centre du tableau. Cette place prépondérante du paysage a également été constaté par Sylvie Aubenas, lors de son étude des épreuves photographiques de la mission héliographique réalisée par Gustave Le Gray :

Les monuments méridionaux, dans la simplicité de leurs courbes, appellent une vision épurée, la saisie des volumes des absides, des tours et des arcs dans une construction énergiquement calculée. Les gravats et les herbes folles, toutefois, les arbres et le linge battus par le vent tempère de poésie la rigueur « cubiste » du document monumental. Parfois, même le paysage tend à l'emporter sur l'architecture : dans les vues du pont de Palalda, du pont Neuf de Cahors, de pont du Gard, c'est la position de l'ensemble qui compte d'abord. On y perçoit l'héritage des vues pittoresques lithographiées pour le baron Taylor, mais aussi l'influence de Barbizon⁸⁰⁴.

Par le biais de leur mission photographique, Charles Labbé et Ernest de Caranza souhaitent mettre en lumière tous les aspects de la Sainte Montagne, à travers un état des lieux le plus complet possible. Cependant, ils ne renoncent pas au motif – ce qui est bien naturel pour un artiste tel que Charles Labbé – et s'attachent à doubler leur couverture exhaustive de la presque île monastique avec une image pittoresque du Mont Athos. Le paysage offre largement au peintre comme au photographe la possibilité de cette recherche formelle⁸⁰⁵.

⁸⁰¹ Salzmann, 1856.

⁸⁰² Quatremère de Quincy, 2017 (1796), p. 101.

⁸⁰³ La Lumière, 12 juin 1852, p. 124 et Caraion, 2003.

⁸⁰⁴ Aubenas, 2002, p. 65-66.

⁸⁰⁵ Heilbrun, 1985, p. 372.

c. Finalité de l'album

Projet de deux voyageurs, l'album est à la fois le résultat d'un voyage, d'une innovation technique offerte au monde quatorze ans auparavant, et d'un « âge d'or »⁸⁰⁶ de la photographie, qui se répand tout particulièrement sous la forme d'albums dans les années 1850.

L'empereur Napoléon III et son épouse sont de grands amateurs de ces albums photographiques, et les collectionnent⁸⁰⁷. Ils en conservent en particulier dans les bibliothèques du palais des Tuileries, du château de Saint-Cloud et du château de Compiègne. Ces albums, perdus pour beaucoup⁸⁰⁸, marquent une volonté de développer le médium photographique sous un grand nombre d'aspects. Beaucoup d'albums – commandés ou offerts – présentent des épreuves photographiques d'architecture, de champs de bataille, d'objets d'art ou encore de contrées lointaines ; comme le souligne très justement Sylvie Aubenas, ces albums ne sont pas totalement représentatifs de la production photographique de l'époque, puisque des sujets⁸⁰⁹ et des maîtres de la photographie manquent, comme Nadar ou Henri Le Secq⁸¹⁰. Ils témoignent néanmoins de la réussite de l'objet que constitue la photographie. En effet, comme l'explique Sylvie Aubenas, la réalisation d'album photographique est très en vogue dans la seconde moitié du XIX^e siècle, dans les cours du monde entier, soit pour leur propre collection, soit comme cadeau diplomatique⁸¹¹.

Ces albums photographiques répondent tout particulièrement aux désirs formulés par François Arago pour la photographie, qui doit être, selon lui, un objet constitutif à la sauvegarde du patrimoine, doublé d'un objet de savoir accessible au plus grand nombre⁸¹². C'est à ce

⁸⁰⁶ Cette expression est employée en premier par le photographe Nadar, dans son livre *Quand j'étais photographe*, publié en 1900 ; puis par Walter Benjamin, dans sa *Petite histoire de la photographie*, publiée en 1931, pour évoquer la photographie des années 1850-1860 Au sujet de cet « âge d'or » de la photographie voir Gunthert, 2002, p. 1.

⁸⁰⁷ D'autres souverains, tels que la reine Victoria et son époux ou le roi Pedro du Brésil, collectionnent les albums photographiques [Aubenas, 2004, p. 12]. Il semble également que les sultans ottomans est une appétence pour les albums photographiques. Ernest de Caranza – pour ne citer que lui – semble fort bien accueilli, lorsqu'il offre deux albums de vues d'Istanbul au Sultan en 1852 et en 1854.

⁸⁰⁸ Aubenas, 2004, p. 13 : « Les incendies de la Commune et l'exil de la famille impériale en ont détruit et dispersé une grande partie, en particulier ce qui se trouvait aux Tuileries et au château de Saint-Cloud ».

⁸⁰⁹ Aubenas, 2004, p. 13 : « Ces albums ne sauraient être un échantillon représentatif de l'ensemble de la production française. Echappent aussi bien des œuvres que des pratiques, voire des sujets, par nature incompatibles avec la subvention publique ». Au sujet des techniques, le daguerréotype n'est pas un médium propice à la création d'album photographique du fait de son support rigide. De plus, de nombreuses techniques photographiques ont été explorées tout au long de cet « âge d'or », sans pour autant avoir connu de véritable application. Ces techniques n'apparaissent pas dans les albums. En ce qui concerne les sujets, il est facilement imaginable, que les épreuves photographiques érotiques ou de nus n'avaient pas leur place dans la bibliothèque du couple impérial.

⁸¹⁰ Aubenas, 2004, p. 13 : « Deux photographes majeurs, par ailleurs, restent à distance de l'administration : Félix Nadar pour des raisons politiques, son opposition affichée au régime l'excluant des faveurs ou d'encouragements qu'il n'a cure de solliciter, et Henri Le Secq qui, après la Mission héliographique de 1851, se tient à l'écart, pour des raisons moins claires ».

⁸¹¹ Aubenas, 2004, p. 16.

⁸¹² Arago, 1839, p. 25-28.

dessein que répond en 1852 l'album photographique, imprimé par l'atelier du photographe lillois, monsieur Blanquart-Evrard⁸¹³, contenant les épreuves réalisées par Maxime Du Camps, lors de son voyage en Egypte avec Gustave Flaubert⁸¹⁴, et qui permet à Louis de Cormenin de déclarer⁸¹⁵:

Nous n'avons plus besoin de monter sur le vaisseau des Cooke et des Lapeyrouse pour tenter de périlleux voyages : l'héliographie, confiée à quelques intrépides, fera pour nous le tour du monde, et nous rapportera l'univers en portefeuille, sans que nous quittions notre fauteuil.

Si fameux, l'album de Maxime du Camp peut, sous bien des aspects, être un magnifique tremplin pour mieux appréhender la finalité de l'album photographique réalisé par Charles Labbé et Ernest de Caranza. Outre le fait qu'il est l'un des albums photographiques de voyages les plus connus, il a également l'avantage d'avoir été produit dans la même période que l'album du Mont Athos et d'avoir trouvé sa finalité par la publication.

Les épreuves réalisées au Mont Athos en 1853 ne semblent pas avoir été publiées, sous quelques formes que ce soit. Pourtant le comte de Beaumont, qui tente de faire introduire Charles Labbé auprès de l'empereur pour lui permettre de lui présenter son travail photographique, lui conseille fortement dans une lettre de publier les épreuves dans la revue *L'Illustration* :

Mais je crois que tout cela ne doit pas vous empêcher de l'annoncer, dans donner quelques vues dans l'Illustration, je vous le conseille fortement ; cela n'empêchera nullement l'envoi aux souverains, tout au contraire, car non seulement cette publicité éveillera la curiosité, mais en outre ôtera la méfiance d'une médiocrité dont on est trop souvent dupe, et que les grands, qui ne s'y connaissent guère redoutent particulièrement⁸¹⁶.

Mais après examen de la revue, les épreuves de la mission au Mont Athos n'y figurent pas et ne semblent finalement avoir été présentées au public que par le biais de quelques expositions⁸¹⁷. Même l'album, malgré la couverture de marocain rouge et le *tuğra* du sultan reste inabouti. Pour preuve les légendes sous les épreuves sont écrites au crayon

⁸¹³ Du Camp, 1852, *Prospectus* : « Désireux de mettre une pareille publication à la portée de toutes les curiosités, nous nous sommes adressés à M. Blanquart-Evrard, dont les nouveaux et remarquables procédés permettent d'obtenir pour chaque dessin des épreuves peu coûteuses ».

⁸¹⁴ Du Camp, 1852. L'éditeur fait d'ailleurs l'éloge de la photographie, en écrivant sous le titre de l'ouvrage (*Prospectus*) : « L'ouvrage que nous annonçons à le double intérêt d'une publication archéologique et daguerrienne, pittoresque et savante. Malgré leur intelligence et leur habileté manuelle les graveurs et les lithographes ont été impuissants jusqu'ici à reproduire les monuments avec une exacte fidélité. Le daguerréotype seul réussit à les traduire dans leurs plus minces détails, tout en conservant l'aspect général de l'ensemble ».

⁸¹⁵ La Lumière, 12 juin 1852, p. 2.

⁸¹⁶ Notes, lettres et documents de Charles Labbé relatifs au voyage au Mont Athos de 1853, regroupés sous la forme d'annexes par les descendants : Lettre de monsieur A. de Beaumont à Charles Labbé.

⁸¹⁷ Voir chapitre deuxième, II-b. L'exposition des œuvres photographiques.

de bois, comme dans le premier album d'Ernest de Caranza⁸¹⁸, et non à l'encre d'imprimerie, comme il est de coutume pour les albums photographiques publiés⁸¹⁹.

Ces éléments laissent à penser que l'album n'était donc pas destiné à être diffusé à un grand public, comme l'album de Maxime Du Camp. Mais était-il seulement destiné au public français ? Malgré le désir affirmé de Charles Labbé de rencontrer l'empereur Napoléon III pour lui présenter son travail⁸²⁰, la présence du *tuğra* du Sultan Abdülmeçit I^{er} place la réalisation de l'album sous l'égide du pouvoir ottoman, ce qui n'est pas sans lien avec l'intérêt croissant des sultans pour le médium photographique⁸²¹.

Ernest de Caranza, qui a peut-être été introduit par le Grand Vizir pour travailler à la réalisation d'une serre⁸²², présente au sultan en 1852 un album photographique composé d'épreuves réalisées dans les rues de Constantinople. À l'issue de ce premier essai photographique réussi, il devient le photographe officiel de la cour ottomane⁸²³. Contrairement à l'album des épreuves réalisées au Mont Athos ce premier album ne présente pas le *tuğra* du sultan sur sa première de couverture⁸²⁴. Ce dernier relié dans un cuir brun, orné d'une fine bordure décorative à l'or et est simplement titré : « Photographie – Istanbul ». La présence du *tuğra* et des quatre croissants de lune, sur la couverture de maroquin rouge rehaussent ainsi d'une aura nouvelle l'album de la mission au Mont Athos et peut laisser penser que le sultan ait mandaté – comme le font d'autres souverains – Ernest de Caranza et Charles Labbé pour une mission photographique au Mont Athos. Le sultan ottoman aurait ainsi pu souhaiter la réalisation de cet album soit pour compléter sa propre collection et approfondir la connaissance de son empire, soit pour en faire un usage diplomatique⁸²⁵.

⁸¹⁸ Album photographique « Constantinople », daté de 1852, conservé au Getty Research Institute.

⁸¹⁹ Les légendes sont écrites à l'encre d'imprimerie dans l'ouvrage de Maxime Du Camp (Du Camp, ou encore dans l'ouvrage d'Auguste Salzmänn (Salzmänn, 1856), pour ne citer que ces albums photographiques. Il est intéressant de noter que les légendes de l'album des épreuves réalisées des rues d'Istanbul en 1852, par Ernest de Caranza sont également écrites au crayon de bois [Coll. Getty Research Institute].

⁸²⁰ Notes, lettres et documents de Charles Labbé relatifs au voyage au Mont Athos de 1853, regroupés sous la forme d'annexes par les descendants : Lettre de monsieur A. de Beaumont à Charles Labbé.

⁸²¹ Öztuncay, 2003, p. 40.

⁸²² Journal de Constantinople, 6 juin 1848.

⁸²³ Comme le montre Erin Hyde Nolan, les Grand Vizir joue un rôle crucial dans le développement de la photographie à la cour ottomane : « As Gülru Necipoğlu has noted of sixteenth-century artistic patronage, Hamidian court ceremony did not allow the sultan to interact with artists or producers. Grand viziers and other prominent members of court, such as the head treasurer, played vital roles facilitating imperial artistic commission" [Hyde Nolan, 2019].

⁸²⁴ Certaines pages de l'album photographique, ainsi que la première de couverture sont visibles sur le site luminous-lint.com.

⁸²⁵ Aubenas, 2004, p.16.

L'hypothèse d'un album photographique réalisé pour la collection personnelle du sultan doit être écarté, puisque l'album a été retrouvé des années plus tard dans les archives du peintre et aucun autre exemplaire n'est connu à ce jour. Le peintre s'étant rendu à de nombreuses reprises auprès du sultan pour réaliser son portrait et les portraits de deux de ses fils en août 1854, il aurait pu lui remettre l'album. Cependant dans sa correspondance, il n'est plus question de l'album⁸²⁶. D'autre part, si l'album devait rejoindre la collection privée du Sultan, il est étonnant que la réalisation de la reliure ait été réalisée en France, par le relieur de l'empereur, et non à Constantinople⁸²⁷.

L'hypothèse du cadeau diplomatique reste ainsi la plus plausible. Mais elle trouve ses limites dans le fait que cet album semble unique et qu'il n'est jamais été offert à un chef d'Etat. Lorsque Charles Labbé et Ernest de Caranza partent au Mont Athos, en septembre 1853, les tensions sont vives entre la Russie, l'Empire Ottoman et la Grande Bretagne, alliée à la France. La Guerre de Crimée est sur le point d'éclater et l'un des points de crispation tient à la question de la protection des sites religieux orthodoxes. Il est ainsi possible d'imaginer que le sultan souhaite offrir un album photographique à Napoléon III, dont il pense pouvoir se faire un allié et au Tsar Nicolas I, afin d'apaiser les tensions entre les deux empires. Mais la guerre éclate en septembre 1853, soit lors du départ des deux voyageurs.

Les tensions entre les deux empires pendant la réalisation de la mission photographique pourraient expliquer l'insistance de Charles Labbé sur le caractère secret de leur entreprise dans ses lettres à Madame Regnault, comme dans la lettre datée du 18 octobre 1853⁸²⁸.

Charles Labbé montre une certaine inquiétude pendant le voyage et bien après, car il détruit de nombreux documents avant sa mort, comme le souligne Henriette Labbé dans ses notes de recherches :

Comment ont-elles échappé, ainsi que les autres documents que je transcris, à la sorte de destruction systématiques que notre père a faite de ses papiers l'année qui a précédé sa mort. [...] J'avais seize ans, quand mon père me dit dans son atelier : « si tu avais vingt-quatre ou vingt-cinq ans, je te laisserai ces papiers. Mais tu es trop jeune... On pourrait circonvenir ta mère et en faire un mauvais usage⁸²⁹.

⁸²⁶ Correspondance, 1854 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 22 août 1854, Constantinople, Turquie.

⁸²⁷ Il est peu probable que la reliure de l'album de 1852 a été réalisée à Paris, par monsieur Despierres. Rien n'indique, en effet, qu'Ernest de Caranza soit retourné en France entre 1852 et 1853. Des relieurs étaient donc présents à Istanbul.

⁸²⁸ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 16 octobre 1853, Kariès, Mont Athos.

⁸²⁹ Notes laissées par Henriette Labbé en 1945.

Dans sa correspondance avec ses amis – Madame Regnault et Monsieur Mouginot – Charles Labbé s'inquiète vivement des tensions, causées par la guerre de Crimée. Au Mont Athos, les deux voyageurs se retrouvent à quelques kilomètres du conflit, sans pour autant être informés des tenants et des aboutissants, comme le peintre l'indique dans une de ses lettres à Mouginot :

Nous ne savons rien des évènements politiques. Des bruits vagues, exagérés sans doute ; mais pourtant inquiétants, courent les monastères. C'est embêtant de ne rien savoir de tous ceux qu'on a laissés ! c'est le vilain côté de notre absence. Enfin, patience et espérance⁸³⁰.

Cette guerre les empêche même de rentrer à Constantinople à la date qu'ils s'étaient fixés. Il écrit à son ami Mouginot:

Grâce à l'intelligence du consul de la Cavale⁸³¹, je ne sais pas quel jour nous pourrons nous donner l'accolade du retour et j'en bisque joliment, je vous en réponds ! Cependant, j'espère que l'énorme sottise de notre agent ne nous sera pas trop funeste, et qu'un retard de quelques jours, et un peu plus de fatigues sera tout ce qu'elle nous aura voulu en fin de compte. Il était convenu entre nous que Mr Lafont nous enverra au Mont Athos un caïk pour nous ramener à La Cavale et là prendre le bateau turc pour Constantinople. [...] Le bateau, depuis un mois, ne fait plus le service de Cavala à cause des affaires de la guette. Le consul en a été informé et ne nous a rien dit⁸³².

Cependant, lorsque Charles Labbé tente de montrer son travail photographique à l'empereur Napoléon III et plus tard, au Tsar le conflit s'est largement apaisé. Le Tsar Alexandre II, héritier du Tsar Nicolas Ier mort en mars 1855, privilégie le dialogue et la Russie finit par céder aux pressions internationales. Le traité de Paris est signé le 30 mars 1856⁸³³.

Face à l'apaisement des tensions, est-il possible de supposer que la visée diplomatique imaginée par le sultan ait été abandonnée et l'album placé dans les oubliettes de l'Histoire ? D'autres projets connurent le même sort, comme – pour ne citer que cet exemple – la mission héliographique, dont les épreuves ne furent jamais publiées⁸³⁴.

La présence du *tuğra* du sultan ottoman et le caractère diplomatique de la mission auraient ainsi empêché tout autre utilisation de l'album. Les albums photographiques reliés aux armes d'un souverain relèvent inévitablement d'une commande ou d'un patronage officiel, dont

⁸³⁰ Correspondance 1853 : Lettre de Charles Labbé à monsieur Mouginot, datée du 19 octobre 1853, Kariès, Mont Athos.

⁸³¹ Il s'agit de la ville de Kavala, en Grèce.

⁸³² Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à monsieur Mouginot, datée du 9 novembre 1853, Kavala, Grèce.

⁸³³ Rolland-Villemot, 2016, p. 126.

⁸³⁴ Modenard, 1997, p. 6.

les photographes sont dépendants, comme Edouard Baldus, lors de la réalisation de l'album, entre 1852 et 1858, pour célébrer la réunion du Louvre et des Tuileries⁸³⁵. L'album, composé de vues générales et extérieures du Louvres et des Tuileries et relié d'un chagrin vert aux armes de l'empereur Napoléon III, réalisé par le relieur de l'empereur comme pour l'album du Mont Athos, est offert à plusieurs bibliothèques municipales, telles que Valenciennes, Rouen, Versailles, Toulouse et Bordeaux⁸³⁶. Des exemplaires sont également préparés pour la bibliothèque impériale, la bibliothèque du Palais du Louvre, du Palais de Fontainebleau et du palais de Compiègne.

Comme pour Edouard Baldus pendant les travaux du Louvre et des Tuileries, Charles Labbé obtient une autorisation spécifique du sultan pour réaliser sa mission photographique, comme il indique au ministre de l'Empereur dans sa présentation de l'album :

Mes connaissances de la langue du pays jointes aux permis que j'ai pu obtenir de S. M. le sultan de m'introduire dans cette montagne sainte, m'ont permis de commencer un long travail sur les curieux couvents qu'elle recèle⁸³⁷.

A l'issue de la mission photographique et bien que l'album ne soit pas remis, Charles Labbé semble faire valoir le patronage du sultan obtenu pour obtenir une mission de l'Etat français⁸³⁸ au Mont Athos et ainsi poursuivre la mission photographique :

La partie pittoresque photographiée étant terminée, je viens solliciter près de vous, Monsieur le Ministre, la faveur d'une audience pour avoir l'honneur de vous exposer ce travail et me recommander à votre extrême bienveillance pour la continuation d'une étude sur ces couvents grecs, qui ont été peu explorés à cause de la difficulté d'y pénétrer⁸³⁹.

Souhaitant se placer sous le patronage du pouvoir impérial français, il oriente la mission photographique vers une visée plus archéologique. En effet la lecture des ordres de missions du ministre de l'Instruction Publique comme dans le cadre de la mission d'Emmanuel Miller⁸⁴⁰ laisse entendre que les missions accordées sont davantage

⁸³⁵ Archives nationales 7, document F/21/1720.

⁸³⁶ Archives nationales 7, document F/21/1720.

⁸³⁷ Annexe Mont Athos : *Lettre de Charles Labbé au Ministre de l'Instruction Publique*, non datée, non localisée, Athos III, Coll. Particulière, non publiée.

⁸³⁸ La lettre est adressée à *Monsieur le Ministre* sans plus de précision. Cependant, les missions photographiques à l'étranger sont le plus souvent données par le ministère de l'Instruction Publique (Cf. Mission Maxime Du Camp en Egypte ou encore mission Emmanuel Miller au Mont Athos). De plus, lorsque Charles Labbé s'adresse au Comte de Nieuwerkerke, il écrit : « Monsieur le Surintendant » (Voir AN5, *Lettre de Charles Labbé au Comte de Nieuwerkerke*).

⁸³⁹ Annexe Mont Athos, Lettre de Charles Labbé à Monsieur le Ministre, non datée, non localisée, Athos III, Coll. Particulière, non publiée.

⁸⁴⁰ Archives nationales 1, document F/17/2973/2.

archéologiques, que pittoresques ou artistiques. La demande ne semble pas avoir obtenue les faveurs du ministre, car Charles Labbé retourne à Constantinople au service du Sultan, dont il réalise le portrait en 1858, et Ernest de Caranza crée une entreprise du gaz riche. Une note de Félix-Sébastien Feuillet de Conches, dans ses *Causeries d'un curieux*, publiées en 1862 reste à ce sujet assez énigmatique :

M. Caranza, français au service du gouvernement ottoman, a fait un séjour de trois mois dans les couvents du mont Athos, avec un autre Français, M. Labbé, peintre du sultan. Il a photographié plus de deux cents vues intérieures et extérieures de ces pieux asiles, et s'occupe en ce moment à compléter sa tâche laborieuse par la reproduction de leurs monuments iconographiques, de leurs vases liturgiques et ornements d'église, dont nous n'avons qu'une idée bien imparfaite dans notre Occident⁸⁴¹.

Cet extrait montre Charles Labbé, comme un peintre très désireux de poursuivre son travail au Mont Athos. Il semble en effet conscient de l'importance des peintures et des trésors qu'il a aperçu dans les monastères. L'auteur de la note laisse ainsi entendre que Charles Labbé et Ernest de Caranza auraient photographié, outre les paysages et l'architecture extérieure des monastères, certains des trésors conservés. Ces images photographiques n'apparaissent pas dans l'album et si elles ont existé, ont totalement disparues aujourd'hui.

Dans les années soixante Charles Labbé et Ernest de Caranza sont définitivement de retour en France. Ernest de Caranza semble avoir délaissé l'art photographique, au profit de la création d'une entreprise de gaz riche⁸⁴², pendant que le peintre Charles Labbé poursuit sa carrière artistique. En 1864, le ministère de l'Instruction Publique confie une mission au Mont Athos au savant Emmanuel Miller, membre de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres, qui est accompagné du peintre, amateur de photographie, Pierre-Désiré Guillemet, dont la mission est définie par l'arrêté du 19 mai 1863 :

M. Guillemet est chargé d'une mission à l'effet de reproduire par la photographie les manuscrits et les inscriptions existant dans les églises et les couvents grecs du Mont Athos et dans diverses localités de la Turquie d'Asie ; ainsi que de recueillir soit par le dessin, soit par la photographie les principaux monuments, fresques et autres objets d'art⁸⁴³.

⁸⁴¹ Feuillet de Conches, 1862, p. 51.

⁸⁴² Voir Biographie de Charles Labbé dans le chapitre premier, I-a Charles Labbé et biographie d'Ernest de Caranza dans le chapitre deuxième, I-a. Ernest de Caranza.

⁸⁴³ Archives nationales 1, document F/17/2973/2.

Au XIX^e siècle, l'archéologie prend une place très importante⁸⁴⁴, du fait du développement de la notion de patrimoine, mais également de la passion de l'empereur Napoléon III pour cette discipline⁸⁴⁵. Ainsi le terme de *pittoresque* employé par Charles Labbé à sa lettre au ministère de l'Instruction Publique n'est peut-être pas très heureux. En effet, il se place directement dans la catégorie des peintres-photographes-voyageurs, qui créent de belles images pour de beaux albums ; alors que le ministère est davantage intéressé par les recherches archéologiques, produisant des images scientifiques très détaillées :

Les photographies de monuments représentaient le genre le plus pratiqué par les archéologues au XIX^e siècle. Ce qui les distingue en général des photographies prises par le voyageur ordinaire c'est l'abondance des vues de détails et la recherche d'une extrême précision⁸⁴⁶

Les vues produites par Ernest de Caranza et Charles Labbé au Mont Athos sont principalement des vues générales des extérieurs des monastères. L'album présente, par exemple, neuf vues du monastères d'Iviron. Sur ces neuf vues, trois vues montrent les différentes faces de la muraille, quatre vues sont prises dans l'enceinte de la muraille et deux vues captent des paysages proches du monastère⁸⁴⁷. Aucune épreuve ne montre les détails architecturaux. Les prises de vue sont conçues sous la forme de petits tableaux. Sur l'épreuve numéro 28 dans l'album⁸⁴⁸ [Fig.11], par exemple, le photographe met en scène la muraille sud-est du monastère d'Iviron. Le regardeur voit le monastère comme un voyageur parvenant au Mont Athos par la mer.

La photographie archéologique privilégie l'objet ou le monument faisant souvent abstraction du paysage, mais ne manque pas de montrer l'inscription des édifices dans le paysage. A l'inverse, le photographe-voyageur n'essaye pas de faire disparaître le paysage, utilisant même la végétation comme premier plan. Le monastère, objet premier de l'image, n'est visible qu'au second plan. Il est ainsi assez éloigné du regardeur, qui ne voit que peu de détails architecturaux. Charles Labbé et Ernest de Caranza sont ainsi plus influencés par la peinture et plus particulièrement les maîtres flamands et hollandais, et l'Ecole de Barbizon, que par une réelle volonté scientifique⁸⁴⁹. De plus, comme le souligne très justement Sylvie Aubenas, tous les photographes ne sont pas sélectionnés pour la réalisation d'album au nom de l'Empereur. Il

⁸⁴⁴ Lewuillon, 2001, p. 65.

⁸⁴⁵ Schnapp, 2001, p. 15 : Ensuite, il faut s'interroger sur ces caractéristiques nationales et régionales, et enfin examiner comment, et par quels moyens, l'archéologie est devenue sous le Second Empire une discipline qui a contribué à un nouvel équilibre des savoirs et qui a été l'enjeu d'appropriations symboliques et politiques

⁸⁴⁶ Feyler, 1987, p. 1035.

⁸⁴⁷ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Monastère d'Iviron.

⁸⁴⁸ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographiques n°28.

⁸⁴⁹ Aubenas, 2004, p. 16.

faut être un photographe ayant une certaine notoriété, ce que ne sont pas Charles Labbé et Ernest de Caranza, lorsqu'ils rentrent en France⁸⁵⁰.

Ainsi Charles Labbé et Ernest de Caranza ne semblent pas être parvenus à présenter leur travail, ni au Ministre de l'Instruction Publique, ni l'empereur Napoléon III, ni au Tsar Alexandre II, comme le laisse entendre la lettre de monsieur de Beaumont, qui lui écrit :

Je crois que nous n'arriverez pas à faire voir, au moins par une audience, votre album à l'Empereur, que personne ne peut approcher, pas même les maréchaux les plus intimes, chaque jour la difficulté de le voir devient plus grande. Cependant serait-il possible de le faire porter par la Princesse Mathilde : mais alors vous ne pourriez le voir et vous perdriez ainsi le moyen de lui demander un poste en Orient. Un de mes amis, secrétaire de amis, secrétaire de Russie (le comte Shrinvaloff) devait venir à Paris, et au lieu de cela, il est en Angleterre ; mais si vous voulez pour l'Empereur de Russie, je puis lui écrire et lui demander conseil⁸⁵¹

La mission au Mont Athos ne trouve pas de suite, et les épreuves photographiques furent abandonnées, pour être retrouvées dans les années 2000. Charles Labbé détruit de nombreux documents avant sa mort. Il épargne les épreuves positives et négatives, et l'album reste dans sa famille. Le sort malheureux de cette entreprise photographique restée méconnue et sans suite, peut-être dû aux aléas de l'époque et aux tensions causées par la guerre de Crimée. Il est aussi possible que les épreuves elles-mêmes, qui comme celles de la mission héliographique, soient peut-être apparues trop empruntées d'une touche trop picturale. Leur caractère plutôt artistique que scientifique n'a pas suffi à renouveler l'intérêt pour la presque île encore limité malgré les travaux de Didron et les dessins de Papety, prématurément disparu.

II. Le Mont Athos : du pittoresque au motif

Charles Labbé et Ernest de Caranza ne sont certes pas des archéologues, et recherchent avant tout des images pittoresques invitant au voyage. Peu à peu les recherches picturales du peintre prennent le dessus, et Charles Labbé et Ernest de Caranza partent à la recherche du motif. Cependant cette recherche du motif n'annihile pas complètement la perception générale

⁸⁵⁰ Aubenas, 2004, p. 16.

⁸⁵¹ Annexe Mont Athos : *Lettre de monsieur A. de Beaumont à Charles Labbé*, non datée, Athos II, Paris, Coll. Particulière, non publiée.

des monastères et des paysages athonites. Ainsi il est possible de s'interroger sur la pertinence de l'image photographique comme source pour la conservation du patrimoine athonite.

a. La recherche du motif

Réalisant de petits tableaux photographiques, Charles Labbé et Ernest de Caranza tentent de capter la presqu'île dans sa totalité, c'est-à-dire les monastères, les skitès, les paysages et la nature environnants les chemins. Loin de remplir toutes les caractéristiques esthétiques de la beauté, selon les principes de la peinture classique, ces éléments sont pour nos deux voyageurs occidentaux pittoresques à souhait, et poussent Charles Labbé et Ernest de Caranza à rechercher les motifs, comme au cœur de la forêt de Fontainebleau, des paysages algériens ou stambouliotes.

Au cours de leur mission, cette recherche du motif incite Charles Labbé et Ernest de Caranza à photographier les ports, les bateaux et les arsenaux, point de départ de leur voyage et image mélancolique d'exil et de solitude, mais également le motif de la rusticité, présent au cœur des chemins, rappelant les études des peintres de l'École de Barbizon, et celles de Charles Labbé dans la campagne normande, autour de Gournay. Enfin, l'étude des motifs permet de prendre conscience du rôle essentiel de la lumière qui façonne, construit et déconstruit les paysages et les architectures, les attirant presque vers l'abstraction.

Point d'arrivée pour les voyageurs sur la Sainte Montagne, et unique moyen de communication avec le monde extérieur, les ports, les bateaux et les arsenaux sont des motifs récurrents au sein de l'album. Lors du second voyage au Mont Athos, Charles Labbé raconte dans sa correspondance, qu'il ne put, comme il le souhaitait, arriver sur la presqu'île via le port du monastère d'Iviron à cause d'une tempête. Ils entrèrent ainsi via le port plus petit, du monastère de Pantocrator :

J'avais indiqué Iviron comme lieu de débarquement, mais la mer était trop forte pour qu'il fût possible de nous y débarquer. Nous entrâmes dans le petit port du monastère Pantocrator⁸⁵².

Toute l'importance de ce lieu est visible dans le « fonds Charles Labbé » qui conserve cinq épreuves photographiques montrant le port du monastère du Pantocrator, dont trois prises de vue sont également présentes dans l'album photographique (épreuves 14, 17 et 19). L'épreuve photographique numérotée 17 dans l'album⁸⁵³ [Fig.53] est particulièrement pittoresque avec un voilier à sec sur le rivage. A la suite du premier plan laissant voir

⁸⁵² Labbé, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, Iviron, Mont Athos.

⁸⁵³ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°17.

uniquement la mer, le deuxième plan montre le petit port du monastère. L'arsenal au niveau du bord droit de l'image forme un mur séparant la mer et le chemin conduisant au monastère, délimite l'espace de la mise en scène au port. Le rivage forme une bande dans la partie centrale de l'image, dont elle occupe les deux tiers de la longueur. La végétation abrupte s'étend en arrière-plan avec au loin deux pans de montagne, surmontés d'un ciel sans nuage. Construisant leur épreuve comme un tableau romantique, Charles Labbé et Ernest de Caranza tentent de reconstituer l'impression observée à leur arrivée, partageant ainsi avec le regardeur leur impression première de voyageurs.

Visible sur l'épreuve numérotée 17, le motif du bateau, qu'il s'agisse de voiliers ou de barques, toujours échoués ou accotés sur la plage ou dans le port, est repris à sept reprises dans l'album et dans le « fonds Charles Labbé ». Au sein de cet ensemble, une épreuve photographique, non présente dans l'album, mais uniquement dans le fonds « Charles Labbé » (épreuve numérotée D2-43) [Fig. 9], met en scène les deux voyageurs, Charles Labbé et Ernest de Caranza, près d'un bateau mis à sec sur la plage en contrebas du monastère du Pantocrator. Sur cette épreuve déjà évoquée au chapitre premier⁸⁵⁴, les deux hommes portent des costumes clairs et des chapeaux. Ils sont assis sur des rondins de bois. Le regardeur distingue à peine l'expression de leurs visages⁸⁵⁵, car ils sont installés au niveau du deuxième plan de l'image, prise légèrement de biais, et sont ainsi vus de loin. La coque du bateau mis à sec sert de toile de fonds à l'image, avec au loin la montagne, la mer et le ciel sans nuage. Cette image photographique combine ainsi la recherche du motif, avec la représentation romantique des deux voyageurs, témoignage visuel de leur périple pittoresque sur la Sainte Montagne.

Outre les motifs des ports athonites et des bateaux, l'album et le « fonds Charles Labbé » conservent trois prises de vue de l'arsenal du monastère de Lavra (la façade est n'étant accessible que par la mer) : la façade ouest, la façade nord et la façade sud. La prise de vue la façade ouest de l'arsenal est présente dans l'album photographique (épreuve photographique numérotée 39 dans l'album)⁸⁵⁶ [Fig.54], avec pour légende « arsenal du couvent Lavra (Ste Laure) Mont Athos ». Cette vue de l'arsenal du monastère de Lavra est prise depuis une hauteur. Le premier plan, libre de toute architecture, est recouvert de végétation. L'arsenal, construit sur un promontoire rocheux est visible au 2^e plan. Il se compose d'une tour, entourée de constructions aux toits de tuiles, sur différents niveaux en fonction du relief rocailleux du

⁸⁵⁴ Voir chapitre premier, II-b. Le Mont Athos : le regard romantique du peintre-photographe.

⁸⁵⁵ Le regardeur peut cependant reconnaître les deux voyageurs.

⁸⁵⁶ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°39.

promontoire. Un petit pont de bois mène à l'entrée principale. La mer et le ciel clair servent de toile de fonds à l'image photographique.

Les arsenaux, image pittoresque pour le photographe, renvoient à l'image de la défense des monastères contre le monde extérieur, car un « arsenal maritime ou, simplement arsenal, établissement où sont construits, armés, réparés et ravitaillés les navires de guerre »⁸⁵⁷. Ils donnent ainsi une dimension historique. Adolphe-Napoléon Didron dans un article des *Annales Archéologiques*, daté du 1864 évoque l'arsenal du monastère de Simonos-Petra :

C'est dans cet amphithéâtre de verdure qu'est établi le jardin du couvent ; malheureusement les moines, par accident ou peut-être pour voir la mer plus à leur aise, ont brûlé les arbres et la petite végétation arborescente qui descendait jusqu'au rivage. Sur les bords de la mer est bâti un petit arsenal, qui se compose d'une tour carrée et d'une maison ; la maison, espèce de hangar, abrite la barque du monastère. Chacun de ces couvents de l'ouest de l'Athos possède une barque qui sert à la pêche, à la communication d'un monastère à l'autre, et surtout au transport des hommes et des choses à Kariès, la capitale séculière de l'Athos⁸⁵⁸.

Les ports, les bateaux et les arsenaux deviennent des motifs photographiques qui renvoient à la réalité de la vie quotidienne des moines, seule attache avec le monde extérieur à la Sainte Montagne.

Chaque élément visible sur la presqu'île – riche ou pauvre – est digne d'être photographié, s'il tend à donner une image pittoresque, comme le petit aqueduc, visible sur l'épreuve numérotée 32 dans l'album⁸⁵⁹ [Fig. 55], menant à une bâtisse rustique et pittoresque, non loin du monastère d'Iviron. Comme pour la plupart des épreuves photographiques du fonds, le premier plan vide de toute architecture. Seule la végétation y demeure. Le deuxième plan est occupé à gauche par des constructions rustiques, collées les unes aux autres et d'un aspect rudimentaire à l'image de celles visibles sur l'épreuve précédente. Les murs sont clairs et les toits de tuiles sont surmontés de cinq cheminées. Une végétation sauvage entoure ces constructions et ne permet pas au regardeur de les distinguer clairement. Un grand pin, peu touffu et au tronc maigre, planté devant la façade d'une des constructions rivalise en hauteur avec la montagne au dernier plan.

Ces maisons rustiques à la façade recouverte d'une sorte d'un treillage sont visibles sur plusieurs épreuves photographiques du « fonds Charles Labbé ». Pittoresques, elles sont le symbole d'une forme de dénuement et des conditions de vie simples et dépouillées. Elles

⁸⁵⁷ Dictionnaire de l'Académie française, 9^{ème} édition [en ligne] : « Arsenal ».

⁸⁵⁸ Didron, mai-juin 1864, p. 187-188.

⁸⁵⁹ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°32.

correspondent aux premiers temps de la Sainte Montagne avant la construction des monastères et les bouleversements des paysages athonites. Ces bâtisses sont peu mentionnées par les voyageurs, qui photographient surtout les monastères, les fresques des katholikons et la richesse des paysages. En évoquant les environs du skite de Saint-André, le savant Emmanuel Miller décrit plus en détail son voyage :

Les environs du skite de Saint-André sont extrêmement pittoresque, surtout du côté de Vatopédi. De petits canaux en bois allant d'un arbre à l'autre, conduisent les eaux dans les jardins, ce qui produit un gazouillement délicieux et une fraîcheur ravissante⁸⁶⁰.

Pourtant les petites bâtisses font partie intégrante du paysage athonite et semblent parfois même engloutie par la végétation, comme les deux bâtisses, captées au niveau de la muraille sud-ouest du monastère d'Iviron, sur l'épreuve photographique numérotée 31 dans l'album⁸⁶¹ [Fig.56]. A flanc de colline, deux constructions grandes, mais d'apparence rudimentaire, surgissent entre les arbres, l'une au premier plan et la seconde au deuxième plan.

Sur une épreuve présente uniquement dans le « fonds Charles Labbé » (D7-11) [Fig. 57], une bâtisse semble non pas engloutie, mais recouverte par la végétation, comme une maison cachée ou abandonnée. Alors qu'une végétation haute et sèche occupe le premier plan, la bâtisse, construite à proximité du monastère de Koutloumousiou apparaît au second plan, sous un amas de végétations, ne laissant apparaître que les grandes lignes de l'architecture, le toit et la haute cheminée. Le plan très rapproché de la prise de vue amplifie l'impression d'envahissement végétal.

Charles Labbé et Ernest de Caranza semblent parfois osciller entre nature et architecture, comme lors de la prise de vue de l'épreuve numérotée 60 dans l'album⁸⁶² [Fig.58]. Dans un paysage de roche difficile à situer, une petite bâtisse, située au niveau de l'angle inférieur gauche et coupée à demi par le cadre photographique, sert de premier plan. Le regardeur ne perçoit de cette bâtisse que le côté droit, une partie du toit de tuiles, le mur droit de la façade et une ouverture au centre de cette même façade. Le cadre photographique coupe la bâtisse au niveau de cette ouverture. Le mur droit de la bâtisse laisse voir une petite croix gravée. Cette petite bâtisse est dominée, au deuxième plan, par un mont constitué presque exclusivement de roche. Il présente en son centre quatre pics rocheux de tailles inégales et de formes irrégulières. Le plus important se situe sur la gauche de l'image, au point de rencontre de la première ligne horizontale et de la première ligne verticale. Deux autres pics se trouvent au centre de l'image,

⁸⁶⁰ Miller, 1889, p. 21.

⁸⁶¹ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°31.

⁸⁶² Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°60.

l'un devant l'autre. Le premier – situé au plus près du regardeur – est deux fois moins important, que le second. Enfin, un dernier pic est situé dans la partie droite de l'image. L'importance des quatre pics rocheux au centre de la composition ne permet au photographe de capter dans sa totalité la bâtisse, qui par la nudité et la teinte de la pierre se confond avec la roche. Elle fait partie intégrante de l'environnement.

Charles Labbé et Ernest de Caranza dans leur recherche de points de vue pittoresques photographient les recoins non-restaurés ou non entretenus des monastères, comme sur l'épreuve photographique numérotée 44 dans l'album⁸⁶³ [Fig. 59], prise la partie nord-est de la cour intérieure du monastère de Lavra. Cette image photographique montre au deuxième plan deux corps de logis de part et d'autre d'une large cour pavée, correspondant à une partie de la cour intérieure du monastère, partant du premier plan, et amenant l'œil du regardeur jusqu'au troisième plan, où se situe une chapelle avec une coupole sur tambour. La montagne et le ciel sans nuage servent de toile de fonds aux bâtiments. Dans la cour des tas de pierres et de planches de bois sont amassés, avec l'un sur la façade du premier corps de logis à gauche de l'image et deux au fond, dans l'espace de la cour entre le deuxième et le troisième plan, soit à proximité de la chapelle.

A la manière de Hubert Robert, artiste peignant des paysages romantiques et des architectures incertaines en utilisant les murs pour former des cadres dans le cadre du tableau, jouant ainsi sur la mise en scène, le photographe capte la cour du monastère en utilisant les corps de logis comme cadres dans le cadre, et les tas de pierres et de planches de bois, comme ruines, afin de dévoiler la Sainte Montagne dans sa vie quotidienne, sans filtre. Cette impression de mise à nu de l'architecture athonite est renforcée par la lumière. Prise en fin de journée, le photographe joue avec les ombres pour créer un clair-obscur accentuant l'ancienneté et la profondeur du temps.

Une autre épreuve photographique, numérotée 68 dans l'album⁸⁶⁴ et légendée *Passage sur le bord de la mer près du couvent de st Dionysis (mont athos)* [Fig.60] reprend le motif de la roche, étudié précédemment dans ce chapitre⁸⁶⁵ à partir d'un angle de prise de vue resserré. Alors que le premier plan est occupé aux deux tiers par le littoral – sol de roche, sur lequel poussent parcimonieusement quelques végétaux – et pour un tiers, par la mer, qui forme un arc

⁸⁶³ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°44.

⁸⁶⁴ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°68.

⁸⁶⁵ Voir chapitre troisième, I-b. Nature et paysage.

de cercle au niveau du littoral, le deuxième plan montre un pan de montagne rocheux, végétalisé par endroits. Ce dernier se concentre dans la partie droite de l'image photographique, du coin inférieur droit, au coin supérieur droit. Le pan de montagne présente dans l'ensemble une belle teinte ; mais les rayons du soleil réverbérés dans les irrégularités de la pierre, forment trois cavités très sombres, en forme de triangles. Le troisième plan offre à voir un second pan de montagne rendu très sombre par la végétation, dont il est recouvert. Partant de la limite du premier pan de montagne, vers le bord gauche de l'image photographique, il s'étend jusque dans la partie supérieure de l'image, ne laissant visible qu'un triangle de ciel, au niveau de l'angle supérieur gauche. Attentifs aux détails des rochers sur le littoral et de la roche du premier pan de montagne, exposés en pleine lumière, le photographe diminue le temps d'exposition, créant ainsi avec la roche un effet de matière, tendant presque vers l'abstraction.

Avec l'épreuve photographique numérotée 68, le photographe se rapproche de son sujet, qui n'est plus uniquement un sujet ; mais qui est devenu un motif, du fait de l'absence du paysage environnant et de l'omniprésence du sujet sur l'image, comme sur l'épreuve numérotée 59 dans l'album⁸⁶⁶ [Fig. 52]. L'idée n'est plus simplement de photographier la Sainte Montagne dans son ensemble, mais d'utiliser une partie du paysage pour créer un jeu entre la matière et la lumière. Grâce à la lumière, le photographe donne une nouvelle image du paysage et contraint le regardeur à le voir différemment, comme l'explique si justement Henri Alekan :

Mais n'est-ce pas le rôle de la lumière, quel qu'en soit le sujet, de nous contraindre à parcourir un espace selon la volonté de l'artiste, pour nous enfermer dans le labyrinthe de ses pensées et nous en imprégner profondément ?⁸⁶⁷

Sur cette image photographique, le premier plan, s'étendant de l'angle supérieur gauche à l'angle inférieur droit et occupant le bord gauche et le bord inférieur de l'image, présente une végétation sombre, mais luxuriante, poussant dans les interstices plus ou moins importantes laissées par la roche. La végétation disparaît au deuxième plan, où le regardeur ne perçoit que deux gros rochers, présentant de belles teintes beiges. Sur ces rochers, la lumière s'engouffre dans les cavités et sculpte la roche. Les deux rochers sont placés l'un derrière l'autre ; mais le second est légèrement décalé sur la gauche par rapport au premier. Ce dernier, de forme trapézoïdale, prend sa base au sommet du premier plan. Il s'élève presque jusqu'au coin supérieur droit, et occupe horizontalement plus d'un tiers de l'image. Le second rocher placé

⁸⁶⁶ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°59.

⁸⁶⁷ Alekan, 1991, p. 21-22.

au centre de l'image est plus petit que le premier rocher et de forme plus irrégulière. Le ciel sans nuage d'une belle teinte beige sert de toile de fonds à l'ensemble.

Le rôle crucial de la lumière dans la construction graphique de cette image photographique se fait sentir dans la façon dont elle sculpte la roche et lui donne du relief et de la puissance. Les cavités sont enténébrées, comme les ouvertures dans un monastère. Le photographe créé un contraste important entre la roche, en pleine lumière et la végétation sombre, qui sert de toile de fond. L'exposition est limitée, afin de freiner la puissance des rayons du soleil sur la roche ; ce qui ne laisse pas assez de temps à la végétation pour s'imprimer précisément sur le papier. Ce jeu de lumière, parfaitement maîtrisé, est identique à celui utilisé pour les épreuves photographiques des monastères, comme pour faire un lien entre la roche et la pierre des monastères.

Souhaitant témoigner de leur voyage au Mont Athos, Ernest de Caranza et Charles Labbé ne peuvent s'empêcher d'approfondir leur découverte de la Sainte Montagne, en cherchant au cœur de ce lieu unique et pittoresque les motifs affectionnés par les peintres, entre rusticité, vérité et mélancolie. Les deux voyageurs et plus particulièrement Charles Labbé sont profondément influencés par le romantisme, l'Ecole flamande et plus particulièrement par l'Ecole de Barbizon. Les monastères seuls ne peuvent donner une image parfaite de la presqu'île. Aux yeux des deux voyageurs, les vieilles bâtisses, les débris aux sols, les ports, les bateaux, les arsenaux, la roche, si graphique, trouvent leurs places au sein de l'album, comme motifs et comme symboles du temps qui passent et de la simplicité de la vie monastique athonite.

b. L'image photographique comme source pour la conservation du patrimoine athonite

L'album photographique du Mont Athos n'est certes pas le résultat d'une mission archéologique, comme les épreuves d'Auguste Salzmänn⁸⁶⁸ qui proposent des vues de face, dépouillées de tout élément pittoresque et qui permettent au regardeur un examen des détails architecturaux. Les épreuves de Charles Labbé et Ernest de Caranza relèvent davantage de la photographie pittoresque, que Gabrielle Feyler distingue de la photographie archéologique en ces termes :

Pour aborder le problème de la photographie archéologique comme un cas particulier de la photographie scientifique, nous ne retiendrons que les photographies prises par ou pour des archéologues

⁸⁶⁸ Salzmänn, 1856.

dans le but d'enregistrer ce qui se voyait et se trouvait, et de servir de preuve à des affirmations scientifiques. C'est ce qui différencie de tels documents des photographies prises par des « voyageurs-photographes » comme Horace Vernet, Frédéric Goupil-Fesquet, Maxime Du Camp, Félix Teynard, Eugène Piot... qui visaient à constituer des répertoires de vues de sites et de monuments, sous formes d'albums, sans chercher à étudier ce qu'ils reproduisaient⁸⁶⁹ .

Charles Labbé ne cache pas le caractère pittoresque des épreuves photographiques de l'album et en fait même mention dans une lettre à un ministre de Napoléon III, dans laquelle il explique le but de cette mission photographique, et sa volonté de poursuivre par une seconde mission l'étude des monastères athonites :

La partie pittoresque photographiée étant terminée, je viens solliciter près de vous, Monsieur le Ministre, la faveur d'une audience pour avoir l'honneur de vous exposer ce travail et me recommander à votre extrême bienveillance pour la continuation d'une étude sur ces couvents grecs, qui ont été peu explorés à cause des difficultés d'y pénétrer⁸⁷⁰ .

Cependant, même si la dimension pittoresque des épreuves du Mont Athos est clairement établie, les petits tableaux photographiques réalisés par Ernest de Caranza et Charles Labbé permettent de capter et de conserver une image des richesses architecturales et naturelles de la Sainte Montagne, si difficile d'accès, entre patrimoine, art et spiritualité. Ces vues réalisées par les « voyageurs-photographes », bien que pittoresques, « étaient appréciées aussi bien des archéologues pour leur aspect documentaire que des amateurs de vues pittoresques »⁸⁷¹. Ainsi la foi en la véracité du médium photographique permet au photographe de réaliser une image documentaire, qui ne soit pas dénuée de qualités esthétiques. L'image photographique devient un outil de choix pour capter les monuments et les paysages, qui ne peuvent être conservés dans les musées et que le temps dégrade de manière irrémédiable, comme le château de Polignac évoqué par Ernest Lacan :

Ce précieux monument, comme tant d'autres, tombe pierre à pierre ; bientôt il disparaîtra comme les générations qui l'ont habité ; mais, grâce à la photographie, il restera tel qu'il est encore, dans ce dessin tracé par la lumière. Tous ces vieux débris d'un autre âge, si précieux pour l'archéologue, pour l'historien, pour le peintre, pour le poète, la photographie réunit et les rend immortel. Le temps, les révolutions, les convulsions terrestres peuvent en détruire jusqu'à la dernière pierre : ils vivent désormais dans l'album de nos photographies⁸⁷² .

⁸⁶⁹ Feyler, 1987, p. 1020.

⁸⁷⁰ Notes, lettres et documents de Charles Labbé relatifs au voyage au Mont Athos de 1853, regroupés sous la forme d'annexes par les descendants : lettre à Monsieur le Ministre.

⁸⁷¹ Feyler, 1987, p. 1020.

⁸⁷² Lacan, 1856, p. 29.

Par ce texte, comme l'explique André Rouillé⁸⁷³, Ernest Lacan souhaite mettre le médium photographique au service de l'histoire de l'art, en sortant « la photographie de ses usages purement privés » et en publiant à grande échelle de beaux livres entre art et archéologie diffusant « à bon compte les œuvres de l'architecture, la sculpture, la peinture et la gravure ». La combinaison des connaissances chimiques d'Ernest de Caranza et esthétiques de Charles Labbé permet aux voyageurs de proposer un album photographique aussi beau qu'intéressant, avec des épreuves artistiques et documentaires, s'adressant à un large public. D'une page à l'autre, le regard est emporté d'un monastère à l'autre. Tout en réalisant des prises de vue pittoresques, Charles Labbé et Ernest de Caranza offrent un témoignage précieux sur la conservation des monastères de la Sainte Montagne en 1853. Charles Labbé avait sans doute eu vent du succès de l'album photographique de Maxime Du Camp, en lisant la presse et plus particulièrement l'article de Louis de Cornemine dans les colonnes du journal *La Lumière*, en juin 1852⁸⁷⁴. Ainsi prenant exemple sur Maxime Du Camp, les deux « voyageurs-photographes » réalisent une « représentation à la fois crue et naïve, qui ne dissimule ni les exfoliations du temps, ni les éraflures de la pierre, et transmet tout sans supercherie »⁸⁷⁵.

Ainsi l'épreuve numérotée 80 dans l'album⁸⁷⁶ [Fig. 1] représentant l'entrée du monastère de Xéropotamou, met en lumière l'état du lieu, sans supercherie, laissant apparaître au premier plan, au niveau de l'angle inférieur droit, un tas de gravats, composé de pierres et de branchages. Le monastère apparaît au second plan, avec pour toile de fonds un ciel sans nuage. Le tas de gravats au premier plan permet au photographe de réaliser une image photographique à la fois pittoresque et documentaire, en jouant sur la composition et la lumière. Le tracé des lignes de la règle des tiers permet au photographe de placer le porche d'entrée du monastère au centre de la composition. En effet, la première ligne verticale coupe la troisième fenêtre de la partie architecturale en saillie et la seconde ligne verticale longe le coin gauche de la tour. La première ligne horizontale longe, quant à elle, la base de l'élément architectural en saillie et la seconde ligne horizontale longe la base de la muraille.

De plus, le photographe trace un triangle entre le porche d'entrée, la fenêtre en saillie dans la partie supérieure gauche et la coupe, concentrant davantage l'attention du regardeur sur le porche. Enfin, réalisant son épreuve photographique en fin de journée, la lumière est douce et diffuse sur le monastère, adoucissant l'impression générale de la prise de vue, qui devient

⁸⁷³ Rouillé, 1989, p. 194.

⁸⁷⁴ *La Lumière*, 12 juin 1852.

⁸⁷⁵ *La Lumière*, 26 juin 1852, p.104.

⁸⁷⁶ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°80.

ainsi pittoresque. Tout en montrant la réalité des monastères, Charles Labbé et Ernest de Caranza parviennent à donner une image toujours esthétique du Mont Athos en mêlant la finesse du détail, la transparence dans les ombres et la vérité de la perspective. Bien que pittoresque, cette prise de vue conserve un aspect documentaire, en montrant un état inexistant aujourd'hui. Les gravats ont été retirés et la place devant le monastère a été refaite et aménagée.

De la même manière, bien que stylisée, la prise de vue de la phiale du monastère d'Iviron⁸⁷⁷ (épreuve numérotée 34 dans l'album) [Fig. 20] donne une image assez précise de l'édifice avant la construction de la nouvelle phiale en 1864, à l'époque du séjour d'Emmanuel Miller, qui indique :

En face, la grande église et au milieu de la cour, une belle fontaine entourée de colonnes en marbre était alors en construction⁸⁷⁸.

Pour réaliser l'épreuve numérotée 34 dans l'album montrant la phiale, le photographe a approché la chambre noire du sujet, composant son image tel un portrait⁸⁷⁹, mettant ainsi en lumière les détails de l'édifice. Le premier plan ayant été laissé libre de toute architecture, l'édifice apparaît au centre⁸⁸⁰ du deuxième plan, avec pour toile de fonds la façade ouest du katholikon. La phiale est placée sous un ciborium, posée sur huit arcades décorées d'arcs en plein cintre, surmontés d'arcs en anse de panier à trois centres. Cette coupole surplombe une fontaine. L'une des arcades est obstruée dans sa partie basse par une plaque de chancel, ornée d'un losange.

Les images photographiques actuelles donnent à voir une phiale plus large et plus imposante. Des grillages de pierre remplacent la plaque de chancel et les rambardes de pierre. La polychromie de pierres et de briques au niveau du baldaquin a disparu, ainsi que le motif de pierre mis en diagonale, pour laisser place à des chapiteaux plus ouvragés et à un fronton, orné d'un faux rideau en pierre.

La question de la construction de cette nouvelle phiale reste cependant posée, car elle ne peut être le fait d'un des deux incendies du monastères d'Iviron, qui eurent lieu en 1845, soit avant la venue d'Ernest de Caranza et Charles Labbé et en 1865, soit après le séjour du savant Emmanuel Miller⁸⁸¹. La nouvelle phiale serait-elle la volonté de l'higoumène de marquer son

⁸⁷⁷ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°34.

⁸⁷⁸ Miller, 1889, p. 39.

⁸⁷⁹ L'épreuve est réalisée en format portrait.

⁸⁸⁰ La phiale est au centre du deuxième plan, sans être totalement centrée.

⁸⁸¹ Kadas, 1987, p. 53.

passage comme supérieur du monastère, comme le laisse entendre Emmanuel Miller, face aux modifications architecturales des monastères :

Essayer de décrire un monastère comme celui d'Iviron, ce serait vouloir décrire une petite ville. Les restaurations et les constructions modernes y abondent. Chaque supérieur veut signaler son administration par quelques bâtisses de son invention⁸⁸².

Les restaurations ont également eu cours sur la phiale du monastère de Vatopédi, qui a perdu son revêtement de briques au profit d'une peinture jaune et rouge, visible actuellement. En effet, sur l'épreuve numéroté 10 dans l'album⁸⁸³ [Fig.61], réalisée en format paysage, la phiale apparaît au deuxième plan avec pour arrière-plan le katholikon. Laissant uniquement voir une petite bande du sol de pierre, le premier plan est réduit à sa plus simple expression pour permettre au regardeur d'observer les détails architecturaux. La phiale, qui occupe les deux tiers de l'image tant en hauteur qu'en largeur, est composée d'une multitude de petits arcs en plein cintre bichromes, soutenus par des colonnes, aux chapiteaux doriques. Les arcs sont surmontés d'un dôme en plomb, lui-même surmonté d'un toit plus petit, de forme conique, recouvert de plomb et orné en son sommet d'une croix.

La forme architecturale de la phiale est restée la même. Seul a disparu le décor polychromique au niveau des petits arcs en plein cintre, composé de briques suivant la forme des arcs, perpendiculairement à l'arrondi. La partie surmontant les arcs est également ornée d'un revêtement de briques, mais cette fois parallèle à l'arrondi des arcs. Sur les épreuves réalisées au Mont Athos, ces murs isodomes⁸⁸⁴ sont présents à de nombreuses reprises, comme au niveau du porche du monastère de Vatopédi⁸⁸⁵ (épreuve numérotée 8 dans l'album) [Fig. 40] la phiale et l'exonarthex du monastère d'Iviron⁸⁸⁶ (épreuve numérotée 34 dans l'album) [Fig. 20], sur la phiale du monastère de Lavra [épreuve D4-27] [Fig.62], sur les tambours des coupoles du katholikon du monastère saint Grégoriou⁸⁸⁷ (épreuve numérotée 74 dans l'album) [Fig. 63], ou encore sur les murs extérieurs du katholikon du monastère Xéropotamou⁸⁸⁸ (épreuve numérotée 84 dans l'album) [Fig. 41].

⁸⁸² Miller, 1889, p. 37.

⁸⁸³ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°10.

⁸⁸⁴ Kadas, 1987, p. 147.

⁸⁸⁵ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°8.

⁸⁸⁶ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°34.

⁸⁸⁷ Voir Description des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°74.

⁸⁸⁸ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°84.

Cependant, certains des revêtements ont disparu, comme sur les ciboriums des monastères de Vatopédi et d'Iviron, et sur les tambours des coupoles du katholikon du monastère de Gregoriou, qui ont été peints en ocre rouge, dont seules les épreuves de l'album au Mont Athos peuvent témoigner. La phiale du monastère de Lavra⁸⁸⁹ conserve actuellement son architecture et ses murs isodomes. L'épreuve du « fonds Charles Labbé » D4-27 [Fig.62] montre la phiale d'assez près, avec un premier plan réduit, et le katholikon pour toile de fonds. De forme octogonale, assez étroite, elle est surmontée d'une petite coupole recouverte de plomb, soutenue par des arcs polychromes, au fin revêtement de brique, supportés par de fines colonnes aux chapiteaux ornés. La partie inférieure de la phiale est fermée par des plaques de chancels de pierre ornées de motifs géométriques, toujours visibles actuellement.

Cette épreuve du « fonds Charles Labbé » permet de constater des modifications effectuées au niveau du katholikon, dont la polychromie au niveau du tambour supérieur a disparu au profit d'une peinture ocre rouge. De même, des vitraux ont été installés au niveau des fenêtres de l'exonarthex, inexistantes sur l'épreuve de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza. Sur l'épreuve photographique, la façade de l'exonarthex est ornée de multiples de fines colonnettes reposantes sur un muret orné de motifs géométriques semblables à ceux de la phiale. Les colonnettes supportent des arcs en plein cintre en briques, fermés par des fenêtres à petits carreaux. La partie entre les colonnettes et les arcs reste ainsi ouverte. Grâce aux images du site MountAthos360⁸⁹⁰, il est possible de dire que les colonnettes ont été aujourd'hui remplacées par un mur orné, fermé par des vitraux.

Enfin, les épreuves de Charles Labbé et Ernest de Caranza dans l'album réalisé au Mont Athos permettent de noter des modifications architecturales au niveau de la muraille sud du monastère de Stavronikita. Sur l'épreuve numérotée 26 dans l'album⁸⁹¹ [Fig.64], la muraille apparaît au deuxième plan, légèrement excentrée sur la gauche. Elle présente sur la partie plus à droite de l'image, soit à l'ouest, une sorte de porche, percé de deux grandes arches de pierre, surmontées d'un étage de fenêtres, avec deux balcons en saillie, fermés, réalisés en bois. Cet élément architectural est surmonté sur la droite par une cheminée haute et au centre par une petite coupole sur tambour. La muraille sud présente, quant à elle, en son centre une haute tour et se poursuit sur la gauche de l'image, mais est cachée par la présence d'un arbre.

⁸⁸⁹ Epreuve photographique, Kadas, 1987, p. 147.

⁸⁹⁰ <https://mountathos360.com/en/>

⁸⁹¹ Voir Descriptions des épreuves photographiques de l'album – Etude de l'épreuve photographique n°26.

En regardant des épreuves photographiques plus actuelles, le regardeur remarque que la muraille a été modifiée au niveau de sa partie ouest, qui a été surélevée par l'ajout d'un nouveau balcon fermé. La coupole sur tambour au décor polychrome a été déplacée sur le côté et peinte à l'ocre rouge, devenant beaucoup moins visible actuellement. De même, la partie de la muraille sud la plus à gauche de l'épreuve n'est plus cachée par un arbre et la nouvelle disposition des fenêtres montrent que des modifications architecturales ont été opérées.

Ces différentes épreuves photographiques tendent à montrer l'importance et la pertinence documentaire du « fonds Charles Labbé », dont les images ne sont pas uniquement pittoresques, mais peuvent s'avérer intéressantes du point de vue archéologique. Elles rendent visible un état de l'architecture athonite à une époque donnée, en 1853, dont certains éléments ont disparu seulement une dizaine d'années après la réalisation des épreuves, comme la phialè du monastère d'Iviron. Les images photographiques participent ainsi à l'étude de l'histoire architecturale du Mont Athos, en révélant son évolution⁸⁹².

Cet intérêt documentaire est renforcé par la qualité technique des épreuves photographiques. La méthode de fixation mise en place par Ernest de Caranza permet aux deux voyageurs de proposer un support visuel, qui perdure dans le temps et cela malgré des conditions de conservations approximatives. N'oublions pas que les épreuves photographiques ont été retrouvées par hasard par des descendants du peintre Charles Labbé, n'ayant jamais eu connaissance de l'existence de ces épreuves et n'ayant aucune notion de conservation.

Les qualités de fixation des épreuves avaient déjà été mises en exergue dans les pages du journal *La Lumière* en 1856 dont l'article note l'intérêt depuis de nombreuses années d'Ernest de Caranza pour la question de la fixation⁸⁹³ et renforce la dimension documentaire des épreuves, qui n'ont pas été réalisées par amusement, mais dans l'idée de conserver une image des monastères et des paysages de la Sainte Montagne. Comme Charles Labbé l'écrit à l'un des ministres de Napoléon III, bien que le premier voyage ait permis la réalisation d'images photographiques pittoresques, il serait intéressant de pourvoir par un second voyage permettre « la continuation d'une étude sur ces couvents grecs qui ont été peu explorés à cause de la difficulté d'y pénétrer »⁸⁹⁴.

⁸⁹² Ioannis Vitaliotis fournit un autre exemple de l'importance de la photographie au XIX^e siècle dans la conservation du patrimoine byzantin, avec l'étude de l'icône de la Vierge Gorgoépékoos ; conservée au monastère saint-Georges au Vieux-Caire, rendu possible grâce à l'existence d'une épreuve photographique, montrant des éléments aujourd'hui disparus. Vitaliotis, 2021, p. 363.

⁸⁹³ *La Lumière*, 23 février 1856, p. 1.

⁸⁹⁴ Notes, lettres et documents de Charles Labbé relatifs au voyage au Mont Athos de 1853, regroupés sous la forme d'annexes par les descendants : Lettre à Monsieur le Ministre.

Outre la qualité de fixation, cette étude des monastères athonites est rendue possible par la méthode sur papier ciré, qui donne une grande finesse aux épreuves photographiques, rendant visible les détails architecturaux. Ainsi sur l'épreuve, non présente dans l'album, du katholikon du monastère Pantocrator, numérotée D2-47 [Fig.65], montrant une partie de l'exonarthex, le regardeur peut distinguer la présence de fresque sous le porche, sans en percevoir les détails. A la suite d'un premier plan laissé libre de toute architecture et placé dans l'obscurité et surmonté d'un ciel sans nuage, le katholikon apparaît au deuxième plan, dont il occupe toute la largeur et une grande partie de la hauteur. Prenant le katholikon légèrement de biais, au niveau du coin inférieur droit de l'image, le photographe laisse apparaître une petite tour accolée au monument, dans la partie gauche de l'image. L'exonarthex présente deux étages : un, composé de grandes arcades et le second de petites arcades, fermées par de petites barrières à barreaux. Le grand porche de l'exonarthex laisse apparaître en arrière-plan des fresques, toujours existantes, dont le regardeur perçoit différentes scènes et dans la partie inférieure une succession de personnages, peut-être des prophètes ou des pères de l'Eglise, qui montrent la finesse d'exécution de l'image photographique.

La finesse d'exécution de l'épreuve numérotée 83 dans l'album⁸⁹⁵ [Fig. 66], montrant la phiale et une partie de l'intérieur de la cour du monastère de Xéropotamou laisse également entrevoir le décor iconographique présent dans la partie supérieure de la phiale. Cette dernière apparaît au deuxième plan, légèrement excentrée sur la droite, entourée uniquement par la cour pavée. Les murailles et la katholikon, visible au niveau de la partie gauche de l'image, sont disposés aux extrémités de l'épreuve, tel un cadre, surmonté d'un ciel sans nuage. La phiale, d'une architecture assez simple, présente un dôme de tuiles ou d'ardoises⁸⁹⁶, surmonté d'une croix. Les arcs sont décorés de motifs figuratifs et décoratifs, toujours présents aujourd'hui, soutenus par de fines colonnes ornées de chapiteaux doriques. La finesse de l'épreuve permet de voir un homme et une femme auréolée de part et d'autre de l'arc surplombant l'entrée. Les deux figures ne sont pas identifiables. Cependant ce détail montre l'intérêt documentaire des épreuves de l'album, qui n'est pas uniquement un objet artistique, mais peut également être un outil documentaire et cela dès le XIX^e siècle.

Au XIX^e siècle, les albums photographiques apparaissent comme le résultat d'une mission, d'un voyage ou d'un processus de découverte. Ainsi sans la constitution d'un album

⁸⁹⁵ Voir description en annexes.

⁸⁹⁶ Le dôme est actuellement recouvert de plomb.

réunissant les épreuves, la mission ne semble pas aboutie, comme ce fut le cas pour les épreuves photographiques de la mission héliographique, qui n'ont jamais été rassemblées, comme l'explique Anne de Mondenard, qui poursuit l'étude de cette question et s'appuyant sur les écrits de l'historienne de l'art américaine⁸⁹⁷, Naomi Rosenblum, qu'elle cite dans son article :

Malheureusement, les travaux de la Mission héliographique ne furent pas complètement achevés. Les négatifs quelques trois cents et les tirages furent rangés dans des dossiers sans être reproduits, ni publiés, soit parce que ce projet avait pour seul but la constitution d'archives, soit parce que les photographies représentèrent les édifices anciens sous un jour trop flatteur pour que leurs clichés puissent plaider en faveur de leur restauration⁸⁹⁸.

Ainsi les épreuves photographiques doivent être rassemblées dans un album, qui ne doit pas être uniquement beau, mais doit rendre compte du patrimoine, de l'action d'un roi, d'une reine ou d'un empereur, des richesses d'un pays. Le but peut être documentaire et/ou politique et peut, comme l'album du Mont Athos selon le plan initial supposé, devenir un cadeau diplomatique. C'est par ce biais que se développe l'âge d'or de la photographie, qui :

n'est pas qu'un mythe créé par Nadar et relayé par les collectionneurs et marchand du XXe siècle, c'est aussi l'époque d'un investissement dont les enjeux, pour toutes les parties en cause, furent sans doute artistiques, mais tout autant politiques et économiques. [...] Les albums conservés dans les résidences impériales constituent donc le résultat tangible d'une action administrative dont les archives ministérielles gardent la trace dans des dossiers relatifs aux commandes, aux aides, aux acquisitions et souscriptions⁸⁹⁹.

Pour trouver leur place au sein de cet âge d'or, la part documentaire des épreuves photographiques est aussi importante que la part artistique. Mais à l'image des épreuves de la mission héliographique, l'album réalisé au Mont Athos donne peut-être une image trop esthétique pour changer de destinataire, et devenir un support à l'étude, après l'annulation du cadeau diplomatique. Le regardeur observe une grande similitude entre les épreuves photographiques d'Ernest de Caranza et de Charles Labbé, réalisée au Mont Athos et celles de Gustave le Gray, lors de la mission héliographique. Ainsi l'épreuve du château de Boisy, réalisée entre 1851 et 1852⁹⁰⁰, présente un cadrage identique. Le premier plan est laissé libre de toute architecture, mettant en valeur le château, visible au deuxième plan, légèrement de biais dans l'axe de la diagonale gauche, surmonté d'un ciel sans nuage. La maîtrise de la composition associée à la gestion de la lumière et de la méthode photographique permet la réalisation d'une

⁸⁹⁷ Mondenard, 1997, p.6.

⁸⁹⁸ Rosenblum, 1992.

⁸⁹⁹ Aubenas, 2004, p. 13.

⁹⁰⁰ Gustave Le Gray, *Chateau de Boisy*, papier ciré sec, vers 1851-1855, société de Géographie, Bibliothèque nationale de France.

épreuve photographique très esthétique et très pittoresque, mais peu documentaire au premier abord, ce qui ne lui permet pas de trouver son public.

Ainsi les albums des grands chantiers parisiens sont de beaux objets, reliés avec soin, qui ont pour but de garder la trace du temps et de rendre compte des modifications et de l'évolution du paysage, et deviennent un véritable tremplin pour les photographes :

Les vues qui résultent de ces campagnes photographiques ont souvent été réunies dans des albums de grand format, à la reliure soignée, que l'on offrait à des personnalités en visite ou que l'on montrait dans des expositions (celui de Le Blondel sur les grands travaux de Lille figura à l'Exposition universelle de 1878). Ces photographies donnent à voir les chantiers eux-mêmes (démolitions, percements, tranchées, constructions, restaurations), les nouveaux aménagements réalisés et le bâti ancien sacrifié, dont la mémoire sera ainsi préservée par l'image⁹⁰¹.

Très grand chantier, La Réunion du Louvre et des Tuileries fait ainsi l'objet d'un album relié par Despierres et réalisé par Edouard Baldus⁹⁰². Edouard Baldus, photographe français de renom réalise pour son album des épreuves photographiques de trois sortes, afin de répondre au mieux à la commande avec des prises de vues générales, resserrée et de détails, pour faire de son album un outil à la fois esthétique et documentaire. Les vues de détails réalisées par Edouard Baldus manquent singulièrement à l'album du Mont Athos, qui n'apparaît pas aux yeux de ses contemporains comme un album documentaire.

L'image photographique intitulée « l'élévation du fonds du vieux Louvre, état ancien » [Fig. 67], montre une partie du Louvre pendant les travaux. Organisée en trois plans successifs, l'épreuve présente au premier plan les éléments du chantier, posés à même le sol de terre, à savoir des blocs de pierre, des charrettes, des palettes, ... Le deuxième plan rend visible le fond du vieux Louvre, dans son état ancien. Des échafaudages sont visibles sur les deux parties latérales à gauche et à droite. Le pavillon et ses accotés sont encore apparents. Le pavillon présente quatre niveaux de fenêtres, avec respectivement au deuxième niveau de fenêtre et au-dessus du quatrième niveau des petits frontons, et un grand fronton, pour seule décoration notable. De petits frontons sont également visibles au-dessus des fenêtres du deuxième niveau des accotés. Des cheminées sont présentes sur le toit. Un ciel sans nuage, occupant un tiers de l'image, sert de toile de fonds à l'architecture du Louvre.

L'architecture du Louvre est bien différente sur la deuxième épreuve photographique, intitulée « élévation du fonds du vieux Louvre, état actuel » [Fig. 68]. L'image organisée en trois

⁹⁰¹ Brocard, 2016, p. 66.

⁹⁰² Edouard Baldus, *Réunion du Louvre et des Tuileries*, album d'épreuves sur papier, 1857, bibliothèque Villon, Rouen.

plans successifs, rend visible au premier plan un boulingrin, entouré d'une petite grille basse, présentant en son centre un carré de pelouse, entouré de bordure de végétaux. Cet espace est légèrement surélevé par rapport à la route, qui mène au pavillon du Louvre, visible au deuxième plan, et sur lequel des ornements architecturaux ont été ajoutés, tels que des colonnes, des bas-reliefs et des sculptures. La toiture a été refaite, et les cheminées ont été déplacées vers l'arrière du bâtiment. Il en est de même pour les accotés du pavillon et sur les parties latérales à droite et à gauche, moins visibles que sur la précédente image. Un ciel sans nuage, occupant un tiers de l'image, sert de toile de fonds à la nouvelle architecture du vieux Louvre.

La troisième épreuve photographique, intitulée « Pavillon Sully. Fond des arcades des extrémités. Cartouche et enfants, par Mr Révillon » [Fig.69], rend visible un ornement architectural, prit en gros plan. En son centre est placé le cartouche de l'empereur Napoléon III, avec la lettre *N* surmontée d'une couronne. Le cartouche est soutenu de chaque côté par deux petits chérubins, dans un entrelacs de fleur et de ornements stylisés. Il surmonte deux arcades aveugles, ornées en leur centre par deux têtes du dieu Bacchus.

L'aspect documentaire de l'album n'enlève en rien son prestige. Les albums deviennent des objets rares et précieux, offerts comme cadeau à des souverains ou à des villes, que l'on ne consulte pas comme des livres d'étude, mais rarement et avec précaution. L'album montrant le travail d'Edouard Baldus lors de la réunion des Tuileries au Louvre, conservé à la bibliothèque de Villon à Rouen en témoigne par son état impeccable.

Bien que la mission de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza fut davantage de l'ordre du pittoresque que de la mission archéologique, et que la dimension technique puis esthétique est pris le dessus sur la dimension documentaire, les épreuves photographiques réalisées au Mont Athos aurait pu être un formidable outil pour les savants du XIX^e siècle et l'est pour nous aujourd'hui.

CONCLUSION

Ce travail a mis au jour un ensemble de vues qui comprend parmi les plus anciennes du patrimoine byzantin. Les images photographiques étudiées dans ce travail se situent à la croisée de deux phénomènes, qui marquent l'esprit moderne du XIX^e siècle : le développement du médium photographique et la perception patrimoniale. Mise au point et perfectionnée grâce au travail acharné et à la passion d'ingénieurs et de chimistes, la photographie s'érige comme un outil nouveau et fiable, précieux pour les savants et les archéologues. L'étude et la collecte des savoirs avait pris une dimension nouvelle au profit des érudits désireux de recenser les trésors architecturaux et livresques, méconnus, lointains ou en danger, au moment où on commence à prendre conscience des trésors détruits par la Révolution française et les guerres napoléoniennes⁹⁰³.

Le médium photographique est mis en œuvre à différentes échelles, au profit de la collecte et de la diffusion des savoirs, mais aussi de l'instruction. Le format de l'album est privilégié, car il permet la présentation des documents en série, de façon que les informations se complètent, permettant la présentation et le regroupement thématique d'ensembles, à travers le choix des épreuves photographiques réalisées à l'effet de documenter et de transmettre. Pour les milieux dirigeants – cours royales, empereurs, sultans – les albums photographiques, sont des objets d'intérêt, car ils permettent d'enregistrer et de conserver une trace des richesses patrimoniales et culturelles de leurs territoires et de connaître ceux de leurs rivaux et émules⁹⁰⁴. Les albums de Maxime Du Camp⁹⁰⁵ en Egypte, en 1852 et d'Edouard Baldus lors de la réunion du Louvre et des Tuileries en 1857⁹⁰⁶ sont deux exemples révélateurs de cette volonté de conserver une image du passé. Ces albums, comme celui d'Edouard Baldus peuvent constituer des cadeaux diplomatiques à offrir aux souverains, ambassadeurs ou encore à des villes⁹⁰⁷.

C'est une vocation analogue que nous avons proposé de reconnaître dans la présence du tuğra du sultan Abdülmecit I^{er} sur la première de couverture de l'album photographique contenant les photographies étudiées [Fig.A]. Dès son retour en France, Charles Labbé tente, en

⁹⁰³ Arago, 1839, p. 25-28.

⁹⁰⁴ Aubenas, 2004, p.16.

⁹⁰⁵ Du Camp, 1852.

⁹⁰⁶ Edouard Baldus, épreuves sur papier salé de l'album de la réunion du Louvre et des Tuileries, daté de 1857, conservé à la bibliothèque Villon, Rouen. Voir également Archives nationales 7, document F/21/1720.

⁹⁰⁷ Aubenas, 2004, p.16. Pour l'album de la Réunion du Louvre et des Tuileries, offert à plusieurs villes, telles que Valenciennes, Rouen et Bordeaux, voir Archives nationales 7, document F/21/1720.

effet, de rencontrer l'empereur Napoléon III, comme le prouve la lettre de d'A. de Beaumont⁹⁰⁸, et cherche à obtenir des informations concernant le Tsar Alexandre II auprès du même interlocuteur⁹⁰⁹. La Sublime Porte qui aurait peut-être soutenu, voire même encouragé, la mission conjointe de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza au Mont Athos en 1853. Cependant, la guerre de Crimée ayant éclaté, l'objectif premier semble avoir été rapidement abandonné.

Pourtant, dans la suite de sa lettre au ministre de Napoléon III, Charles Labbé demande la permission de poursuivre sa mission photographique au Mont Athos, en arguant de sa bonne connaissance des monastères et des moines, et en indiquant qu'il souhaite réaliser un travail plus documentaire⁹¹⁰. Les deux voyages au Mont Athos de 1852⁹¹¹ et de 1853⁹¹² ont en effet révélé au peintre Charles Labbé l'importance du patrimoine athonite méconnu, difficile d'accès et sans cesse en cours de transformation du fait des politiques de travaux des higoumènes successifs des monastères, qui souhaitent ainsi laisser leur empreinte dans le temps⁹¹³.

Mais à l'issue du voyage de 1853, il ne semble pas retourner sur la Sainte Montagne pour poursuivre son travail, et l'album photographique ne trouve pas de nouvel objectif, ni de nouveau public, amateurs ou scientifiques. Les deux expositions – à Bruxelles en 1856 et à Paris à la Société française de photographie en 1857 – permettent seulement à Ernest de Caranza de montrer quelques-unes de ses épreuves photographiques⁹¹⁴, qui sont louées pour leurs innovations techniques et leurs qualités esthétiques. L'album photographique, quant à lui, est oublié, pour être redécouvert par les descendants de Charles Labbé dans les affaires du peintre, dans les années 2000, et vendu par la maison de vente Sotheby's en novembre 2016⁹¹⁵.

⁹⁰⁸ Notes, lettres et documents de Charles Labbé relatifs à son voyage au Mont Athos de 1843, regroupés sous la forme d'annexes par les descendants : Lettre de Monsieur A. de Beaumont à Charles Labbé, non datée : « Je crois que vous n'arriverez pas à faire voir, au moins par une audience, votre album à l'Empereur, que personne ne peut approcher, pas même les maréchaux les plus intimes, chaque jour la difficulté de le voir devient plus grande ».

⁹⁰⁹ Notes, lettres et documents de Charles Labbé relatifs à son voyage au Mont Athos de 1853, regroupés sous la forme d'annexes par les descendants : Lettre de Monsieur A. de Beaumont à Charles Labbé, non datée : « [...] mais si vous voulez pour l'Empereur de Russie, je puis lui écrire et lui demander conseil ».

⁹¹⁰ Notes, lettres et documents de Charles Labbé relatifs à son voyage au Mont Athos de 1853, regroupés sous la forme d'annexes par les descendants : Lettre de Charles Labbé à *Monsieur le Ministre*, non datée : « Mes connaissances de la langue du pays, jointes au permis que j'ai pu obtenir de S.M. le Sultan de m'introduire dans cette montagne sainte, m'ont permis de commencer un long travail sur les curieux couvents, qu'elle recèle » et « [...] me recommande à votre extrême bienveillance pour la continuation d'une étude sur ces couvents grecs, qui ont été peu explorés, à cause de la difficulté d'y pénétrer ».

⁹¹¹ Annexe 5 : Reconstitution du calendrier du voyage en Grèce et au Mont Athos du 28 juin au 22 septembre 1852.

⁹¹² Annexe 6 : Reconstitution du calendrier du voyage au Mont Athos du 5 septembre au 13 novembre 1853.

⁹¹³ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852.

⁹¹⁴ Voir chapitre deuxième, II-b. L'exposition des œuvres photographiques.

⁹¹⁵ Voir chapitre troisième, I-c. Finalité de l'album.

L'observation et l'étude minutieuse des épreuves photographiques du « fonds Charles Labbé » et plus particulièrement des épreuves de l'album ont permis de souligner la composition classique et la finesse des détails. Les traits artistiques et la qualité de conservation traduisent, que Charles Labbé et Ernest de Caranza s'intéressent davantage aux questions techniques⁹¹⁶ et esthétiques⁹¹⁷ posées par le médium photographique. Leur vision de la Sainte Montagne est apparue plus pittoresque que documentaire bien que les informations glanées dans les images photographiques soient précieuses à plusieurs égards. L'analyse du « fonds Charles Labbé » a permis de comprendre l'organisation et le projet à deux et de mettre en lumière les méthodes des deux collaborateurs.

Ancien élève de l'École royale des Beaux-arts de Paris et peintre⁹¹⁸, Charles Labbé apporte sa culture picturale. Chaque image photographique est construite à la manière d'un petit tableau, respectant la composition de la peinture classique. Ses longues heures passées dans la forêt de Fontainebleau à observer la nature et sa proximité avec les peintres de l'École de Barbizon⁹¹⁹, lui donnent une capacité d'observation, qui va au-delà des apparences, lui permettant des choix de prises de vue affirmés, racontant une histoire du paysage de la Sainte Montagne.

Charles Labbé voyage à deux reprises au Mont Athos. Alors que le premier voyage lui permet de découvrir la presque île athonite, le second voyage est véritablement de l'ordre de la mission⁹²⁰. Une prise de conscience de la richesse patrimoniale, historique et spirituelle s'effectue entre les deux voyages, dont témoigne la liste d'articles laissée par le peintre dans ses notes⁹²¹. Les écrits, notes et lettres du peintre mettent en lumière la volonté immuable du peintre de comprendre ce qu'il voit, pour aller au-delà, même si finalement les images photographiques montrent que Charles Labbé conserve une vision très romantique de la Sainte Montagne.

La fascination pour le monde byzantin et les voyages en Orient placent Byzance au centre d'une photographie dite patrimoniale, qui a à cœur de conserver et de mettre en lumière, par l'image photographique – vecteur absolue de vérité selon une croyance au XIX^e siècle – les traces d'un passé entre culture classique et culture chrétienne. Un profond sentiment philhellène

⁹¹⁶ Voir chapitre deuxième, I-c. L'adaptation de la méthode de Gustave Le Gray par Ernest de Caranza et la nouvelle méthode de fixation.

⁹¹⁷ Voir chapitre deuxième, II-a. Le statut du médium photographique et les premiers ingénieurs photographes.

⁹¹⁸ Voir chapitre premier, I-a. Charles Labbé.

⁹¹⁹ Voir chapitre premier, I-c. L'œuvre picturale du peintre Charles Labbé.

⁹²⁰ Voir chapitre premier, II-a. Voyages en Grèce : entre philhellénisme et vision romantique.

⁹²¹ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852.

anime à cette époque beaucoup de voyageurs, auquel n'échappent pas Charles Labbé et Ernest de Caranza⁹²². Or l'examen du « fond Charles Labbé » a permis un éclairage nouveau sur la curiosité naissante pour l'héritage byzantin. Le témoignage du peintre Charles Labbé oscille, en effet, entre le récit de voyage et le document photographique, qui constituent à plusieurs titres une véritable documentation archéologique. Mais les épreuves du « fonds Charles Labbé » et de l'album, par leur qualité picturale, la finesse du détail et la recherche du motif⁹²³, montrent également leur appartenance à l'aventure picturale du XIX^e siècle, jusqu'au modernisme. Enfin, ce « fonds Charles Labbé » bien qu'il ait été méconnu en son temps, reste un document iconographique de premier ordre pour nous aujourd'hui.

La lecture de la correspondance de Charles Labbé avec Madame Regnault et avec son ami Mouginot lors des deux voyages en 1852 et en 1853 a permis d'ébaucher le profil d'un peintre parfois plus soucieux d'observer, de comprendre et de faire l'expérience des lieux où il se trouve que de les croquer, comme lui reproche Eugène Fromentin lors de leur premier séjour en Algérie⁹²⁴. La compréhension des lieux est si importante pour lui, qu'il en fait part à son futur lecteur dans la préface supposée⁹²⁵ de l'album photographique des épreuves du Mont Athos :

Il faut habiter un pays pendant longtemps et fréquenter les habitants pour en bien saisir, en apprécier le caractère ; mais il faut conserver l'étranger, si l'on veut rester dans la saine observation. Aimer ou détester empêche l'impartialité du jugement, il faut donc être placé dans des conditions qui permettent d'échapper à la passion pour rester dans la justice et la parfaite convenance. Avoir beaucoup vu ailleurs, c'est être dans une bonne condition pour bien distinguer l'intérêt du lieu où l'on est. C'est par les comparaisons qu'on voit la valeur des choses, qui n'est jamais que relative⁹²⁶.

Pourtant le lecteur de la correspondance du peintre ne doit pas se laisser abuser par ces tournures d'un romantisme affirmé. Charles Labbé ne cesse de se plaindre des désagréments du voyage, et sa correspondance en 1853 ressemble le plus souvent à une série de « bulletins de santé »⁹²⁷, qu'au récit d'une mission photographique, qu'il tient à garder secrète du plus grand nombre. À la manière d'autres voyageurs de son temps, Charles Labbé cherche à paraître

⁹²² Voir chapitre premier, I-a. Voyages en Grèce : entre philhellénisme et vision romantique.

⁹²³ Voir chapitre troisième : II-a. La recherche du motif.

⁹²⁴ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à Paul Bataillard, datée du dimanche 22 mars 1846, lettre n° 146, Blida, Algérie : « Charles est le moins dispos de nous trois. S'il avait travaillé autant que moi, nous aurions un carton bien garni ».

⁹²⁵ La lecture de cette note laissée par Charles Labbé laisse supposée qu'il s'agit d'une préface à l'album.

⁹²⁶ Notes, lettres et documents de Charles Labbé relatifs à son voyage au Mont Athos de 1853, regroupés sous la forme d'annexes par les descendants : préface supposée à l'album.

⁹²⁷ Expression utilisée par Charles Labbé dans sa correspondance.

courageux et intrépide ne reculant pas face à l'inconnu et à l'adversité, pour percer les mystères de la Sainte Montagne. Il est intéressant de noter que le peintre Eugène Fromentin, alors qu'il raconte leur voyage en Algérie dans une lettre à sa mère, décrit Charles Labbé de cette manière :

J'accompagnais Armand, qui, tu le sais, est un de mes bons amis ; nous avons pour compagnon et pour guide un de nos amis communs, Charles Labbé, paysagiste (celui chez lequel j'avais passé 15 jours l'année dernière à Chevreuse), homme intrépide, habitué dès longtemps aux longs voyages, et mieux en état que personne de nous aider de son expérience et de sa prudence au besoin [...] ⁹²⁸.

Notre analyse s'est en effet attardée à éclairer dans quelle mesure les conditions du voyage ont pu déterminer le choix des sites photographiques, les parties pris esthétiques et la qualité des vues.

En 1853, la mission semble parfois assez périlleuse sur les chemins irréguliers de la Sainte Montagne. Ernest de Caranza et Charles Labbé mènent leur mission tambour battant, passant d'un monastère à l'autre, en transportant à dos d'âne le matériel photographique dans des caisses en bois, ce qui n'est pas sans risque, comme le montre l'accident survenu sur le chemin entre le monastère du Pantocrator et le monastère d'Ivion ⁹²⁹. Arrivés au monastère choisi, ils ont à cœur de « portraiturer dans tous les sens » ⁹³⁰ les lieux. Mais ils ne peuvent pour des questions techniques photographier l'intérieur des bâtiments faute de lumière suffisante.

La possibilité de préparer le papier ciré en amont – selon la méthode de Gustave Le Gray ⁹³¹ – qui se conserve plusieurs jours entre des feuilles de papier buvard, leur permet de multiplier les prises de vues extérieures des monastères, en choisissant si possible les meilleurs périodes d'ensoleillement. Ils photographient de manière assez systématique les différents édifices des complexes monastiques, en prêtant une attention particulière aux composants principaux, le katholikon et la phialè dans la cour intérieure, ainsi que les murailles extérieures avec la tour défensive. L'arsenal et le port attirent également leur curiosité. Charles Labbé et Ernest de Caranza s'attachent ainsi à donner un aperçu le plus précis possible de l'ensemble de chaque monastère, en s'arrêtant sur les lieux les plus emblématiques, comme le porche d'entrée pour le monastère de Vatopédi (épreuve numérotée 8 dans l'album) [Fig.41].

Ne pouvant capter l'ensemble de chaque monastère en une seule prise de vue, la multiplication des épreuves photographiques réunies en un album permet au regardeur de

⁹²⁸ Wright, 1995 : Lettre d'Eugène Fromentin à sa mère, datée du dimanche 19 avril 1846, lettre n°151, Paris.

⁹²⁹ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, Ivion, Mont Athos.

⁹³⁰ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, Ivion, Mont Athos.

⁹³¹ Le Gray, 1852, p. 19.

reconstituer cet aperçu général, mais aussi de cheminer mentalement à travers l'espace. L'album du Mont Athos n'est certes pas un recueil d'épreuves photographiques archéologiques, comme l'album d'Auguste Salzmann à Jérusalem⁹³², puisque l'album ne propose aucune vue de détail architectural. L'esthétique des images photographiques cherche davantage à s'apparenter à de véritables tableaux peints.

Alors qu'Auguste Salzmann photographie les monuments en gros plan, en omettant le plus possible les paysages alentours et les ombres pour une image presque chirurgicale⁹³³, les images photographiques de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza sont appréciées pour la transparence des ombres, la justesse de la perspective et la finesse du détail⁹³⁴.

Pourtant ces éléments qui pourraient apparaître au premier abord comme des partis uniquement esthétiques se sont avérés un atout pour la documentation photographique. En effet, l'amélioration technique apportée par Ernest de Caranza et la mise au point sur le plan esthétique apportée par Charles Labbé permettent de rendre visible de nombreux détails, comme sur l'épreuve numérotée D7-11 dans le « fonds Charles Labbé » [Fig.57], sur laquelle on aperçoit les peintures de l'exonarthex pourtant situé au deuxième plan.

De ce point de vue et sans prétendre être des images photographiques archéologiques au sens propre du terme, les épreuves de la mission au Mont Athos ne sont pas moins des ressources documentaires. Les différentes parties architecturales des monastères et les paysages environnants sont bien perceptibles. Ces prises de vues sont datées et peuvent être comparées à d'autres documents textuels ou iconographiques antérieurs ou postérieurs. De plus, l'emploi de l'expression « portraiturer dans tous les sens »⁹³⁵ dans la correspondance du peintre, montre que la visée de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza n'est pas uniquement technique et esthétique, mais également quelque peu documentaire.

Le voyage de Charles Labbé et Ernest de Caranza apparaît ainsi comme une opération à plusieurs dimensions : si l'égide éventuelle du sultan, comme nous l'avons proposé, a été motivée par une intention diplomatique, l'expédition elle-même fut une opération de documentation qui, en même temps appartient pleinement à l'aventure picturale. La Sainte Montagne offre aux deux voyageurs un terrain vierge pour mettre à l'épreuve un médium nouveau, dont les possibilités restent encore à explorer. L'expédition les amène à la découverte

⁹³² Salzmann, 1856 et Brossard-Gabastou, 2013.

⁹³³ Salzmann, 1856 : par exemple, les épreuves photographiques montrant l'enceinte du temple à Jérusalem.

⁹³⁴ La Lumière, 23 février 1856.

⁹³⁵ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 18 octobre 1853, Lavra, Mont Athos.

de nouveaux paysages, qui semblent préservés, comme un réservoir médiéval au sein de l'empire ottoman.

Par l'amélioration qu'il apporte à la méthode sur papier ciré de Gustave le Gray et par l'application de sa méthode de fixation de l'épreuve positive⁹³⁶, Ernest de Caranza obtient une meilleure qualité d'image et cela malgré l'ardeur du soleil sur la Sainte Montagne⁹³⁷. Cette maîtrise du médium photographique permet à Charles Labbé d'apporter sa touche artistique, mêlant technique et esthétique. Chaque épreuve photographique est un petit tableau pittoresque de l'Athos, qui invite à la contemplation et au voyage mental. Peu à peu, Charles Labbé et Ernest de Caranza construisent une esthétique picturale, qui leur est propre. La nouveauté du médium accompagne l'innovation picturale des compositions à la recherche du motif.

Charles Labbé et Ernest de Caranza ont à cœur de rendre perceptible ce qui ne peut être vu de leurs contemporains, leurs épreuves photographiques déconstruisent les monastères pour permettre une reconstruction mentale, faisant du regardeur un acteur du voyage. Le regardeur parcourant une à une les épreuves photographiques de l'album, montrant le katholikon, la phialè, la cour intérieure du monastère, les murailles sud, est, nord, ouest, doit dans l'absolu pouvoir reconstruire par le biais de son imagination l'architecture générale du monastère. Cependant, parallèlement au désir de « portraiturer » les monastères, la vision romantique du photographe place une sorte de filtre sur l'architecture athonite, qui empêche le regardeur d'entrer pleinement dans la réalité des monastères, en conservant une part de mystère et d'altérité.

L'École de Barbizon et les longues heures d'observation et de dessin en forêt en compagnie de peintres soucieux, eux aussi, de rendre la nature, se sont avérées essentielles pour la formation du regard artistique de Charles Labbé. Ses prises de vue des monastères athonites se construisent sur l'impression qu'il se fait du paysage, à la manière d'un artiste, comme le recommande François-René de Chateaubriand :

Le peintre qui représente la nature humaine doit s'occuper de l'étude des passions : si l'on ne connaît le cœur de l'homme, on connaîtra mal son visage. Le paysage a sa partie morale et intellectuelle comme le portrait ; il faut qu'il parle aussi, et qu'à travers l'exécution matérielle on éprouve ou les rêveries ou les sentiments que font naître les différents sites⁹³⁸.

⁹³⁶ Voir chapitre deuxième, I-c. L'adaptation et la méthode de Gustave Le Gray par Ernest de Caranza et la nouvelle méthode de fixation.

⁹³⁷ La Lumière, 23 février 1856 : « Les épreuves que M. de Caranza a obtenues au moyen de ce procédé sont d'une remarquable beauté d'exécution ».

⁹³⁸ Chateaubriand, 1995, p. 12.

Les épreuves photographiques associent les monastères aux paysages environnants, qui enveloppent les éléments architecturaux et participent de la compréhension des lieux. En effet, paysage et architecture sont intrinsèquement liés sur la Sainte Montagne, comme il a été possible de l'observer particulièrement sur les épreuves photographiques du monastère Saint Paul [Fig.2, 18 et 22].

Il est possible de reconnaître dans les épreuves de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza au Mont Athos un parti pris dans la discussion qui secoue les photographes sur la dimension artistique du médium photographique. Par leur technique innovante et leur esthétique picturale et féérique, ils semblent anticiper les propos par lesquels Charles Baudelaire, quelques années plus tard, dans sa critique du *Salon de 1859*, fustige les artistes qui sont à la recherche du *Vrai* en oubliant, selon lui, le *Beau* :

Chez nous le peintre naturel, comme le poète naturel, est presque un monstre. Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, et l'on peut aisément deviner celle que je me figure), notre public ne cherche que le Vrai⁹³⁹.

Engagés à rendre des images objectives et exactes, Charles Labbé et Ernest de Caranza ne sont pas moins sensibles à la beauté des lieux qu'ils exaltent par le rendu, les formes des rochers, de la lumière qui illumine les monastères et les paysages... Sur les images photographiques, les monastères disparaissent cependant au profit des paysages [Fig.3, 25, 47], qui eux-mêmes au fil des épreuves peuvent laisser la place aux détails d'une roche, ou d'un rivage de bord de mer [Fig.52 et 60]. Le motif s'installe sur l'image photographique⁹⁴⁰. Charles Labbé et Ernest de Caranza osent une nouvelle expression picturale, amenant peu à peu à ce qui deviendra l'abstraction.

En jouant sur la forme et les jeux de lumière, Charles Labbé et Ernest de Caranza tentent d'exprimer et de faire ressentir au regardeur leur impression de la Sainte Montagne, jardin extraordinaire de la Vierge, semblant loin de toute civilisation et hors du temps. La roche des montagnes ou les arbres des forêts ne sont pas simplement un décor pour les monastères athonites, mais deviennent des éléments à part entière et constitutifs de l'identité du Mont Athos.

⁹³⁹ Baudelaire, 2015, p. 360.

⁹⁴⁰ Voir chapitre troisième, II-a. La recherche du motif.

Louées occasionnellement dès leur réalisation au XIX^e siècle pour leurs qualités techniques et esthétiques, les épreuves de la mission au Mont Athos restent aujourd'hui, à la fois une pièce importante dans l'histoire de la photographie, un témoignage de la vision du Mont Athos de deux voyageurs du XIX^e siècle, et une base de données pour l'histoire de l'architecture de la Sainte Montagne.

Les épreuves photographiques réalisées au Mont Athos peuvent apparaître comme un échantillon parfait de l'histoire de photographie entre 1836 à 1853. Le parcours d'Ernest de Caranza, ingénieur au service du sultan avant de devenir son photographe officiel et d'ouvrir son studio-atelier dans le quartier de Péra à Constantinople⁹⁴¹ est caractéristique de l'évolution rapide et des recherches intenses sur les procédés⁹⁴². D'abord amateur, il chemine de la méthode du daguerréotype à la mise au point de son propre procédé de photographie sur papier et améliore la méthode sur papier ciré sec, grâce à la méthode de la photographie albuminée.

Les épreuves photographiques réalisées au Mont Athos témoignent également d'une certaine vision de la Sainte Montagne, entre philhellénisme, intérêt renouvelé pour le fait religieux et recherche d'exotisme. Le sentiment philhellène est très présent chez nos deux voyageurs, surtout chez Charles Labbé, comme il a été établi grâce à sa correspondance avec son ami Mouginot⁹⁴³, lors du premier voyage en 1852. Ce sentiment installe une sorte de filtre romantique sur les images photographiques, où l'être humain est presque absent, comme si les deux voyageurs photographiaient le Mont Athos à la manière d'un musée ou d'un site archéologique, sans vie humaine. Une certaine distance s'établit entre le photographe et l'objet photographié, entre les voyageurs et la vie monastique, à laquelle ils ne participent guère.

Comme beaucoup de voyageurs européens, Charles Labbé et Ernest de Caranza pensent que les moines sont incapables de préserver le patrimoine de la Sainte Montagne. Ce dédain des capacités des moines est particulièrement visible dans l'épisode des dents, dans lequel, avec humour, Charles Labbé montre à Madame de Regnault leur ignorance et leur bêtise, motif déjà présent dans le récit de voyage de Dominique Papety⁹⁴⁴. Désirant donner une image idéalisée de la Sainte Montagne, Charles Labbé et Ernest de Caranza font le choix de ne pas laisser transparaître la vie quotidienne des moines dans leurs images photographiques.

⁹⁴¹ Voir chapitre deuxième, I-a. Ernest de Caranza.

⁹⁴² Voir chapitre deuxième, I-b. L'évolution photographique d'Ernest de Caranza : du daguerréotype à la photographie sur papier.

⁹⁴³ Correspondance, 1852 : Lettre de Charles Labbé à monsieur Mouginot, datée du 22 août 1852, Salonique, Grèce.

⁹⁴⁴ Papety, 1847, p. 774-775.

Les deux voyageurs développent ainsi un point de vue très romantique de la Sainte Montagne, qu'illustre parfaitement le portrait des deux voyageurs sur le rivage près du monastère du Pantocrator (épreuve numérotée D2-43 dans le « fonds Charles Labbé ») [Fig.9]. Charles Labbé et Ernest de Caranza posent devant la chambre photographique en costumes européens, portant tous les deux un chapeau, devant un bateau à deux mats mis à sec sur le rivage. Cette épreuve devient l'image du pittoresque achevé, avec une mise en abyme du travail pictural, puisque Charles Labbé semble tenir à la main son matériel de dessin et réaliser le portrait de son compagnon de voyage. Avec cette image photographique, le voyage prend des accents de photo-safari monastique.

Malgré leur esprit très pittoresque, les images photographiques réalisées au Mont Athos constituent une base de données précieuse pour l'histoire de l'architecture et des paysages athonites, car elles fournissent un aperçu de bonne qualité picturale et fixent un état de conservation des monastères et de leur environnement direct à jamais perdu.

Comme l'indique Charles Labbé dans ses notes de voyages de 1852, les higoumènes sont fiers de montrer aux voyageurs les restaurations ou les modifications effectuées⁹⁴⁵, qui amèneront quelques années plus tard, le savant Emmanuel Miller à qualifier l'architecture des monastères de « tohu-bohu »⁹⁴⁶.

Comme notre étude l'a montré, de nombreux éléments architecturaux ont été modifiés ou détruit depuis 1853⁹⁴⁷, dont les épreuves photographiques de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza restent l'un des rares témoignages aujourd'hui, comme pour la phialè du monastère d'Iviron, présente sur l'épreuve numérotée 34 dans l'album [Fig.20] et dont le savant Emmanuel Miller témoigne en 1854 de sa reconstruction⁹⁴⁸.

Les épreuves de la mission photographique de 1853 dont résulte l'album de maroquin rouge et celles qui ont survécu avec lui constituent une mine d'informations à la fois pour l'histoire et l'architecture des monastères du Mont Athos, ainsi que pour le regard porté sur eux au XIX^e siècle, à l'orée de l'émergence des études byzantines grâce à l'essor, moderne et novateur du médium photographique.

⁹⁴⁵ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852 : « Visite avec l'higoumène du monastère (d'Esfigmenou) les travaux qu'il dirige comme architecte ».

⁹⁴⁶ Miller, 1889, p. 37.

⁹⁴⁷ Voir chapitre troisième, II-b. L'image photographique comme source pour la conservation du patrimoine athonite.

⁹⁴⁸ Miller, 1889, p. 39.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

Alekan, 1991

Alekan H., *Des lumières et des ombres*, nouvelle édition, Librairie des collectionneurs, 1991, Paris.

Ambrière, 1999

Ambrière M., *Balzac et la recherche de l'absolu*, Presse universitaire de France 1999, Paris.

Anastassiadou, 2012

Anastassiadou M., *Les Grecs d'Istanbul au XIX^e siècle : Histoire socioculturelle de Péra*, Leiden-Boston, E-J Brill, 2012.

Arwa, 2017

Arwa A., *La poétique de la fable en vers d'après les discours des fabulistes (1719-1792)*. Littérature. Université de Toulouse le Mirail – Toulouse II, 2017, Français. NTT : 2017TOU20070. tel-02314263.

Aubenas, 2002

Aubenas S. (dir.), *Gustave Le Gray (1820-1884)*, BnF/Gallimard, 2002, Paris.

Aubenas, 2004

Aubenas S., *Des photographes pour l'empereur : les albums de Napoléon III*, exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, Galerie de photographie, Bibliothèque nationale de France, 2004, Paris.

Baudelaire, 2015

Baudelaire C., *Ecrits sur l'art*, Les Classiques en Poche, Le Livre de Poche, 2015, Paris.

Beaugé, 1994

Beaugé G., *Images d'Empire : Aux origines de la photographie en Turquie, catalogue d'exposition*, Istanbul, Turquie, 1994 [consultation via la documentation du musée d'Orsay].

Beaumont-Maillet, 2007

Beaumont-Maillet L., *Carspar David Friedrich : 1774-1840*, Cercle d'Art, 2007, Paris.

Bosphore, 2019 :

Du Bosphore à l'Adriatique, des photographes français découvrent les monuments des Balkans, 1878-1914, Editions du Patrimoine, Paris, 2019.

Brossard-Gabastou, 2013

Brossard-Gabastou L., *Auguste Salzmann (1824-1872). Pionnier de la photographie et l'archéologie du Proche-Orient*, éditions de L'Harmattan, 2013, Paris.

Camera Ottomana, 2015:

Camera Ottomana, Photography and Modernity in the Ottoman Empire 1840-1914, Edited by Zeynep Çelik et Edhem Eldem, Koç Üniversitesi, Istanbul, 2015.

Caraion, 2003

Caraion M., *Pour fixer la trace : photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Droz, 2003, Genève.

Cazenave, 2001

Cazenave E., *Les artistes de l'Algérie / Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs : 1830-1962*, Bernard Giovanangeli Editeur, Association Abd-el-Tif, 2001, Paris.

Chateaubriand, 1995

Chateaubriand F-R., *Lettre sur le paysage en peinture*, Rumeur des Ages, 1995, La Rochelle, France.

Chateaubriand, 2016

Chateaubriand F-R., *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Folio classique, Gallimard, 2016, Paris.

Christ, 1979

Christ Y. (dir.), *150 ans de photographie française avec l'histoire des anciens procédés*, Photo Revue Publication, 1979, Paris.

Clay, 1980

Clay J., *Le romantisme*, Hachette, 1980, Paris.

Della Dora, 2011

Della Dora V., *Imagining Mount Athos. Visions of a holy place from Homer to World War II*, University of Virginia Press, Charlottesville and London, 2011.

Du Crest, 2009

Du Crest X., *De Paris à Istanbul, 1851-1949*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2009, Strasbourg.

Feyler, 1987

Feyler G., « Contribution à l'histoire des origines de la photographie archéologique : 1839-1880 », *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Antiquité*, tome 99, n°2, 1987, p.1019-1047 [consulté sur Persée].

Focillon, 1928

Focillon H., *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles, Du réalisme à nos jours*, H. Laurens éditeur, 1928, Paris.

Frizot, 2001

Frizot M. (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Larousse, 2001, Paris.

Fontisi-Ducroux, 201

Fontisi-Ducroux (Fr), *Arbres filles et garçons fleurs. Métamorphoses érotiques dans les mythes grecs*, Editions du Seuil, 2017, Paris.

Galiègue, 2007

Galiègue J., *Le paysage au XIX^e siècle : du néoclassicisme au symbolisme : regards croisés sur les collections du Musée Eugène Boudin-Honfleur et du Musée département de l'Oise-Beauvais*, catalogue de l'exposition qui eut lieu au musée Eugène Boudin à Honfleur, du 12 juin au 1^{er} octobre 2007, édité par la Société des amis du Musée Eugène Boudin, 2007, Honfleur, France.

Grabar, 1990

Grabar A., *La peinture byzantine*, Skira, 1990, Paris.

Granger, 2005

Granger C., *L'empereur & les arts : la liste civile de Napoléon III*, Mémoires et documents de l'Ecole des Chartes, n°79, Ecole des Chartes, 2005, Paris.

Foucart, 1987

Foucart B., *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, éditions Arthena, 1987, Paris.

François-Colin, 2001

François-Colin Aline et Vazelle Isabelle, *Le Paysage, Regards sur l'art*, Les Editions de l'Amateur, 2001, Paris.

Henriet, 2018

Henriet P., *L'Ecole pratique des hautes études : invention, érudition, innovation de 1868 à nos jours*, Somogy, éditions d'Art, 2018, Paris.

Homère, 1866

Homère, *L'Illiade*, Traduction de Charles-René-Marie Leconte de L'Isle, Lemerre, 1866, Paris.

Homère, 1989

Homère, *Odyssée*, Traduction de Philippe Jaccottet, Le Livre de Poche, 1989, Paris.

Jammes, 1983

Jammes A. et Jarry Janis E., *The art of French Calotype*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1983.

Janssens, 1921

Janssens H-L (Monseigneur), *Le pays du Messie*, Desclée, de Brouwer & Cie, 1921.

Jay, 1978

Jay P., *Niépce et Daguerre*, Ville de Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Nièce, 1978.

Jestin, 2014

Jestin M., *Le consulat de France à Salonique 1781-1913*, Histoire, Université Panthéon-Sorbonne – Paris I, 2014, Français, NNT : 2014PA010629. tel-02160100.

Kadas, 1987

Kadas S., *Guide illustré des vingt monastères*, Ekdote Athenon, 1987, Athènes.

Lovinesco, 1909

Lovinesco E., *Les voyageurs français en Grèce au XIX^e siècle (1800-1900)*, Librairie ancienne Honoré Champion Editeur, 1909, Paris.

Male, 1990

Male E., *L'art religieux du XII^e siècle en France*, biblio essais, Le Livre de poche, 1990, Paris.

Marbot, 1988

Marbot B., *Quand passent les nuages*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, Galerie de Photographies, 2 rue Vivienne à Paris, du 16 juin au 23 juillet 1988, Bibliothèque nationale, 1988, Paris.

Martin-Fugier, 2016

Martin-Fugier A., *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Pluriel, Librairie Arthème Fayard, 2016, Paris.

Monastic Images, 1996:

Monastic Images – Photography in the Holy Mountain, 1850-1940, Megaron, The Athens Concert Hall, décembre 1996 – janvier 1997.

Moussa, 1995

Moussa S., *La relation orientale : enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient, 1811-1861*, 1995, Klincksieck, Paris.

Moussa, 2011

Moussa S. et Venayre S. (sous la direction de), *Le voyage et la mémoire au XIX^e siècle*, Creaphis Editions, Grane, 2011, Paris.

Ousterhout, 2011:

Ousterhout R.G., *John Henry Haynes, A Photographer and Archeologist in the Ottoman empire 1881-1900*, Cornucopia Books, Istanbul, 2011.

Ovide, 2001

Ovide, *Les Métamorphoses*, Babel, 2001, Paris.

Oztuncay, 1992

Oztuncay B., *History of Photography*, vol.15, n°2, 1992, Istanbul.

Oztuncay, 2003

The photographers of Constantinople: Pionners, studios and artists from 19th century Istanbul, 2003, Aygaz Istanbul.

Paris-Athènes, 2021

Catalogue de l'exposition *Paris-Athènes, Naissance de la Grèce moderne 1675-1919*, éditions Hazan, Paris, 2021.

Peltre, 2011

Peltre C., *Le voyage en Grèce : un atelier en Méditerranéen*, Citadelles & Mazenod, 2011, Paris.

Picon, 1970

Picon G., *Admirablement tremblement du temps*, Les Sentiers de la Création, Skira, 1970, Genève.

Pinguet, 2011

Pinguet C., *Istanbul, Photographes et sultans : 1840-1900*, CNRS Editions, 2011, Paris.

Photography on Mount Athos, 2001 :

Photography on Mount Athos, exhibition catalogue, The Mount Athos Photographic Archive, Ouranopolis, Grèce, 2001.

Planhol, 1961

Planhol (de) X., *Nouveaux villages Algérois (Atlas blidéen, Chenoua, Mitidja occidentale)*, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines d'Alger, Presses Universitaires France, 1961, Paris.

Plotin, 2015

Plotin, *Première Ennéade*, traduction d'Emile Bréhier, introduction de Jérôme Laurent, Classique en poche, Les Belles Lettres, 2015, Paris.

Pomarède, 2007

Pomarède V (sous la direction), *L'école de Barbizon : peindre en plein air avant l'impressionnisme*, catalogue de l'exposition qui eut lieu au musée des Beaux-Arts de Lyon, du 22 juin au 9 septembre 2007, édité par la Réunion des Musées Nationaux, 2002, Paris.

Portraits, 2006:

Portraits, From the Collection of the Mount Athos Photographic Archive, Helsinki City Art Museum, exposition *Athos Monastic Life on the Holy Moutain*, 18th August 2006 – 21st January 2007, Helsinki, Finlande, 2006.

Proust, 2004

Proust A., *Le Mont Athos : souvenirs de voyage*, Magellan & Cie, 2004, Paris.

Quatremère de Quincy, 2017

Quatremère de Quincy A-C., *Lettres à Miranda, Sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, Editions Macula, 2017, Paris.

Rosenblum, 1992

Rosenblum N., *Une histoire de la photographie* (trad. De l'édition américaine de 1984), Ed. Abbeville, 1992, Paris.

Rouillé, 1989

Rouillé A., « La Photographie en France. Textes et Controverses : une Anthologie, 1816-1871 », dans *Histoire et Théorie de la Photographie*, n°5, Macula, 1989, Paris.

Rouillé, 2005

Rouillé A., *La photographie*, folio essais, Gallimard, 2005, Paris.

Ruskin, 1914

Ruskin J., *Les peintres modernes. Le paysage*, Traduit de l'anglais et annoté par E. de Cammaerts, H. Laurens, 1914, Paris.

Ruskin, 2008

Ruskin J., *Les sept lampes de l'architecture*, l'esprit et les formes, Klincksieck, 2008, Paris.

Sagne, 1982

Sagne J., *Delacroix et la photographie*, Herscher, Format/Photo, 1982, Paris.

Saint-Marc Girardin, 1867

Saint-Marc Girardin, *La Fontaine et les fabulistes*, Tome Premier, Michel Lévy Frères, Libraires éditeurs, 1867, Paris.

Saint-Martin, 2014

Saint-Martin I., *Art chrétien / Art sacré, Regards du catholicisme sur l'art, France, XIX^e -XX^e siècle*, Presses universitaires de Rennes, 2014, Rennes, France.

Schurr, 2000

Schurr G. (dir.), *Dictionnaire des Petits Maîtres de la peinture 1820-1920*, Les éditions de l'amateur, 2000, Paris.

Sillevis, 1985

Sillevis J. et Kraen H., *L'Ecole de Barbizon*, exposition au Museum voor Schone Kunsten, Grand Haags Gemeentemuseum, 1985-1986, La Haye, Institut Néerlandais, 1985, Paris.

Stamatopoulos, 2022:

Stamatopoulos D., « Constantinople is the tower of Babel": Escaping from Time of Space in Historical Representations of Nineteenth-Century Istanbul », dans *Discovering Byzantium in Istanbul, Scholars, Institutions, and Challenges, 1800-1955*, Olivier Delouis and Brigitte Pitarakis editors, Istanbul research institute, Istanbul, 2022.

Thessalonique, 2012 :

Thessalonique et le Mont Athos, à l'aube du XX^e siècle, Centre du Mont Athos, Thessalonique, 2012.

Vaczek,1988

Vaczek L. et Buckland G., *Travelers in Ancient Lands 1839-1919*, New-York Graphic Soc, 1988, Boston.

Virgile, 2012

Virgile, *Eneide*, Traduction de Maurice Lefauve, Revue par Sylvie Laigneau, Les Classiques de Poche, Le Livre de Poche, 2012, Paris.

Vitaliotis, 1998 :

Vitaliotis I., *Le vieux catholikon du monastère Saint-Etienne aux Météores, la première phase des peintures murales*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Sodini, Université Paris I-Panthéon-Sorbonne, Presses universitaires du Septentrion, Paris, 1998.

Vottero, 2012

Vottero M., *La peinture de genre en France, après 1850*, Presses universitaires de Rennes, 2012, Rennes, France.

Wright, 1995

Wright B., *Correspondance d'Eugène Fromentin*, CNRS-EDITIONS UNIVERSITAS, 1995, Paris.

Zukas, 2013

Zukas J.A. et Walters William, *Explosive Effects and Applications*, Springer Science and Business Media, 2013, Berlin.

Zannier, 2000

Zannier I., *Le Grand Tour : dans les photographies des voyageurs du XIX^e siècle*, Canal & Stamperia Editrice, 2000, Venise.

Vitaliotis, 2024 :

Vitaliotis I, “An Icon of the “Immaculate Virgin” on an Inverted Crescent (1865) in the Chryssopigi Monastery, Canea, Crete: A Hidden New Meaning of an Old Allegory? “, dans *Métamorphoses*, éditée par Iva Dosseva, Margarita Kuyumdzhieva et Ralista Rousseva, Sofia Bulgarie, 2024.

Wright, 1995

Wright B. (textes réunis, classés et annotés par), *Correspondance d'Eugène Fromentin*, CNRS-EDITIONS UNIVERSITAS, 1995, Paris.

Ouvrages – édition XIX^e siècle :

About, 1863

About E., *La Grèce contemporaine*, Librairie de L. Hachette et Cie, 1863, Paris.

Arago, 1839

Arago F., *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la Chambre des Députés le 3 juillet 1839 et à l'Académie des Sciences, séance du 19 août*, Bachelier, imprimeur-libraire, 1839, Paris.

Belloc, 1855

Belloc A., *Les quatre branches de la photographie. Traité complet théorique et pratique des procédés de Daguerre, feuilletfeyley, Niepce Saint-Victor et Archer, précédé des annales de la photographie et suivi d'éléments de chimie et d'optique, appliqué à cet art*, édition de l'auteur, 16 rue de Lancry, 1855, Paris.

Blanchère, 1860

Blanchère H. de la, *L'art du photographe*, Amyot éditeur, 1860, Paris.

Blanquart-Evrard, 1851

Blanquart-Evrard L.-D., *Traité de photographie sur papier*, Librairie encyclopédique de Roret, 1851, Paris.

Blanquart-Evrard, 1869

Blanquart-Evrard L.-D., *La photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations*, Imprimerie L. Danel, 1869, Lille, France.

Bonaparte, 1865

Bonaparte L.-N., *Histoire de Jules César*, Tome I, Imprimerie impériale, 1865, Paris.

Castagnary, 1892

Castagnary J.-A., *Salons (1857-1870)*, Préface d'Eugène Spuller, Bibliothèque Charpentier, 1892, Paris.

Clément, 1878

Clément C., *Gleyre. Etude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Didier et Cie, Libraires-éditeurs, 1878, Paris

Daguerre, 1839

Daguerre L., *Historique et description du daguerréotype et du diorama*, Alphonse Giroux et compagnie éditeurs, 1839, Paris.

Didron, 1845

Didron A.-N., *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Imprimerie Royale, 1845, Paris.

Disdéri, 186

Disdéri E., *L'art de la photographie*, Imprimer de J. Claye, 1862, Paris.

Du Camp, 1852

Du Camp M., *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1851 et 1852, et accompagnés d'un texte explicatif*, Gide et J. Baudry éditeurs, 1852, Paris.

Faucher, 1875

Faucher L., *Biographie et correspondance*, Tome premier, Librairie Guillaumin et Cie, 1875, Paris.

Feuillet de Conches, 1862

Feuillet de Conches F.-S., *Causeries d'un curieux, variétés d'histoire et d'art tirées d'un cabinet d'autographes et de dessins*, Tome premier, Henri Plon, imprimeur-éditeur, 1862, Paris.

Figuier, 1860

Figuier L., *La photographie au Salon de 1859*, imprimerie de Ch. Lahure et Cie, 1860, Paris.

Fromentin, 1876

Fromentin E., *Les maîtres d'autrefois : Belgique, Hollande*, E.Plon et c^{ie}, 1876, Paris.

Gautier, 1853

Gautier T., *Constantinople*, Michel Levy Frères, Libraires – Editeurs, 1853, Paris.

Gay-Lussac, 1828

Gay-Lussac J.-L., *Cours de chimie*, 2 tomes, Pichon et Didier, 1828, Paris.

Gehardt, 1854

Gehardt C., *Traité de chimie organique*, Firmin Didot Frères, 1854 (4 tomes), Paris.

Hugo, 1843

Hugo V., *Les Burgraves, Trilogie*, E. Michaud, Editeur, 1843, Paris.

Lacan, 1856

Lacan E., *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient*, Grassart éditeur, 1856, Paris.

Le Gray, 1851

Le Gray G., *Nouveau traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre*, Lerebours et Secretan, 1851, Paris.

Le Gray, 1852

Le Gray, G., *Photographie, traité nouveau, théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier et sur verre*, Lerebours et Secretan, 1852, Paris.

Le Gray, ND

Le Gray, G., *Photographie, traité nouveau, théorique et pratique des procédés et manipulations sur papier et sur verre*, Lerebours et Secretan, non daté, Paris.

Miller, 1889

Miller E., *Le Mont Athos, Vatopedi, l'île de Thasos*, Leroux, 1889, Paris.

Napoléon, 1857

Rapport sur l'Exposition universelle de 1855 présenté à l'empereur par S.A.I. le prince Napoléon, président de la commission, Imprimerie impériale, 1857, Paris.

Phèdre, 1806

Phèdre, *Fables de Phèdre, affranchi d'Auguste*, Traduction d'I.-L. Le Maistre de Sacy, C.-S. Camus et J. Langlois, Tome 2, Imprimerie de P. Didot l'Ainé, 1806 [Texte français-latin], Paris.

Sabatault, 1842

Sabatault, *Notes sur la colonisation du Sahel et de la Mitidja par un colon propriétaire*, Imprimerie de Marius Olive, 1842, Marseille, France.

Soubeiran, 1848

Soubeiran E., *Journal de Pharmacie et de Chimie*, Tome quatorzième, Victor Masson Libraire, 1848, Paris.

Salzmann, 1856

Salzmann A., *Jérusalem, Etude et reproduction photographique des monuments de la ville sainte depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours*, Tome premier, Planches, Gide et J. Baudry, Libraires-éditeurs, 1856, Paris.

Thoré, 1868

Thoré T., *Salons de Théophile Thoré, 1844, 1845, 1847, 1848*, Librairie Internationale, 1868, Paris.

Articles :

Amiot-Saulnier, 2011

Amiot-Saulnier E., « Le nouvel Orsay : le musée, les collections, tiré des Dossiers sur l'art », *Orsay*, n°13, hors-série, Edition Faton SAS, 2011, Paris.

Antoine, 1994

Antoine P., « De l'*itinéraire* à la *Note sur la Grèce*. Evolution et constantes de l'attitude de Chateaubriand face à la Grèce », dans *le Romantisme et la Grèce*, Actes du 4^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer du 30 septembre au 3 octobre 1993, Paris, Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres, *Cahiers de la Villa Kérylos*, 4, 1994, p.71-78.

Arrouye, 1986

Arrouye J., « renversement imaginaires ou le dépaysement paysagier », *La recherche photographique*, octobre 1986, p.19-30.

Arts, actualité magazine, février 2003

« L'Ecole de Barbizon », par Christian Germak, dans *Arts, actualité magazine*, n°132, février 2003, Paris.

Cachin, 2017

Françoise Cachin, « Le paysage du peintre », dans *Les lieux de mémoire* T.1 (dir Pierre Nora), Quarto Gallimard, 2017, Paris, p.957 à 996.

Chappey, 1996

Chappey F., « Les professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts (1794-1873) », *Romantisme*, n°93, 1996, Paris, p.95-101.

Caraion, 2003

Caraion M., « Littérature et photographie orientale, ou la mémoire égyptienne de Maxime Du Camp », *Romantisme*, n°120, 2003, Paris.

Caseau, 2008

Caseau B., « Monastères et banquets à Byzance », *Pratiques et discours alimentaires en Méditerranée, de l'Antiquité à la Renaissance*, éditions J. Leclant, A. Vaugeois, M. Sartre, Cahiers de la Villa « Kerylos », n°19, 2008, Paris.

Della Dora, 2009

Della Dora V., « Travelling landscape-objects », *Progress in Human Geography* 33(3), Sage Publications, 2009, Londres.

Denizeau, 2011

Denizeau L., « Du silence de soi à la parole de l'ancien », *Archives de sciences sociales des religions* [en ligne], 154, Editions de l'EHESS, Avril-juin 2011, Paris.

Des Cars, 2013

Des Cars L. (dir.), *Catalogue d'acquisitions : Louvre Abu Dhabi, Naissance d'un musée*, Musée du Louvre Abu Dhabi, Coédition de l'Autorité du Tourisme et de la Culture d'Abu Dhabi, du musée du Louvre et de Skira Flammarion, 2013, Paris.

Diehl, 1905

Diehl C., « Les études byzantines en France au XIXe siècle », *Etudes Byzantines*, éditions Picard, 1905, Paris.

Durand, 2024 :

Durand J., « Saint-Luc en Phocide (Hosios Loukas) en 1846. Note sur quelques dessins du peintre Dominique Papety conservés au musée du Louvre », *Mélanges Nano Chatzidakis*, Paris, en cours de publication (2024).

Durvy, 2009 :

Durvy C. et Muller F-F., « De l'hellénisme romantique à l'archéologie de terrain : Léon Terrier à Délos 1864 », *Anabases*, octobre 2009.

Gransteam, 1975

Gransteam E. et Medvedev I., « Photographies de documents athonites (collection P.I. Sevas'janov) », *Revue des études byzantines*, Tome 33, 1975, p.277 – 293.

Grunchev, 1989

Grunchev P., *Les concours des prix de Rome 1797-1863*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1989, Paris.

Gunning, 2006

Gunning T., « La retouche numérique à l'index », *Etudes photographiques*, n°19, Traduction de Marc Phéline, Décembre 2006, Paris.

Gunthert, 2002

Gunthert A., « L'alchimie de l'âge d'or », *Etudes photographiques* n°12 [En ligne sur OpenEdition], novembre 2002, Paris.

Font-Reaulx, 2013

Catalogue d'acquisitions : Louvre Abu Dhabi, Naissance d'un musée, sous la dir. De Laurence des Cars, texte de Font-Réaulx, Musée du Louvre Abu Dhabi, Coédition de l'Autorité du Tourisme et de la Culture d'Abu Dhabi, du musée du Louvre et de Skira Flammarion, 2013, Paris.

Feyler, 1987

Gabrielle Feyler, « Contribution à l'histoire des origines de la photographie archéologique : 1839-1880 », *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, Antiquité, tome 99, n°2, 1987, p.1019-1047 [consulté sur Persée].

Foletti, 2010

Foletti I., « La Russie ou l'Occident ? Une introduction », *La Russie et l'Occident. Relations intellectuelles et artistiques au temps des révolutions russes*, Actes du Colloques, Université de Lausanne, 20-21 mars 2009, Viella libreria editrice, 2010, Rome.

Heilbrun, 1985

Françoise Heilbrun, « Le paysage dans la photographie française du XIXe siècle et ses rapports avec la peinture, du réalisme à l'impressionnisme », dans *L'impressionnisme et le paysage français*, 1985, Paris.

Heilbrun, 2004

Heilbrun F., « Paysage et nature », *La photographie au musée d'Orsay*, n°1, Exposition, Paris, musée d'Orsay, mars-juin 2004, p.7-17, Paris.

Heilbrun, 2008

Heilbrun F., « Nuages et ciels. Un défi pour les premiers photographes », dans le catalogue de l'exposition *Les nuages... Là-bas... les merveilles nuages – Atour des études de ciel d'Eugène Boudin*, Musée Malraux, 2009-2010, Le Havre, France.

Hourcade, 2003

Hourcade P., « Eustache Le Noble (1643-1711). Au(x) hasard(s) de la polygraphie », *Littérature classique*, n°49, automne 2003, De la polygraphie au XVIIe siècle, p.265-280.

Hyde Nolan, 2019

Hyde Nolan E., « The Gift the Abdülhamid II Albums: The Consequence of Photographic Circulation », *Circulation*, volume 9, issue 2, Spring 2019.

Junod, 1998

Junod P., « Visage du grand âge. De l'élú à l'exclu », *Gérontologie et société*, 1998/4 (vol.21 /n°87), éditions Fondation Nationale de Gérontologie, 1998, Paris.

Kontouma, 2015 :

Kontouma V., « Un hésychaste au XIXe siècle : Jacques de Néa Skètè et sa Confession orthodoxe (1834) », Conférences de l'année 2013-2014, dans *l'Annuaire de l'Ecole Pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*, n°122, Paris, 2015.

La Souchère, 2016

La Souchère (de) M-C., *Les sciences et l'art – Peinture, musique, architecture, cinéma, littérature et science-fiction*, Ellipses, 2016, Paris.

Leroy, 2008

Leroy C., « La leçon des barbizoniens », dans *Reflets de la Seine impressionnistes*, Rueil-Malmaison, Atelier Grognard, Exposition du 05 décembre 2008 au 09 mars 2009, Editions du Valhermeil, 2008, Paris.

Les Echos, vendredi 6 et samedi 7 octobre 1995, Les Echos patrimoine

« Barbizon : l'école buissonnière », par Pierre Schneider, *Les Echos*, Les Echos patrimoine, vendredi 6 et samedi 7 octobre 1995, Paris.

Lewuillon, 2001

Lewuillon S., « Destins d'estampes. L'image archéologique dans la seconde moitié du XIX^e siècle en France », dans « Napoléon II et l'archéologie. Une politique archéologique nationale sous le Second Empire », *Bulletin de la Société Historique de Compiègne*, Tome trente-sept, Colloque, Compiègne, 14-15 octobre 2000, publié avec le concours de la Ville de Compiègne, du Conseil Général de l'Oise et du Ministère de la culture (Direction régionale des Affaires culturelles de Picardie), 2001, Compiègne, France, p.49-70.

Marchat, 1974

Marchat H., « Fromentin en Afrique », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°17 ; 1974, p.119-137. [Consulté sur *Persée*].

Mazurel, 2012

Mazurel H., « « Nous sommes tous des Grecs ». le moment philhellène de l'Occident romantique, 1821-1830, *Monde(s)* 2012/1 (N°1), Editions Armand Colin, 2012, Paris.

Mérot, 2005

Mérot A., « Poussin et la notion de nature », *Revue des Amis de Jean de la Fontaine*, n°16, 2005, p11-15.

Modenard, 1997

Mondenard (de) A., « La Mission héliographique : mythe et histoire, *Etudes photographiques*, mai 1997 [Consulté sur *OpenEditions*]

Négroni, 2019

Négroni (de) B., « Le temps du paysage. La représentation de la nature dans l'œuvre de Poussin », *Cahiers philosophiques*, n°157, février 2019.

Nelson, 2005

Nelson R., « Byzantine Art vs Western Medieval Art », *Byzance et le monde extérieur, contacts, relations, échanges*, sous la direction de Michel Balard, Elisabeth Malamut, Jean-Michel Spieser et Paule Pagès, Editions de la Sorbonne, 2005, Paris, p. 255-270.

Passafiume, 2011

Passafiume T., « Le positif direct d'Hippolyte Bayard reconstitué », *Etudes Photographiques*, n°12, novembre 2011, Paris.

Payen, 2005

Payen P., « Philhellénisme et transferts culturels dans l'Europe du XIX^e siècle », *Revue germanique internationale*, 1-2 (2005), CNRS Editions, 2005, Paris.

Péan, 2002

Péan A., « Jacob Van Ruisdael ou la révolution du paysage », *Objet d'Art* n°370, juin 2002, Paris.

Péchoux, 2019

Péchoux P-Y., « Ancrage territorial d'une communauté monastique : le mont Athos », *Monastère et couvents de montagne : circulation, réseaux, influences, au Moyen Age*, sous la direction de Daniel Le Blévec, Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019, Paris.

Peltre, 1997 :

Peltre C., « Retour en Arcadie. Le voyage des artistes français en Grèce au XIX^e siècle », dans *Littérature des voyage XIII*, Paris, 1997.

Perlitz, 2012

Perlwitz R., « L'Italie ou la genèse du héros romantique », *Cahiers d'études italiennes*, n°15, 2012, p.211 à 227 [Consulté sur le site *OpenEdition*].

Pierre, 2005

Pierre J., « La presse française de Turquie, canal de transmission des idées de la révolution », *Nouveau monde éditions*, « Le Temps des médias », n°5, février 2005 [consulté sur Cairn.info].

Quétin, 1999

Quétin M., « Colloque « l'Album photographie », *Etudes photographiques*, 6 mai 1999, Paris, p.1-4.

Rolland-Villemot, 2016

Rolland-Villemot B., « La guerre de Crimée et le Traité de Paris : un enjeu géopolitique en Méditerranée », *Cahiers slaves*, n°14, Les chemins d'Odessa, p.123-133.

Roubert, 2000

Roubert P-L., « 1859, exposer la photographie », *Etudes photographiques*, n°8, Novembre 2000, Paris.

Sarlin, 2011

Sarlin S., « Une histoire du philhellénisme sous l'angle des transferts culturels », *Le philhellénisme franco-allemand (1815-1848)*, sous la direction de Sandrine Maufroy, Belin, 2011, Paris.

Schnapp, 2001

Schnapp A., « L'archéologie en France et en Europe au temps de Napoléon III », actes du colloque « Napoléon III et l'archéologie. Une politique archéologique nationale sous le Second Empire », Compiègne, 14 - 15 octobre 2000, *Bulletin de la Société Historique de Compiègne*, Tome trente-sept, publié avec le concours de la Ville de Compiègne, du Conseil Général de l'Oise et du Ministère de la culture (Direction régionale des Affaires culturelles de Picardie, 2001, Compiègne, France.

Spieser, 2005

Spieser J-M., « Art byzantin et influence : pour l'histoire d'une construction », *Byzance et le monde extérieur, contacts, relations, échanges*, sous la direction de Michel Balard, Elisabeth Malamut, Jean-Michel Spieser et Paule Pagès, Editions de la Sorbonne, 2005, Paris, p. 271-288.

Woronoff, 2010

Woronoff M., *Chevaux et cavaliers en Grèce antique*, communications présentées en 2010, p.212-222 [Consulté sur : www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr]

Taylor, 2003

Taylor R., « Sylvie Aubenas (dir.), Gustave Le Gray, 1820-1884, Paris, BnF/Gallimard, 2002, 400p., 374 fig. coul., 270 vignettes NB, chronol., bibl., ind., 69, 95^E », *Etudes photographiques*, 13 juillet 2003, France.

Trigalot, 2020

Trigalot G., « Place de la mythologie chez Victor Hugo », *Les Rendez-vous littéraires*, Institut municipal Angers, Angers, Jan 2020.

Tucci, 2015

Tucci P., « Chateaubriand et les dieux antiques », *Néoclassicisme de Chateaubriand*, Journée d'étude et CLXXXII^e journée de travail, 13 juin 2015, *Bulletin de Société Chateaubriand*, n°58, 2015, p.65 à 76 (consulté en version .pdf sur academia.edu).

The New York Times, 1983

« Norbert L. H. Roesler », *The New York Times*, 2 juillet 1983.

Villa, 1981

Villa N., « Une soirée au Louvre, chez Nieuwerkerke, tableau de Biard, 1855 », *Etudes Renaniennes*, n°46, 3^e trimestre, 1981, p.3-9 [Consulté sur le site *Persée*].

Vitaliotis, 2021 :

Vitaliotis I, « L'icône de la Vierge Gorgoépékoos au Vieux-Caire et l'archéologie de l'Athènes byzantine », dans *Proceedings of a conference Byzantine Athens*, 21 au 23 octobre 2006, Byzantine and Christian Museum Athens, Athènes, 2021.

Articles – XIX^e siècle :

Ayzac, 1847

Ayzac (d') F., « Symbolique de l'iconographie chrétienne. Le tétramorphe et les attributs des Evangélistes », *Annales Archéologiques*, Tome septième, septembre 1847, Librairie archéologique de Victor Didron, Paris, p. 151-156.

Ariel, 19 mars 1836

« Salon de 1836. 3^e article. Corot, Aligny, Edouard Bertin », *Ariel*, n°6, 19 mars 1836, Paris.

Bréal, 1883

Bréal M. « La jeunesse de M. Hase », *Revue des deux mondes*, n°56, 1883, Paris, p.347-367.

Delaborde, 1856

Delaborde H., « La photographie et la gravure », *Revue des Deux Mondes*, XXVI^e année – seconde période, tome deuxième, 1856, Paris.

Didron, juin 1844

Didron A.-N., « Voyage archéologique dans la Grèce chrétienne », *Annales Archéologiques*, Tome premier, juin 1844, Librairie archéologique de Victor Didron, Paris, p.29-36.

Didron, Octobre 1844

Didron A.-N., « Les Météores (1) », *Annales Archéologiques*, Tome premier, Octobre 1844, , Librairie archéologique de Victor Didron, Paris, p.173-179.

Didron, fevrier1846

Didron D., « Le mont Athos », *Annales Archéologiques*, Tome quatrième, février 1846, Librairie archéologique de Victor Didron, Paris, p. 69-86.

Didron, mars 1846

Didron D., « Le mont Athos (suite) », *Annales Archéologiques*, Tome quatrième, mars 1846, Librairie archéologique de Victor Didron, Paris, p. 134-147.

Didron, septembre 1846

Didron D., « Le mont Athos (suite) », *Annales Archéologiques*, Tome cinquième, septembre 1846, Librairie archéologique de Victor Didron, Paris, p. 148-165.

Gazette de l'industrie et du commerce, 1857

Gazette de l'industrie et du commerce, n°105, dimanche 8 mars 1857, Paris.

Journal de Constantinople, 6 juin 1848

« Nouvelles diverses, L'intérieur », *Journal de Constantinople*, n°95, 6 juin 1848, Constantinople, Turquie.

Journal de Constantinople, 4 mai 1853

Journal de Constantinople, n°444, 4 mai 1853, Constantinople, Turquie.

Journal de Constantinople, 8 mai 1853

Journal de Constantinople, n°445, 9 mai 1853, Constantinople, Turquie.

Journal de Constantinople, 14 septembre 1853

« Mouvement du port », *Journal de Constantinople*, n°469, 14 septembre 1853, Constantinople, Turquie.

Journal de Constantinople, 14 octobre 1853

« Examen des modifications de la porte par la Russie », *Journal de Constantinople*, n°475, 14 octobre 1853, Constantinople, Turquie.

Journal de Constantinople, 14 novembre 1853

« Mouvement du port », *Le Journal de Constantinople*, n°481, lundi 14 novembre 1853, Constantinople, Turquie.

Journal de Constantinople, 24 novembre 1853

« Mouvement du port », *Le Journal de Constantinople*, n°483, lundi 24 novembre, Constantinople, Turquie.

Journal de Constantinople, 3 décembre 1855

«Nouvelles diverses. L'intérieur», *Journal de Constantinople*, n°655, 3 décembre 1855, Constantinople, Turquie.

La Lumière, 9 février 1851

Wey F., « De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts I », *La Lumière*, n°1, 9 février 1851, Paris.

La Lumière, 24 août 1851

D'Aubreville, « Héliographie sur verre – images instantanées », *La Lumière*, n°29, 24 août 1851, Paris.

La Lumière, 12 juin 1852

Cormenin (de) L., « Egypte, Nubie, Palestine et Syrie, Dessins photographiques par Maxime du Camp », *La Lumière*, n°25, 12 juin 1852, Paris.

La Lumière, 26 juin 1852

Cormenin (de) L., « Egypte, Nubie, Palestine et Syrie, Dessins photographiques par Maxime du Camp », *La Lumière*, n°27, 26 juin 1852, Paris.

La Lumière, 23 février 1856

Anonyme, « Nouveau procédé pour le fixage des épreuves positives au moyen du chlorure de platine, par E. de Caranza », *La Lumière*, n°8, 23 février 1856, Paris.

La Lumière, 27 septembre 1856

Lacan E., « Exposition photographique de Bruxelles », *la Lumière*, n°39, 27 septembre 1856, Paris.

La Lumière, 25 octobre 1856

Lacan E., « Exposition photographique de Bruxelles VIII », *La Lumière*, n°43, samedi 25 octobre 1856, Paris.

La Lumière, 25 septembre 1858

Anonyme, « Voyage scientifique au Mont Athos », *La Lumière*, n°39, samedi 25 septembre 1858, Paris.

La Lumière, 16 juillet 1859

Lacan E., « Exposition photographique », *La Lumière*, n°29, 16 juillet 1859, Paris.

Le Gaz, 15 juillet 1860

Le Gaz, n°11, Paris, 15 juillet 1860.

Le Matin, 14 juillet 1885

Le Matin, « Choses et gens », n°505, 14 juillet 1885, Paris, p. 5.

Le Petit Journal, 19 juillet 1885

Le Petits Journal, « Petits Nouvelles », n°8241, 19 juillet 1885, Paris, p.4.

Le Siècle, 1855

« Récompense aux membres du jury international et aux exposants », *Le Siècle*, n°7555, Paris, 16 novembre 1855.

L'Univers, 17 juillet 1888

L'Univers, « Nécrologie », n°6436, 17 juillet 1885, Paris, p.6.

Monceaux, 1888

Monceaux P., « La légende et l'histoire en Thessalie », *Revue des Etudes Grecques*, Paris, 1888, p.129-153.

Moncel, Avril 1845

Moncel (le vicomte du) T., « Antiquités d'Athènes », *Annales Archéologiques*, Tome deuxième, Librairie archéologique de Victor Didron, Paris, Avril 1845, p. 205-218.

Moniteur universel, 4 septembre 1859

« Daubigny », *Moniteur universel*, Paris, 4 septembre 1859.

Paris, 1886

Paris G., « Eloge funèbre de M. Emmanuel Miller », *Compte-rendu des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, Séance du 15 janvier 1886, Paris, 1886, p 8-12.

Papety, 1847

Papety D., « Les peintures byzantines et les couvens de l'Athos », *Revue des Deux Mondes*, Tomes dix-huit, dix-septième année, Paris, 1847, p.769-789.

Périer, 1855

Périer P., « Exposition universelle », *Bulletin de la Société Française de Photographie*, Paris, 1855 (6 articles).

Le petit colon algérien, 30 décembre 1881

Le petit colon algérien, « Echos algérien », n°1281, 30 décembre 1881, Alger, Algérie., p.2.

Le petit colon algérien, 8 juillet 1885 :

Le petit colon algérien, n°2340, 8 juillet 1885, Alger, Algérie., p.3.

Pouqueville, 1826

Pouqueville F., *Voyage de la Grèce*, deuxième édition, tome troisième, Firmin Didot Père et Fils, Paris, 1826.

Revue germanique et française, 1^{er} septembre 1862

Ch. N. Pischon, « La République monacale du Mont Athos », second et dernier article, *Revue germanique et française*, tome vingt-troisième, Bureaux de la revue germanique et française, 41 rue de Trévise, Paris, 1^{er} septembre 1862.

SFP, 1855

Bulletin de la Société française de photographie, Tome 1^{er} – Année 1855, Au siège de la Société française de photographie, rue Drouot, n°11, Imprimerie de Mallot-Balhelier, rue du Jardinnet 12, Paris.

SFP, 1856

Bulletin de la Société française de photographie, Tome 2^{ème} – Année 1856, Au siège de la Société française de photographie, rue Drouot, n°11, Imprimerie de Mallot-Balhelier, rue du Jardinnet 12, Paris

SFP, 1859

Bulletin de la Société française de photographie, Tome 5^{ème} – Année 1859, Au siège de la Société française de photographie, rue Drouot, n°11, Imprimerie de Mallot-Balhelier, rue du Jardinnet 12, Paris.

SFP, 1861

Bulletin de la Société française de photographie, Tome 7^{ème} – Année 1861, Au siège de la Société française de photographie, rue Drouot n°11, Imprimerie de Mallot-Balhelier, rue du Jardinnet 12, Paris.

SFP, 1863

Bulletin de la Société française de photographie, Tome 9^{ème} – Année 1863, Au siège de la Société française de photographie, rue Drouot, n°11, Imprimerie de Mallot-Balhelier, rue du Jardinot 12, Paris, 1863.

SFP, 1889

Bulletin de la Société française de photographie, Tome 5^{ème} – Année 1889, Au siège de la Société française de photographique, rue Douot, n°11, Imprimer Gauthier Villars et Fils, quai des Grands Augustins 55, Paris.

Takvim-i-Vekayi, 1839

Takvim-i-Vekayi, n°186, 28 octobre 1839, Istanbul, Turquie.

Sovastianoff, 1858

Sovastianoff Pierre, « Sur le mont Athos, ses monastères et les manuscrits de leurs bibliothèques », dans *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2^e années, séance du 8 février 1858, Paris, pp.25-28.

Archives et sources :

Archives de l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris

AJ52-234, Paris : inscriptions à l'Ecole royale des Beaux-Arts de Paris, 1839.

AJ52-75 : résultats du concours d'entrée au prix de Rome.

Archives nationales 1

F/17/2973/2, Paris : Documents concernant le voyage de Emmanuel Miller et Pierre-Désiré Guillemet au Mont Athos.

Archives nationales 2

F/21/0145, Paris : Portrait du sultan Abdülaziz par Pierre-Désiré Guillemet.

Archives nationales 3

F/21/522, Paris : Exposition universelle Paris 1867- dossier Charles Labbé (*Paysanne grecque d'Eleusis*)

Archives nationales 4

F/21/449, Paris : Arrivée du tableau *Le Kief du vendredi* de Charles Labbé - Musée de la ville de Périgueux en 1864.

Archives nationales 5

F/21/152, Paris : Dossier achat du tableau de Charles Labbé *Le Kief du Vendredi* pour musée du Périgueux.

Archives nationales 6

F/21/1702, Paris : Soumission A. Despierres pour la réalisation de l'album photographie de la Réunion du Louvre et des Tuileries, réalisé par Edouard Baldus.

Archives nationales 7

F/21/1720, Paris : Album photographique d'Edouard Baldus – Réunion du Louvre et des Tuileries.

Archives nationales 8

F/21/0085, Paris : Réalisation de la reliure de l'album d'Edouard Baldus par A. Despierres.

Archives nationales 9

F/21/2090, Paris : Tableau les chrysanthèmes de Charles Labbé.

Correspondance, 1846

Correspondance entre Charles Labbé et Madame Regnault, 04 mars 1846, Blida, Algérie, collection particulière, non publiée.

Correspondance, 1852

Correspondance entre Charles Labbé et Madame Regnault, et Charles Labbé et monsieur Mouginot, 1852, Grèce, collection particulière, non publiée.

Correspondance, 1853

Correspondance entre Charles Labbé et Madame Regnault, et Charles Labbé et monsieur Mouginot, 1853, Mont Athos, Grèce, collection particulière, non publiée.

Correspondance, 1854

Correspondance entre Charles Labbé et madame de Regnault, août 1854, Constantinople, Turquie, collection particulière, non publiée.

Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852.

Notes laissées par Henriette Labbé en 1945.

Notes, lettres et documents de Charles Labbé relatifs à son voyage au Mont Athos en 1853, regroupés sous la forme d'annexes par les descendants.

Dictionnaires et usuels :

Dictionnaire de l'Académie française, 8^{ème} édition

Dictionnaire de l'Académie française, 8^{ème} édition, Paris, 1932-1935. [consulté en ligne : www.dictionnaire-academie.fr]

Dictionnaire de l'Académie française, 9^{ème} édition

Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition, Paris, XXI^e siècle (en cours de réalisation). [Consulté en ligne : www.dictionnaire-academie.fr]

Almanach, 1861

Almanach de Rouen et des départements de la Seine Inférieure et de l'Eure, Annuaire général de la magistrature, du commerce et de l'industrie et des 25,000 adresses pour 1861, D. Brière et fils, imprimeurs-éditeurs, 1861, Rouen.

Almanach, 1866

Almanach de Rouen et des départements de la Seine Inférieure et de l'Eure, Annuaire général de la magistrature, du commerce et de l'industrie et des 25,000 adresses pour 1861, D. Brière et fils, imprimeurs-éditeurs, 1866, Rouen.

Almanach, 1867

Almanach de Rouen et des départements de la Seine Inférieure et de l'Eure, Annuaire général de la magistrature, du commerce et de l'industrie et des 25,000 adresses pour 1861, D. Brière et fils, imprimeurs-éditeurs, 1867, Rouen.

Almanach, 1868

Almanach de Rouen et des départements de la Seine Inférieure et de l'Eure, Annuaire général de la magistrature, du commerce et de l'industrie et des 25,000 adresses pour 1861, D. Brière et fils, imprimeurs-éditeurs, 1868, Rouen.

Bénézit, 1939

Bénézit E., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Tome I, A-C, Librairie Gründ, 1939, Paris.

Bénézit, 1999

Bénézit E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, 1999, Paris.

Catalogue, 1856

Catalogue de l'exposition de l'Association pour l'Encouragement et le développement des Arts industriels en Belgique, E. Guyot/ Stapleaux fils, 1856, Brussels, Belgique.

Catalogue, 1859

Catalogue des brevets d'invention, pris du 1^{er} janvier au 31 décembre 1858, n°10, Imprimerie et librairie de madame veuve Bouchard-Huzard, 1859, Paris.

Catalogue, 1861

Catalogue des brevets d'inventions, pris du 1^{er} janvier au 31 décembre 1860, n°12, Imprimerie et librairie de madame veuve Bouchard-Huzard, 1861, Paris.

Catalogue exposition, 1987

Louis Cabat (1812-1893), toiles, dessins, eaux fortes, exposition du Musée des Beaux-arts et d'archéologie de la ville de Troyes, Troyes : musée des Beaux-arts, 1987, Troyes.

Christie's, 2005

The Collection of the late Charlotte von Prybram-Galdona and other Noble and Private Collections, Christie's, Amsterdam, 15-16 February, 2005.

Hamilton, 1983

Hamilton E., *La mythologie*, Editions Marabout, 1983, Verviers, Belgique.

Harambourg, 1985

Harambourg L., *Dictionnaire des peintres paysagistes français au XIX^e siècle*, Ides et Calende, 1985, Neuchâtel, Suisse.

La Bible, 2017

La Bible, Société Biblique de Genève, 2017, Genève, Suisse.

Laclotte, 1996

Laclotte M. et Cuzin J-P., *Dictionnaire de la peinture*, Larousse, 1996, Paris.

Lethève, 1963

Lethève J (dir.), *Inventaire du fonds français après 1800*, tome 12, KA-Laurence, 1963, Paris.

Rey, 2007

Rey A. et Rey-Debove J. (dir.), *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Le Robert, 2007, Paris.

Rey, 2016

Rey A. (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, le Robert, 2016, Paris.

Sanchez, 2000A

Sanchez P. et Seydoux X., *Les catalogues des Salons : 1835-1840*, L'Echelle de Jacob, 2000, Paris.

Sanchez, 2000B

Sanchez P. et Seydoux X., *Les catalogues des Salons : 1841-1845*, L'Echelle de Jacob, 2000, Paris.

Sanchez, 2001

Sanchez P. et Seydoux X., *Les catalogues des Salons : 1846-1850*, L'Echelle de Jacob, 2001, Paris.

Sanchez, 2002

Sanchez P. et Seydoux X., *Les catalogues des Salons : 1852-1857*, L'Echelle de Jacob, 2002, Paris.

Sanchez, 2004

Sanchez P. et Seydoux X., *Les catalogues des Salons : 1859-1864*, L'Echelle de Jacob, 2004, Paris.

Sanchez, 2005A

Sanchez P. et Seydoux X., *Les catalogues des Salons : 1864-1867*, L'Echelle de Jacob, 2005, Paris.

Sanchez, 2005B

Sanchez P. et Seydoux X., *Les catalogues des Salons : 1868-1870*, L'Echelle de Jacob, 2005, Paris.

Sanchez, 2006A

Sanchez P. et Seydoux X., *Les catalogues des Salons : 1872-1874*, L'Echelle de Jacob, 2006, Paris.

Sanchez, 2006B

Sanchez P. et Seydoux X., *Les catalogues des Salons : 1875-1877*, L'Echelle de Jacob, 2006, Paris.

SFP Catalogue, 1857

Catalogue de la deuxième exposition annuelle des œuvres, appareils et produits appartenant à toutes les branches de l'Art Photographique, 1857, Paris.

SFP Exposition, 1859

Catalogue de la troisième exposition de la Société française de photographie comprenant les œuvres des photographes français et étrangers, Palais des Champs-Élysées, 15 avril – 1^{er} juillet 1859, Paris.

Sotheby's, 2016

Exceptional Early Photographs from Mount Athos, Sotheby's Paris, 05-10 November, 2016.

Sites Internet :

Littéré

Dictionnaire Littéré informatisé : www.littré.org.

Sur le Mont Athos

VisitMountAthos : www.vistmountathos.eu

MountAthos360: www.mountathos360.com

Exposition virtuelle sur Auguste Salzmann de la Bibliothèque nationale de France

<http://expositions.bnf.fr/veo/photographes/ssindex06.htm>

ANNEXES

Annexe 1 : Tableau 1- Identification des épreuves photographiques présentes dans l'album

Numérotation de l'épreuve dans l'album	Sujet	Nombre d'épreuves négatives	Nombre d'épreuves positives	Numéro(s) de lot(s) ⁹⁴⁹
1	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
2	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
3	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
4	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
5	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
6	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
7	Vatopédi	0	1	n°2
8 ⁹⁵⁰	Vatopédi	0	0	n°1
9	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
10	Vatopédi	0	1	n°2
11	Vatopédi	0	1	n°2
12	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
13	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
13 bis ⁹⁵¹	Vatopédi	0	1	n°2
14	Pantocrator	0	1 ⁹⁵²	n°2

⁹⁴⁹ Les épreuves positives et négatives du « fonds Charles Labbé » m'ont été transmises par la maison de vente Sotheby's Paris via une clef USB, dans laquelle les épreuves étaient rangées par lots numérotés de 1 à 11.

⁹⁵⁰ Les numéros d'épreuves notés en gras correspondent aux épreuves dont je possède une version numérisée de la page de l'album.

⁹⁵¹ Une épreuve positive (lot n°2) présente une indication à l'encre de chine, en bas à droite : « 13 bis ».

⁹⁵² Une seconde épreuve positive collée sur cartonnée et légendée est présente dans le lot 9.

15	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
16	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
17	Pantocrator	0	1 ⁹⁵³	n°2
18	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
19	Pantocrator	0	1	n°2
20	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
21	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
22	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
23	Pantocrator	0	1 ⁹⁵⁴	n°2
24	Stavronikita	1	1	n°2
25	Stavronikita	1	1	n°2
26	Stavronikita	1	1	n°2
27	Stavronikita	1	1	n°2
28	Iviron	1	1	n°3
29	Iviron	1	1	n°3
30	Iviron	1	1	n°1 et n°3
31	Iviron	1	1	n°3
32	Iviron	1	1	n°3
33	<i>Inconnu</i> ⁹⁵⁵	0	0	<i>Inconnu</i>
34	Iviron	1	1	n°1 et n°3
35	Iviron	2	1	n°1 et n°3

⁹⁵³ Une seconde épreuve positive collée sur cartonnée et légendée est présente dans le lot 9.

⁹⁵⁴ Une seconde épreuve positive collée sur cartonnée et légendée est présente dans le lot 9.

⁹⁵⁵ Cette épreuve photographique n'est pas présente dans les données numérisées. Cependant, au regard de la succession des épreuves, il est raisonnable de penser, qu'il s'agisse d'une image photographique du monastère d'Iviron.

36	Iviron	1	1	n°1 et n°3
37	Iviron	1	1	n°1 et n°3
38	Lavra	0	1	n°1 et n°4
39	Lavra	0	0	n°1
40	Lavra	0	0	n°1
<i>41⁹⁵⁶</i>	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
<i>42</i>	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
<i>43</i>	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
44⁹⁵⁷	Lavra	0	0	n°1
<i>45⁹⁵⁸</i>	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
46	Lavra	0	0	n°1
<i>47</i>	Lavra	0	1	n°4
48	Lavra	0	1	n°1 et n°4
49	Lavra	0	0	n°1
49 bis⁹⁵⁹	Lavra	0	0	n°1
50	Lavra	0	0	n°1
51	Lavra	0	0	n°1
52	Lavra	0	1	n°1 et n°4
<i>53</i>	Saint Paul	1	1	n°4
<i>54</i>	Saint Paul	1	1	n°4
<i>55</i>	Saint Paul	1	2	n°4

⁹⁵⁶ Les épreuves photographiques 41, 42 et 43 ne sont pas présentes dans les données numérisées. Cependant, au regard de la succession des épreuves, il est raisonnable de penser, qu'il s'agisse des images photographiques du monastère de Lavra.

⁹⁵⁷ Une seconde épreuve positive est présente dans le lot 9.

⁹⁵⁸ Idem.

⁹⁵⁹ La légende au crayon de bois sur la page de l'album indique cette numérotation : « 49 bis »

56	Saint Paul	1	1	n°4
57	Paysage	1	0	n°4
58	Paysage	1	0	n°4
59	Près de Sainte Anne	1	1	n°1 et n°4
60	Paysage	0	1	n°1 et n°4
61	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
62	Dionysiou	0	1	n°4
63	<i>Inconnu</i>	0	0 ⁹⁶⁰	<i>Inconnu</i>
64	Dionysiou	0	1	n°1 et n°4
65	Dionysiou	0	1	n°1 et n°4
66	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
67	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
68	Dionysiou	0	0	n°1
69	Dionysiou	0	0	n°1
69 bis	Dionysiou	0	0	n°1
70	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
71	Saint Grégoire	1	0	n°4
71 bis	Saint Grégoire	1	0	n°1 et n°4
72	Non loin de Saint Grégoire	1	1	n°4
73	Non loin de Saint Grégoire	1	0	n°4

⁹⁶⁰ Une épreuve positive du lot 4 présente une numérotation, à l'encre de chine, en bas à droite, indiquant le nombre 63. Cependant cette épreuve est le doublon de l'épreuve numérotée 64 dans l'album. Il est possible que la numérotation ait été changée, lors de la conception de l'album photographique.

74	Saint Grégoire	1	0	n°1 et n°4
75	Simonos Petra	1	0	n°1 et n°4
76	Simonos Petra	1	0	n°1 et n°4
77	Simonos Petra	1	0	n°4
78	Simonos Petra	1	0	n°1 et n°4
79	Simonos Petra	1	0	n°4
80	Xeropotamou	1	1	n°5
81	Xeropotamou	1	1	n°5
82	Xeropotamou	1	0	n°1 et n°5
83	Xeropotamou	1	1	n°5
84	Xeropotamou	1	1	n°1 et n°5
85	Xeropotamou	1	0	n°5
86	Kastamonitou	1	1	n°6
86 bis ⁹⁶¹	Kastamonitou	1	0	n°6
87	Kastamonitou	1	0	n°6
88	Kastamonitou	1	0	n°6
89	Xeropotamou	1 ⁹⁶²	0	n°1 et n°6

⁹⁶¹ Une épreuve négative dans le lot 6 présente une numérotation à l'encre de chine, en bas à gauche : 86 bis.

⁹⁶² L'épreuve négative numérotée 89 ne correspond pas à l'épreuve positive présente dans l'album. Il s'agit d'une prise de vue du monastère de Konstamonitou.

Annexe 2 : Tableau 2 - Identification des autres épreuves photographiques numérotées présentes dans le fonds

Numérotation hypothétique de l'épreuve dans le second album	Sujet	Nombre d'épreuves négatives	Nombre d'épreuves positives	Numéro(s) de lot(s)
90	Xénophontos	1	1	n°6
91	Xénophontos	1	0	n°6
92	Xénophontos	1	0	n°6
93	Xénophontos	1	1	n°6
94	Xénophontos	1	0	n°6
95	Xénophontos	0	1	n°6
96	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
97	Xénophontos	0	1	n°6
98	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
99	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
100	Xénophontos	0	1	n°6
101	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
102	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
103	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
104	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
105	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
106	Xénophontos	1	1	n°6
107	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>

108	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
109	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
110	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
111	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
112	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
113	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
114	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
115	Chilandar	0	1	n°6
116	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
117	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
118	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
119	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
120	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
121	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
122	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
123	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
124	<i>Non identifié</i>	0	1	n°6
125	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
126	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
127	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
128	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
129	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
130	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>

131	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
132	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
133	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
134	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
135	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
136	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
137	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
138	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
139	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
140	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
141	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
142	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
143	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
144	Koutloumousiou	0	1	n°7
145	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
146	<i>Inconnu</i>	0	0	<i>Inconnu</i>
147	<i>Non identifié</i>	1	0	n°8
148	<i>Non identifié</i>	1	0	n°8
149	<i>Non identifié</i>	1	1	n°8
150	<i>Non identifié</i>	1	1	n°8
151	<i>Non identifié</i>	1	1	n°8
152	<i>Non identifié</i>	1	0	n°8
153	<i>Non identifié</i>	1	0	n°8

154	Prieuré de Vatopedi	1	1	n°8
155	Prieuré de Pantocrator	1	0 ⁹⁶³	n°8
156	Prieuré de Lavra	1	2	n°8
157	Prieuré de Saint Paul	1	7	n°8
158	Prieuré de Dionysiou	1	0	n°8
159	Prieuré Gégorio	1	2	n°8
160	Prieuré de Xéropotamou	1	1 ⁹⁶⁴	n°8
161	Prieuré de Rossicon	1	0	n°8
162	Prieuré de Zographou	1	1	n°8
163	Prieuré de Chilandar	1	0	n°8
164	Prieuré de Philotheou	1	1	n°8

⁹⁶³ Une autre épreuve positive du prieuré de Pantocrator existe, avec une prise de vue différente du négatif numéroté 155.

⁹⁶⁴ L'épreuve positive présente en son coin supérieur droit une branche d'arbre n'apparaissant sur le négatif. Le cadre des deux épreuves est pourtant identique. S'agit-il d'une retouche, effectuée sur le négatif, après réalisation d'un premier tirage positif ?

Annexe 3 : Liste des œuvres de Charles Labbé exposées au Salon

1836 – Charles Labbé : 11 rue des Trois-Bornes⁹⁶⁵.

- *Dahlias* (aquarelle)

1839 – Charles Labbé : 34 rue du Faubourg du Temple.

- *Roses blanches* (aquarelle)

1840 – Emile-Charles Labbé : 10 rue des Beaux-Arts.

- *Portraits de Mlle B.*

1845 – Charles Labbé : 21 rue Neuve-Bréda.

- *Paysage (étude faite d'après nature au Bas-Bréau – Forêt de Fontainebleau)*

1850 – Emile-Charles Labbé : 43 rue de Douai.

- *Vue prise de la forêt de Compiègne*
- *Chemin de Moines (Forêt de Compiègne)*
- *Chemin de Saint-Pierre (Forêt de Compiègne)*
- *Une gardeuse de dindons ; vue prise de Gournay (Normandie)*
- *Vue prise de Gournay ; paysage avec moutons*
- *Etude d'après nature, à Sainte-Claire, près de Gournay*
- *Vue prise aux Monts-Gérard (forêt de Fontainebleau)*
- *Un portrait ; miniature*

1861 – Emile-Charles Labbé, né à Mussy-sur-Seine (Aube), rue de Douai, 69.

- *Vue prise de la vallée de Tempé (Thessalie) **Acheté par l'Etat***
- *Troupes irrégulières traversant le Pénée (vallée de Tempé) **Acheté par l'Etat***
- *Récolte d'oranges à Blidah*
- *Souvenir de la forêt de Fontainebleau*
- *Butor et gibier ; nature morte*
- *Arras*

1863 – Emile-Charles Labbé, né à Mussy-sur-Seine (Aube), rue de Douai, 69.

- *Le Kief du vendredi sur la rive asiatique du Bosphore (Constantinople) **Acheté par l'Etat.***
- *Nature Morte*
- *Nature Morte*

1864 – Emile-Charles Labbé : né à Mussy-sur-Seine (Aube), Rue de Douai, 69.

- *Chien gardant du gibier*
- *Fruits*

⁹⁶⁵ Cette liste a été constituée à partir des ouvrages de Sanchez 2000A, 2000B, 2001, 2002, 2004, 2005A, 2005B, 2006A et 2006B.

1865 – Emile-Charles Labbé : né à Mussy-sur-Seine (Aube). Bois-le-Roi ; et à Paris, chez M. Bida, boulevard des Batignolles, 7.

- *Gibier*

1867 – Emile-Charles Labbé : né à Mussy-sur-Seine (Aube). Bois-le-Roi ; et à Paris chez M. Bida, boulevard des Batignolles, 19.

- *Paysanne grecque d'Eleusis à la fontaine* **Acheté par l'Etat.**

1874 – Emile-Charles Labbé, né à Mussy-sur-Seine (Aube). Bois-le-Roi (Seine-et-Marne).

- *Chasse au sanglier*

- *Chasse au renard*

- *Vue de Castraki, au pied des Météores (Thessalie).*

1876 – Emile-Charles Labbé, né à Mussy-sur-Seine (Aube). Bois-le-Roi (Seine-et-Marne) ; et à Paris chez M. Carpentier, rue Halévy 6.

- *Braconnier à l'affût, forêt de Fontainebleau.*

Annexe 4 : Reconstitution du calendrier du voyage en Italie du 02 janvier au 31 mai 1843

LUN	MAR	MER	JEU	VEN	SAM	DIM
02 janvier	03	04	05 Turin ⁹⁶⁶	06 ⁹⁶⁷	07	08
09	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24 Gênes ⁹⁶⁸	25	26	27	28	29
30	31	01 février	02	03	04	05
Naples ⁹⁶⁹	Naples	Naples	Naples	Naples	Naples	Naples
06	07	08	09	10	11	12
Naples	Naples	Naples	Naples	Naples	Naples	
13	14	15	16	17	18	19
Naples	Naples	Naples	Naples	Naples	Naples	Naples
20	21	22	23	24	25	26
Naples	Naples	Naples	Naples	Naples	Naples	Naples
27	28	01 mars	02	03	04	05
Naples	Naples	Naples	Naples	Naples	Naples	Naples
06	07	08	09	10	11	12
Naples	Naples	Naples	Naples	Naples	Naples	Naples

⁹⁶⁶ Le calendrier a été réalisé par partir des notes laissées par Henriette Labbé en 1945. Le visa pour Turin est daté du 05 janvier 1843.

⁹⁶⁷ La localisation pour certaines dates est trop incertaine pour être indiquée sur le calendrier.

⁹⁶⁸ Le visa pour Gênes est daté du 30 janvier 1843.

⁹⁶⁹ Le visa pour Naples est daté du 30 janvier.

LUN	MAR	MER	JEU	VEN	SAM	DIM
13 Naples	14 Naples	15 Naples	16 Naples	17 Naples ⁹⁷⁰	18 Naples	19 Naples
20 Départ pour Rome ⁹⁷¹	21 Terracina ⁹⁷²	22 Arrivée à Rome (?)	23 Rome	24 Rome	25 Rome	26 Rome
27 Rome	28 Rome	29 Rome	30 Rome	31 Rome	01 avril Rome	02 Rome
03 Rome	04 Rome	05 Rome	06 Rome	07 Rome	08 Rome	09 Rome
10 Rome	11 Rome ⁹⁷³	12 Livourne ⁹⁷⁴	13 Florence ⁹⁷⁵	14 Florence ?	15	16
17	18	19 Florence	20 Florence	21	22 Bologne ⁹⁷⁶	23 Ferrare ⁹⁷⁷
24 Rovigo ⁹⁷⁸	25 Venise ?	26 Venise ?	27 Venise ?	28 Venise ⁹⁷⁹	29 Venise	30 Venise
01 mai Trieste ⁹⁸⁰	02 Trieste ⁹⁸¹	03	04	05	06	07

⁹⁷⁰ L'ambassade de France à Naples autorise le séjour du peintre à Rome.

⁹⁷¹ Visa de sortie validé par la police le 20 mars 1843.

⁹⁷² Le visa d'entrée à Terracina est daté du 21 mars 1843.

⁹⁷³ L'autorisation du voyage à Livourne par ambassade de France à Rome est datée du 11 avril 1843.

⁹⁷⁴: L'autorisation de sortie de la ville Rome vers Livourne est datée du 12 avril 1843.

⁹⁷⁵ Le visa pour Florence, réalisé à Livourne, est daté du 12 avril 1843.

⁹⁷⁶ Le visa de la police provinciale de Bologne est daté du 22 avril 1843.

⁹⁷⁷ Le visa de la police provinciale de Ferrare est daté du 23 avril 1843.

⁹⁷⁸ Le visa de douane d'autorisation de sortie est daté du 24 avril 1843.

⁹⁷⁹ Le consul de France, A. de Franqueville autorise le voyage vers Trieste.

⁹⁸⁰ Le visa pour Trieste est daté du 01 mai 1843.

⁹⁸¹ Le visa pour se rendre à Munich en passant pas Salzbourg est donné par la direction de la police de Trieste.

LUN	MAR	MER	JEU	VEN	SAM	DIM
08	09	10	11	12	13	14
Munich ⁹⁸²						Lindau ⁹⁸³
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
	Bruxelles ⁹⁸⁴					Valenciennes
29	30	31				

⁹⁸² Le visa d'entrée à Munich est daté du 8 mai 1843.

⁹⁸³ La visa d'entrée à Lindau est daté du 14 mai 1843.

⁹⁸⁴ Visa validé par la sureté du royaume de Belgique à la date du 23 mai 1843.

Annexe 5 : Reconstitution du calendrier du voyage en Grèce et au Mont Athos du 28 juin au 22 septembre 1852

LUN	MAR	MER	JEU	VEN	SAM	DIM
28 juin Arrivée à Salonique à 10h ⁹⁸⁵	29 Salonique	30 Salonique	01 juillet Salonique	02 Salonique	03 Salonique	04 Salonique
05 Salonique	06 Salonique	07 Départ pour Janina	08 18h arrivée à Katrim	09 Katrim	10 Route vers Ambelakia	11 Vallée de Tempé
12 Ambelakia	13 Ambelakia	14 Ambelakia	15 Ambelakia	16 Ambelakia	17 Ambelakia	18 Ambelakia
19 Ambelakia	20 Ambelakia	21 Ambelakia	22 Ambelakia	23 Larissa	24 Larissa	25 Larissa
26 Trikala	27 Trikala	28 Les Météores	29 Les Météores Kastraki	30 Khan de Malakach	31 Traversée de la Pinde	01 août Janina
02 Janina	03 Janina	04 Janina	05 Janina	06 Janina	07 Janina	08
09 Janina	10 Janina	11 Janina	12 La Pinde	13 La Pinde	14 Les Météores Trikala	15 Zarkos
16 Larissa	17 Ambelakia	18 Route vers Salonique	19 Route vers Salonique	20 Salonique	21 Salonique	22 Salonique
23 Salonique	24 Départ pour le Mont Athos	25 Côte saint Nicolas	26 Côte saint Nicolas	27 Sykia	28 Sykia	29 Sykia

⁹⁸⁵ Le calendrier a été réalisé à partir de la correspondance datant de 1852 entre Charles Labbé et madame Regnault et Charles Labbé et monsieur Mouginot.

LUN	MAR	MER	JEU	VEN	SAM	DIM
30 Sykia	31 Sykia	01 sept Xéropotame Kariès	02 Koutloumousiou	03 Ivion Lavra	04 Sainte Anne Saint Paul	05 Dionisiou
06 Saint Grgéoire	07 Simonos Petra Russicon	08	09	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22				

Annexe 6 : Reconstitution du calendrier du voyage au Mont Athos du 5 septembre au 13 novembre 1853

LUN	MAR	MER	JEU	VEN	SAM	DIM
05	06	07	08	09	10	11
Constantinople ⁹⁸⁶	Constantinople	Constantinople	Constantinople	Constantinople	Départ à 17h pour les Dardanelles	Mouillage aux Dardanelles
12	13	14	15	16	17	18
Kavala	Kavala	Kavala	Départ vers Mont Athos (nuit)	Pantocrator Kariès <i>Jour 1</i>	Pantocrator Stavronikita <i>Jour 2</i>	Pantocrator Stavronikita <i>Jour 3</i>
19	20	21	22	23	24	25
Pantocrator Stavronikita <i>Jour 4</i>	Pantocrator Stavronikita <i>Jour 5</i>	Pantocrator Stavronikita <i>Jour 6</i>	Pantocrator Stavronikita <i>Jour 7</i>	Pantocrator Stavronikita <i>Jour 8</i>	Iviron <i>Jour 9</i>	Iviron <i>Jour 10</i>
26	27	28	29	30	1	2
Iviron <i>Jour 11</i>	Iviron <i>Jour 12</i>	Iviron <i>Jour 13</i>	Iviron <i>Jour 14</i>	Iviron <i>Jour 15</i>	Lavra <i>Jour 16</i>	Lavra <i>Jour 17</i>
			<u>Lettre n°1⁹⁸⁷</u>			
3	4	5	6	7	8	9
Lavra <i>Jour 18</i>	Lavra <i>Jour 19</i>	Lavra <i>Jour 20</i>	Philotheou <i>Jour 21</i>	Philotheou <i>Jour 22</i>	Philotheou	Philotheou <i>Jour 24</i>
10	11	12	13	14	15	16
Karacalou Koutloumousiou <i>Jour 25</i>	Pantocrator <i>Jour 26</i>	? <i>Jour 27</i>	? <i>Jour 28</i>	? <i>Jour 29</i>	Kariès ? <i>Jour 30</i>	Xéropotamou <i>Jour 31</i>
					<u>Lettre n°2⁹⁸⁸</u>	

⁹⁸⁶ Le calendrier a été réalisé à partir de la correspondance datant de 1853 entre Charles Labbé et madame Regnault et Charles Labbé et monsieur Mouginot.

⁹⁸⁷ Lettre n°1 : Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, Mont Athos.

⁹⁸⁸ Lettre n°2 : Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 18 octobre 1853, Mont Athos.

LUN MAR MER JEU VEN SAM DIM

	17	18	19	20	21	22	23
?	?	?	<u>Lettre n°3⁹⁸⁹</u>	?	?	?	
	<i>Jour 32</i>	<i>Jour 33</i>	<i>Jour 34</i>		<i>Jour 36</i>	<i>Jour 37</i>	<i>Jour 38</i>
	24	25	26	27	28	29	30
?	?	?	?	?	?	Vatopédi ?	Vatopédi ?
	<i>Jour 39</i>	<i>Jour 40</i>	<i>Jour 41</i>	<i>Jour 42</i>	<i>Jour 43</i>	<i>Jour 44</i>	<i>Jour 45</i>
	31	01	02	03	04	05	06
Vatopédi ?	Vatopédi ?	Vatopédi ?	Vatopédi ?	Vatopédi ?	Vatopédi ?	Vatopédi ?	Vatopédi ?
	<i>Jour 46</i>	<i>Jour 47</i>	<i>Jour 48</i>	<i>Jour 49</i>	<i>Jour 50</i>	<i>Jour 51</i>	<i>Jour 52</i>
	07	08	09	10	11	12	13
Vatopédi ?	Vatopédi ?	Kavala	Kavala ?	Kavala ?	Salonique ?		Retour Constantinople ?
		<u>Lettre n°4⁹⁹⁰</u>					
	<i>Jour 53</i>	<i>Jour 54</i>					

⁹⁸⁹ Lettre n°3 : Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à monsieur Mougnot, datée du 19 octobre 1853, Mont Athos.

⁹⁹⁰ Lettre n° 4 : Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à monsieur Mougnot, datée du 9 novembre 1853, Mont Athos.

Annexe 7 : *Procédé photographique sur papier ciré collodionné d'Ernest de Caranza*

Note d'Ernest de Caranza⁹⁹¹ :

Le papier étant ciré comme pour la méthode Legray, le passer au iodure de la même méthode et lorsqu'après avoir été pendu, étant encore humide, le placer dans un châssis de cette forme, de manière à ce qu'il soit bien tendu.

Lorsqu'il est bien lié, coulez du collodion ioduré, absolument comme sur une glace, et attendre qu'il soit sec. Il peut se garder ainsi, quelques jours ; puis le nitrater avec le nitrate suivant et en plein bain :

Eau 100

Nitrate 5

Ac. Acet. 5

Attendre que la feuille est pris un aspect laiteux et parcheminé. Laver à grande eau plusieurs fois et laisser sécher à demi et mettre dans le châssis [?]

⁹⁹¹ Note d'Ernest de Caranza sur une petite feuille de papier retrouvée par les descendants de Charles Labbé avec la correspondance du peintre.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. A : Première de couverture de l'album *Turquie, couvents grecs, Mont Athos*.

Fig. B : Quatrième de couverture de l'album *Turquie, couvents grecs, Mont Athos*.

Fig.1 : Epreuve numérotée 80 dans l'album – monastère de Xéropotamou, Mont Athos.

Fig.2 : Epreuve numérotée 53 dans l'album – monastère de Saint Paul, Mont Athos.

Fig.3 : Epreuve numérotée 52 dans l'album – monastère de Saint Paul, Mont Athos.

Fig.4 : Epreuve numérotée 11 dans l'album – monastère de Vatopédi, Mont Athos.

Fig.5 : Epreuve numérotée 36 dans l'album – monastère d'Iviron, Mont Athos.

Fig.6 : Epreuve numérotée D8-42 dans le « fonds Charles Labbé » – prieuré, Mont Athos.

Fig.7 : Epreuve numérotée D2-13 dans le « fonds Charles Labbé ».

Fig.8 : Epreuve numérotée D9-49 dans le « fonds Charles Labbé » – monastère du Pantocrator, Mont Athos.

Fig.9 : Epreuve numérotée D2-43 dans le « fonds Charles Labbé » – monastère du Pantocrator, Mont Athos.

Fig.10 : Epreuve numérotée D7-4 dans le « fonds Charles Labbé – monastère de Koutloumousiou, Mont Athos.

Fig.11 : Epreuve numérotée 28 dans l'album – monastère d'Iviron, Mont Athos.

Fig.12 : Epreuve numérotée 29 dans l'album – monastère d'Iviron, Mont Athos.

Fig.13 : Epreuve numérotée 30 dans l'album – monastère d'Iviron, Mont Athos.

Fig.14 : Epreuve numérotée D3-27 dans le « fonds Charles Labbé – monastère d'Iviron, Mont Athos.

Fig.15 : Epreuve numérotée 19 dans l'album – monastère d'Iviron, Mont Athos.

Fig.16 : Epreuve numérotée D6-21 dans le « fonds Charles Labbé – monastère de Konstamonitou, Mont Athos.

Fig.17 : Epreuve numérotée 75 dans l'album – monastère de Simonos Petra, Mont Athos.

Fig.18 : Epreuve numérotée 54 dans l'album – monastère de Saint Paul, Mont Athos.

Fig.19 : Epreuve numérotée 35 dans l'album – monastère d'Iviron, Mont Athos.

Fig.20 : Epreuve numérotée 34 dans l'album – monastère d'Iviron, Mont Athos.

Fig. 21 : Epreuve numérotée 37 dans l'album – monastère d'Iviron, Mont Athos.

Fig. 22 : Epreuve numérotée 55 dans l'album – monastère de Saint Paul.

- Fig. 23 : Epreuve numérotée 49 bis dans l'album – skitès du Prodrôme, appartenant au monastère de Lavra, Mont Athos.
- Fig. 24 : Epreuve numérotée 64 dans l'album – monastère de Dionysiou, Mont Athos.
- Fig. 25 : Epreuve numérotée D4-32 dans le « fonds Charles Labbé » - paysage athonite.
- Fig. 26 : Epreuve numérotée 27 dans l'album – monastère de Stavronikita, Mont Athos.
- Fig.27 : Autoportrait d'Ernest de Caranza, calotype, aux alentours de 1852, collection Paviot, Paris.
- Fig.28 : Ernest de Caranza, *Portrait de femme, à mi-corps, debout, de face, les mains croisées*, 8 octobre 1854, Constantinople, Turquie, Bibliothèque nationale de France.
- Fig.29 : *Ville de Selvi non loin d'Izmir*, épreuve sur papier ciré sec, conservée au Getty Research Institute, 1854.
- Fig.30 : *Le tombeau d'un esclave de Gallipoli*, épreuve sur papier ciré sec, conservée au Getty Research Institute, 1854.
- Fig.31 : *Guerre de Crimée*, épreuve sur papier ciré sec, conservée au Getty Research Institute, 1854.
- Fig.32 : Epreuve numérotée 62 dans l'album – monastère de Dionysiou.
- Fig.33 : *Arsenal Kassim Pacha*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Institute.
- Fig.34 : *Fontaine aux eaux douces d'Asie (Bosphore)*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Institute.
- Fig.35 : *Arnäaut Vevie (Bosphore)*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Institute.
- Fig.36 : *Coté sud-ouest de la Mosquée de Sultan Suleyman (Constantinople)*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Institute.
- Fig.37 : *Fontaine à Eiaub*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Institute.
- Fig.38 : *Turquie : cimetière de Scutari*, épreuve sur papier ciré sec, conservée par la National Gallery de Londres, 1854.
- Fig.39 : Epreuve numérotée 46 dans l'album – monastère de Lavra.
- Fig.40 : Epreuve numérotée 8 dans l'album – monastère de Vatopédi.
- Fig.41 : Epreuve numérotée 84 dans l'album – monastère de Xéropotamou.
- Fig.42 : *Fontaine du palais de Küçüksu*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Institute.
- Fig.43 : *Pêcherie à Kiretch-Bournou (Bosphore)*, épreuve sur papier ciré sec, conservée par la National Gallery de Londres, 1854.

- Fig.44 : *Maisons turques au petit champ des morts*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Institute.
- Fig.45 : *Platane de Godefroy de Bouillon dans la vallée de Benink-Déré à Constantinople*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Institute.
- Fig.46 : *Mosquée de Top Khané à Constantinople*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Institute.
- Fig.47 : Epreuve numérotée 50 dans l'album – *Point où cesse la végétation à l'Athos*.
- Fig.48 : Portrait d'higoumène.
- Fig.49 : Portrait d'higoumène.
- Fig.50 : Portrait d'higoumène.
- Fig.51 : Epreuve numérotée 51 dans l'album – skitès proche du monastère de Lavra.
- Fig.52 : Epreuve numérotée 59 dans l'album – rocher près de sainte Anne.
- Fig.53 : Epreuve numérotée 17 dans l'album – monastère du Pantocrator.
- Fig.54 : Epreuve numérotée 39 dans l'album – Arsenal du monastère de Lavra.
- Fig.55 : Epreuve numérotée 32 dans l'album – bâtisse rustique proche du monastère d'Iviron.
- Fig.56 : Epreuve numérotée 31 dans l'album – monastère d'Iviron.
- Fig.57 : Epreuve numérotée D7-11 dans le « fonds Charles Labbé – monastère de Koutloumousiou.
- Fig.58 : Epreuve numérotée 60 dans l'album – paysage rustique.
- Fig.59 : Epreuve numérotée 44 dans l'album – monastère de Lavra.
- Fig.60 : Epreuve numérotée 68 dans l'album – passage sur le bord de mer proche du monastère de Dionysiou.
- Fig.61 : Epreuve numérotée 10 dans l'album – monastère de Vatopédi.
- Fig.62 : Epreuve numérotée D4-27 dans le « fonds Charles Labbé » - monastère de Lavra.
- Fig.63 : Epreuve numérotée 74 dans l'album – monastère de Gregoriou.
- Fig.64 : Epreuve numérotée 26 dans l'album – monastère de Stavronikita.
- Fig.65 : Epreuve numérotée D2-47 dans le « fonds Charles Labbé » - monastère du Pantocrator.
- Fig.66 : Epreuve numérotée 83 dans l'album – monastère de Xéropotamou.
- Fig.67 : Edouard Baldus, *Elévation du fonds du vieux Louvres*, épreuve sur papier salé de l'album de la réunion du Louvre et des Tuileries, daté de 1857, conservé à la bibliothèque Villon, Rouen.

Fig.68 : Edouard Baldus, *Élévation du Louvre – Etat actuel*, épreuve sur papier salé de l'album de la réunion du Louvre et des Tuileries, daté de 1857, conservé à la bibliothèque Villon, Rouen.

Fig.69 : Edouard Baldus, *Pavillon Sully – Cartouche*, épreuve sur papier salé de l'album de la réunion du Louvre et des Tuileries, daté de 1857, conservé à la bibliothèque Villon, Rouen.

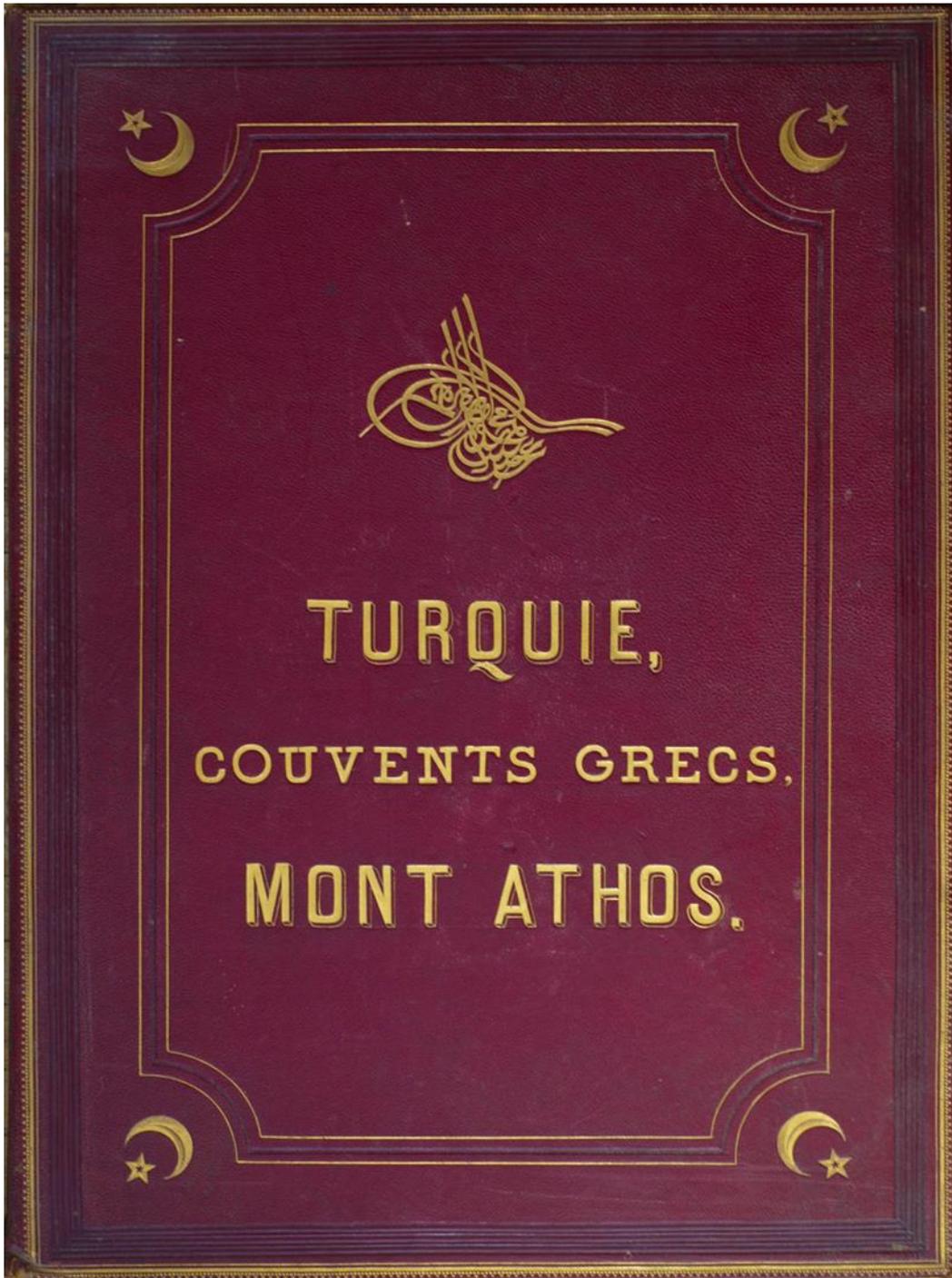


Fig. A : Première de couverture de l'album *Turquie, couvents grecs, Mont Athos.*

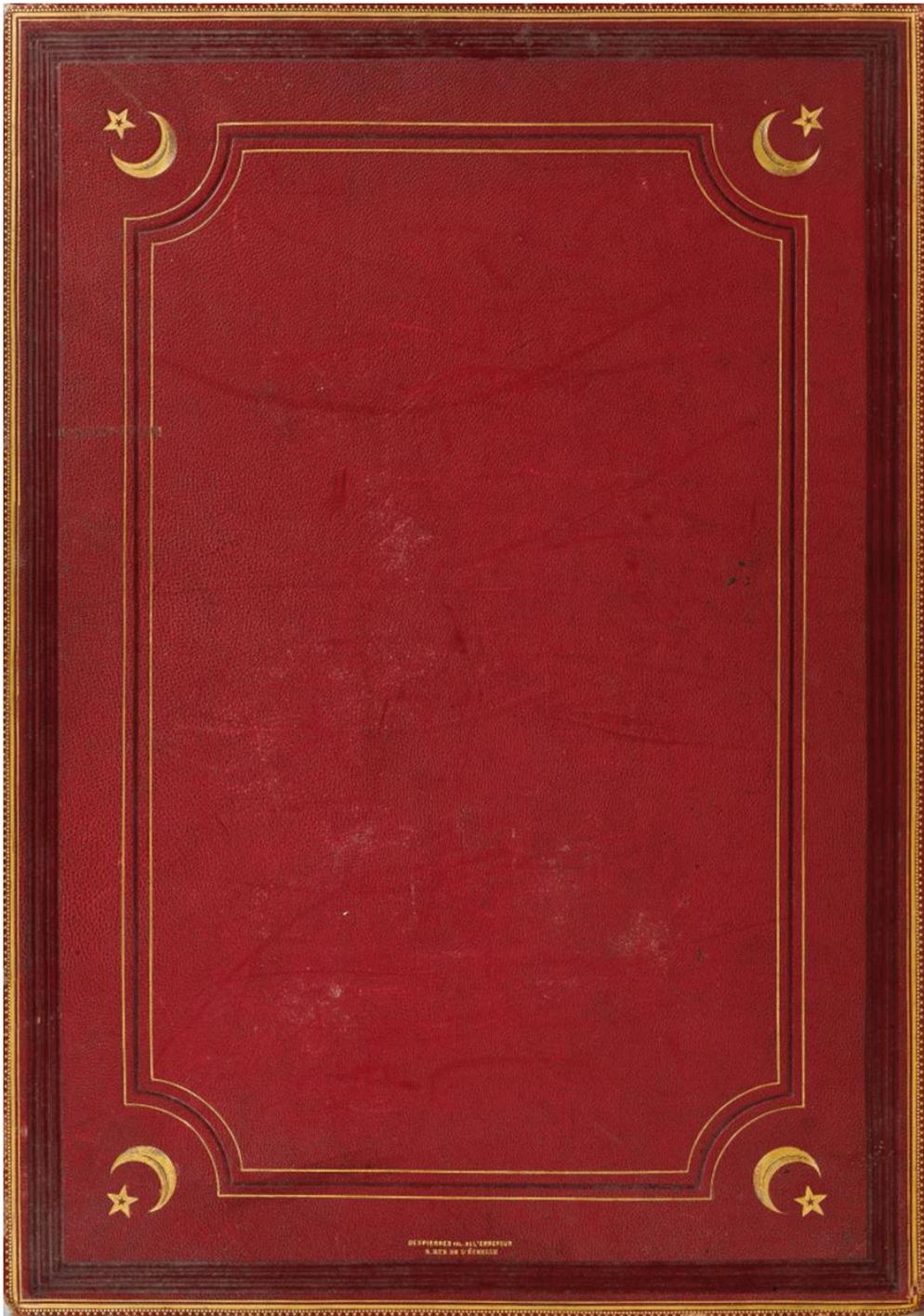


Fig. B : Quatrième de couverture de l'album *Turquie, couvents grecs, Mont Athos*.



Fig. 1 : Epreuve numérotée 80 dans l'album – monastère de Xéropotamou, Mont Athos.

Fig.2 : Epreuve numérotée 53 dans l'album – monastère de Saint Paul, Mont Athos.



Fig.3 : Epreuve numérotée 52 dans l'album – monastère de Saint Paul, Mont Athos.



Fig.4 : Epreuve numérotée 11 dans l'album – monastère de Vatopédi, Mont Athos.

Fig.4 : Epreuve numérotée 11 dans l'album – monastère de Vatopédi, Mont Athos.

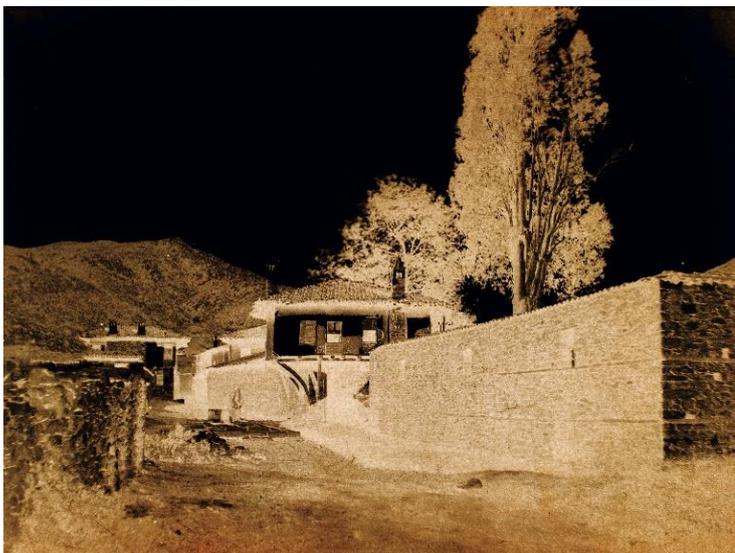


Fig.6 : Epreuve numérotée D8-42 dans le « fonds Charles Labbé » – prieuré, Mont Athos.



Fig.7 : Epreuve numérotée D2-13 dans le « fonds Charles Labbé ».

Fig.8 : Epreuve numérotée D9-49 dans le « fonds Charles Labbé » – monastère du Pantocrator, Mont Athos.



Fig.9 : Epreuve numérotée D2-43 dans le « fonds Charles Labbé » – monastère du Pantocrator, Mont Athos.



Fig.10 : Epreuve numérotée D7-4 dans le « fonds Charles Labbé – monastère de Koutloumoussiou, Mont Athos.

Fig.11 : Epreuve numérotée 28 dans l'album – monastère d'Iviron, Mont Athos.



Fig.12 : Epreuve numérotée 29 dans l'album – monastère d'Iviron, Mont Athos.



Fig.13 : Epreuve numérotée 30 dans l'album – monastère d'Iviron, Mont Athos.

Fig.14 : Epreuve numérotée D3-27 dans le « fonds Charles Labbé – monastère d'Iviron, Mont Athos.



Fig.15 : Epreuve numérotée 19 dans l'album – monastère du Pantocrator, Mont Athos.



Fig.16 : Epreuve numérotée D6-21 dans le « fonds Charles Labbé – monastère de Konstamonitou, Mont Athos.

Fig.17 : Epreuve numérotée 75 dans l'album – monastère de Simonos Petra, Mont Athos.



Fig.18 : Epreuve numérotée 54 dans l'album – monastère de Saint Paul, Mont Athos.



Fig.19 : Epreuve numérotée 35 dans l'album – monastère d'Iviron, Mont Athos.

Fig.20 : Epreuve numérotée 34 dans l'album – monastère d'Iviron, Mont Athos.



Fig. 21 : Epreuve numérotée 37 dans l'album – monastère d'Iviron, Mont Athos.



Fig. 22 : Epreuve numérotée 55 dans l'album – monastère de Saint Paul.

Fig. 23 : Epreuve numérotée 49 bis dans l'album – skitès du Prodrome, appartenant au monastère de Lavra, Mont Athos.



Le skitès du Prodrome appartenant au monastère de Lavra (Mont Athos)



Le monastère de Dionysiou (près de la vallée)

Fig. 24 : Epreuve numérotée 64 dans l'album – monastère de Dionysiou, Mont Athos.



Fig. 25 : Epreuve numérotée D4-32 dans le « fonds Charles Labbé » - paysage athonite.

Fig. 26 : Epreuve numérotée 27 dans l'album – monastère de Stavronikita, Mont Athos.



Fig.27 : Autoportrait d'Ernest de Caranza, calotype, aux alentours de 1852, collection Paviot, Paris.



Fig.28 : Ernest de Caranza, *Portrait de femme, à mi-corps, debout, de face, les mains croisées*, 8 octobre 1854, Constantinople, Turquie, Bibliothèque nationale de France.

Fig.29 : *Ville de Selvi non loin d'Izmir*, épreuve sur papier ciré sec, conservée au Getty Resarch Institute, 1854.



Fig.30 : *Le tombeau d'un esclave de Gallipoli*, épreuve sur papier ciré sec, conservée au Getty Resarch Institute, 1854.



Fig.31 : *Guerre de Crimée*, épreuve sur papier ciré sec, conservée au Getty Resarch Institute, 1854.

Fig.32 : Epreuve numérotée 62 dans l'album – monastère de Dionysiou.

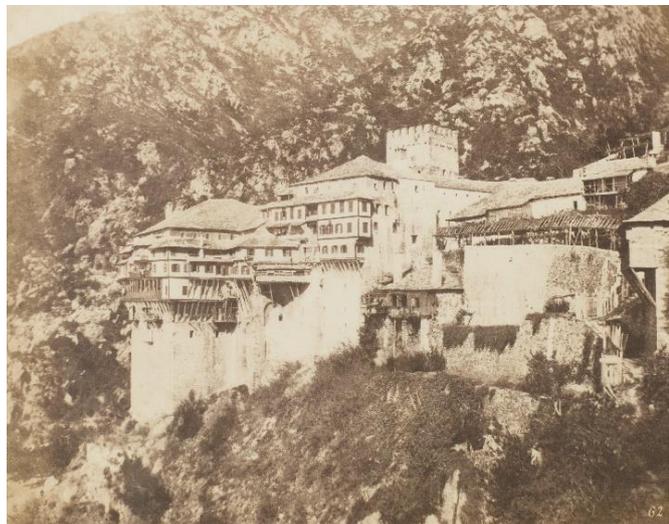


Fig.33 : *Arsenal Kassim Pacha*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Insitute.



Fig.34 : *Fontaine aux eaux douces d'Asie (Bosphore)*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Insitute.

Fig.35 : *Arnäaut Vevie (Bsophore)*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Insitute.

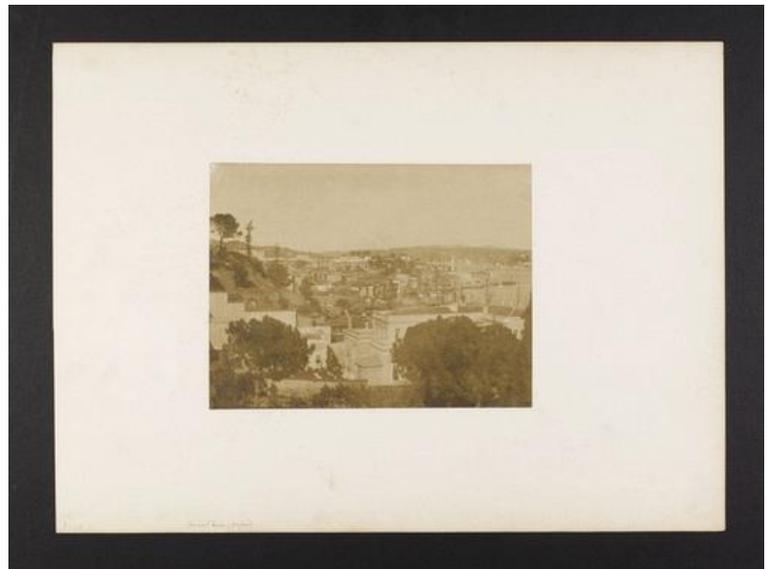


Fig.36 : *Coté sud-ouest de la Mosquée de Sultan Suleyman (Constantinople)*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Insitute.

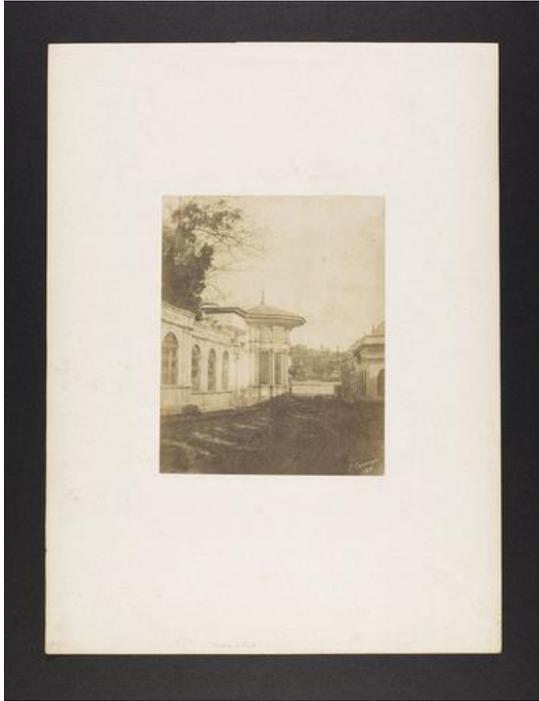


Fig.37 : *Fontaine à Eiaub*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Institute.

Fig.38 : *Turquie : cimetière de Scutari*, épreuve sur papier ciré sec, conservée par la National Gallery de Londres, 1854.

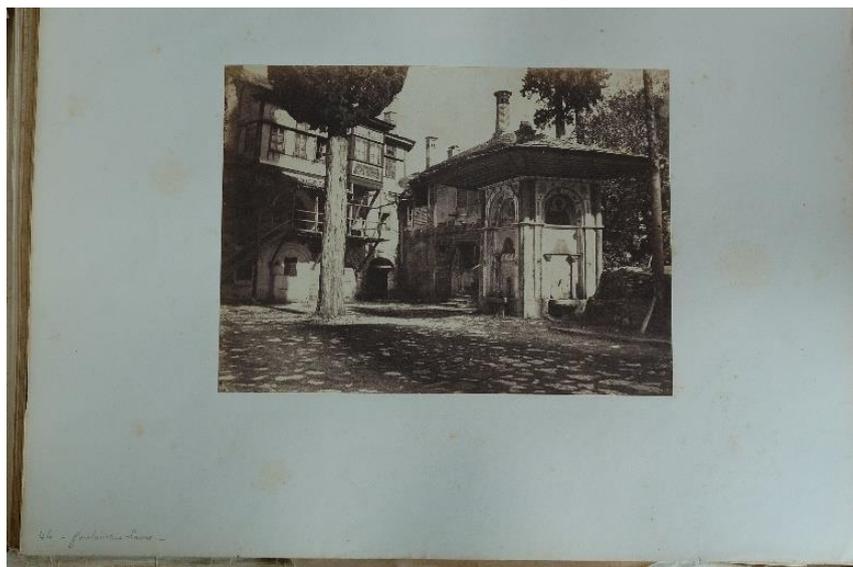


Fig.39 : Epreuve numérotée 46 dans l'album – monastère de Lavra.



Fig.40 : Epreuve numérotée 8 dans l'album – monastère de Vatopédi.

Fig.41 : Epreuve numérotée 84 dans l'album – monastère de Xéropotamou.



Fig.42 : Fontaine du palais de Küçükusu, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Institute.





Fig.43 : *Pêcherie à Kiretch-Bournou (Bosphore)*, épreuve sur papier ciré sec, conservée par la National Gallery de Londres, 1854.

Fig.44 : *Maisons turques au petit champ des morts*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Insitute.



Fig.45 : *Platane de Godefroy de Bouillon dans la vallée de Benink-Déré à Constantinople*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Insitute.



Fig.46 : *Mosquée de Top Khané à Constantinople*, épreuve sur papier ciré sec de l'album « Constantinople », daté de 1852, conservée au Getty Research Institute.

Fig.47 : Epreuve numérotée 50 dans l'album – *Point où cesse la végétation à l'Athos.*



Fig.48 : *Portrait d'higoumène.*



Fig.49 : Portrait d'higoumène.



Fig.50 : Portrait d'higoumène.



Fig.51 : Epreuve numérotée 51 dans l'album – skitès proche du monastère de Lavra.



Fig.52 : Epreuve numérotée 59 dans l'album – rocher près de sainte Anne.

Fig.53 : Epreuve numérotée 17 dans l'album – monastère du Pantocrator.

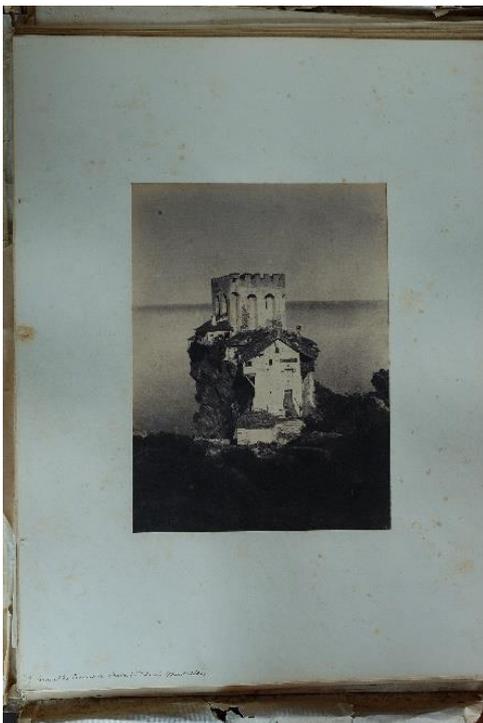


Fig.54 : Epreuve numérotée 39 dans l'album – Arsenal du monastère de Lavra.



Fig.55 : Epreuve numérotée 32 dans l'album –
bâtisse rustique proche du monastère d'Ivion.

Fig.56 : Epreuve numérotée 31 dans l'album –
monastère d'Ivion.



Fig.57 : Epreuve numérotée D7-11 dans le
« fonds Charles Labbé – monastère de
Koutloumousiou.



Fig.58 : Epreuve numérotée 60 dans l'album – paysage rustique.

Fig.59 : Epreuve numérotée 44 dans l'album – monastère de Lavra.

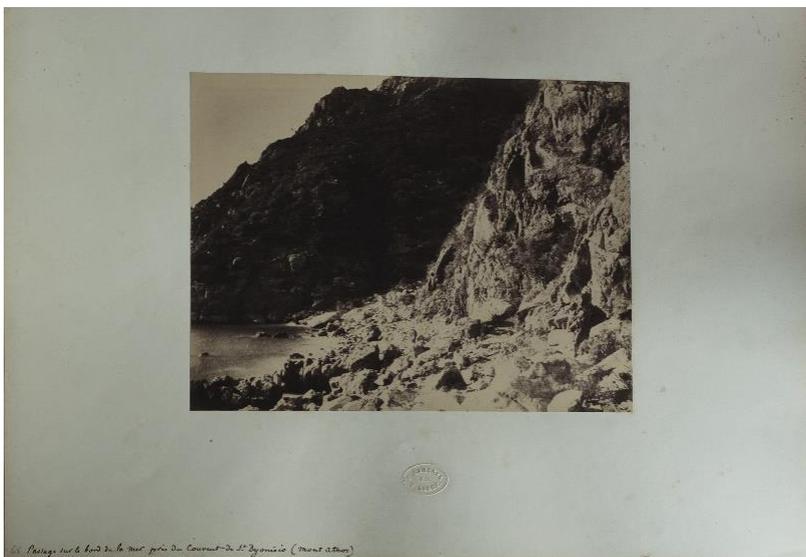
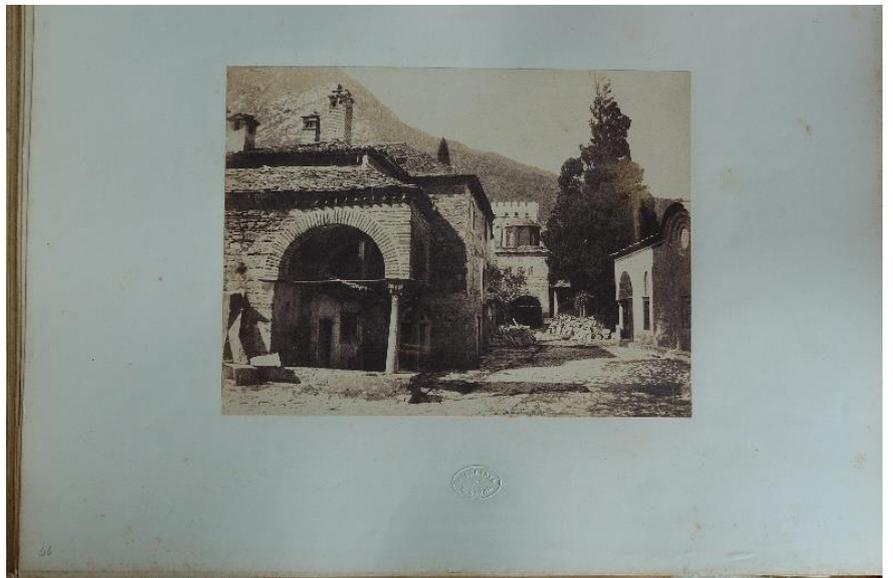


Fig.60 : Epreuve numérotée 68 dans l'album – passage sur le bord de mer proche du monastère de Dionysiou.



Fig.61 : Epreuve numérotée 10 dans l'album – monastère de Vatopédi.

Fig.62 : Epreuve numérotée D4-27 dans le « fonds Charles Labbé » - monastère de Lavra.

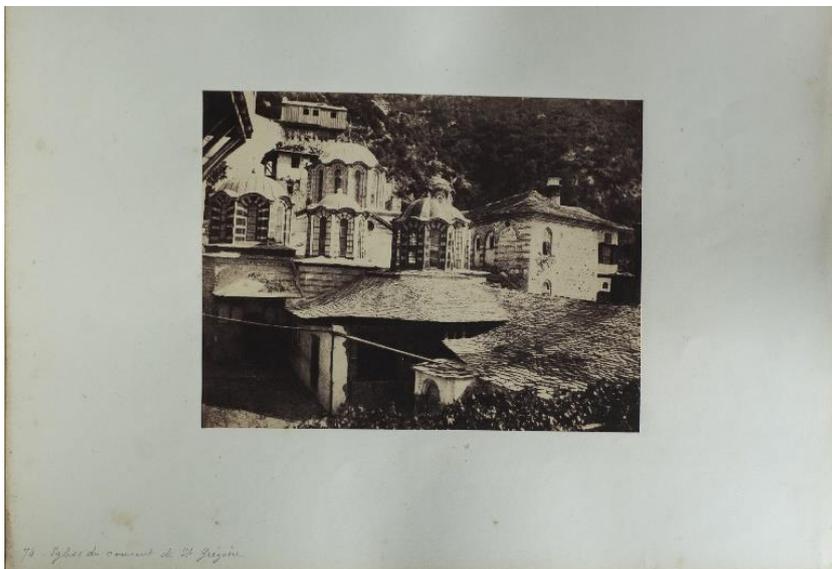


Fig.63 : Epreuve numérotée 74 dans l'album – monastère de Gregoriou.



Fig.64 : Epreuve numérotée 26 dans l'album – monastère de Stavronikita.



Fig.65 : Epreuve numérotée D2-47 dans le « fonds Charles Labbé » - monastère du Pantocrator.



Fig.66 : Epreuve numérotée 83 dans l'album – monastère de Xéropotamou.

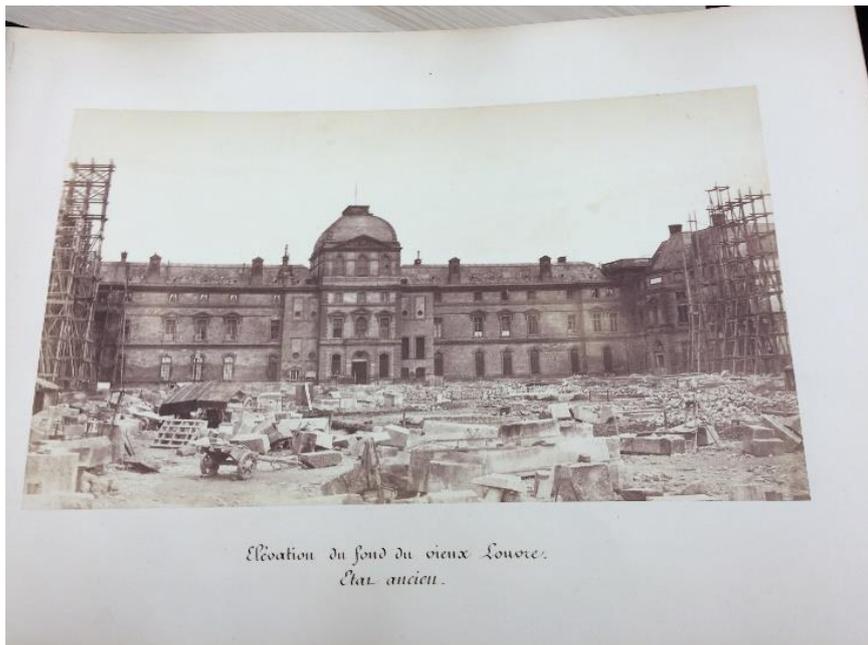


Fig.67 : Edouard Baldus, *Elévation du fonds du vieux Louvres*, épreuve sur papier salé de l'album de la réunion du Louvre et des Tuileries, daté de 1857, conservé à la bibliothèque Villon, Rouen.

Fig.68 : Edouard Baldus, *Elévation du Louvre – Etat actuel*, épreuve sur papier salé de l'album de la réunion du Louvre et des Tuileries, daté de 1857, conservé à la bibliothèque Villon, Rouen.



Fig.69 : Edouard Baldus, *Pavillon Sully – Cartouche*, épreuve sur papier salé de l'album de la réunion du Louvre et des Tuileries, daté de 1857, conservé à la bibliothèque Villon, Rouen.

DESCRIPTIONS DES ÉPREUVES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ALBUM

Les descriptions des épreuves photographiques présentes dans l'album ont pu uniquement être réalisées pour les images dont nous possédons un visuel de l'épreuve positive dans la documentation fournie par la maison de vente Sotheby's⁹⁹². Les épreuves dont nous ne possédons qu'un visuel de l'épreuve négative ne sont pas décrites, car même transformées en épreuve positive via le logiciel *Photoshop*, la qualité de l'image ne permet pas une description précise et pertinente.

Les descriptions suivent l'ordre des épreuves photographiques dans l'album, regroupées par monastères. Les épreuves photographiques 1 à 6 étant manquantes dans la documentation fournie par la maison de vente Sotheby's, les descriptions débutent par le monastère de Vatopédi.

Chaque page de l'album se présente de la même manière, avec en son centre une épreuve positive en format portrait ou paysage, en noir et blanc et réalisée sur papier ciré sec, selon la méthode de Gustave Le Gray⁹⁹³, modifiée et améliorée par Ernest de Caranza⁹⁹⁴. Une légende est écrite au crayon de bois en bas à gauche, précédée d'une numérotation. Les épreuves de l'album sont de bonnes qualités. Seules quelques tâches sur certaines pages de l'album sont visibles.

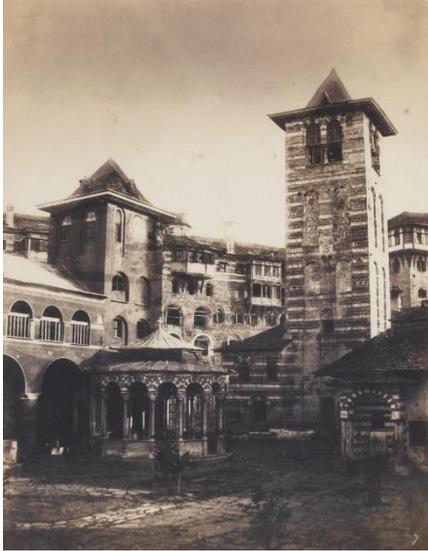
⁹⁹² Voir Annexe 1 : Tableau 1- Identification des épreuves photographiques présentes dans l'album.

⁹⁹³ Le Gray, 1852.

⁹⁹⁴ Voir chapitre deuxième, I-c. L'adaptation de la méthode de Gustave Le Gray par Ernest de Caranza, et la nouvelle méthode de fixation.

Monastère de Vatopédi :

Etude de l'épreuve photographique n°7 : vue de la cour intérieure



L'épreuve positive, en format portrait, numérotée 7⁹⁹⁵ dans l'album est une vue de la cour intérieure du monastère de Vatopédi⁹⁹⁶. Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le fonds contient une seconde épreuve positive de bonne qualité⁹⁹⁷, également réalisée sur papier ciré sec.

a. Description :

Cette vue sud-ouest de la cour intérieure du monastère de Vatopédi est organisée en quatre plans successifs. Au premier plan apparaît le sol pavé de la cour. La phialè apparaît sur la gauche, adossée au katholikon, et sur la droite, est visible un bâtiment d'un étage, avec un toit de tuiles très pentu, sur la façade duquel a été aménagée une fontaine bichrome, surmontée d'une petite voûte en plein cintre également bichrome, soutenue par deux colonnes. Au troisième plan apparaissent, sur la droite la tour basse du katholikon, qui s'élève sur quatre étages et est surmontée d'un toit pentu, sous lequel une horloge est visible, ainsi qu'une partie du katholikon, et sur la gauche, un second bâtiment, surmonté, sur une partie, d'une haute tour, qui s'élève sur cinq étages. Les quatre premiers étages sont ornés de baies jumelées aveugles. Le cinquième étage présente des baies jumelées ouvertes et grillagées dans la partie haute. La haute tour est surmontée d'un toit de tuiles pentu.

Enfin le quatrième plan est divisé en deux parties. Dans la partie supérieure apparaît un ciel sans nuage, qui occupe un tiers de l'image photographique, et dans la partie inférieure une partie

⁹⁹⁵ Nous ne possédons aucun visuel des épreuves photographiques 1 à 6 dans la documentation fournie par la maison de vente Sotheby's.

⁹⁹⁶ La légende au crayon de bois en bas à gauche de la page de l'album confirme la vue de la cour intérieure du monastère de Vatopédi sur cette épreuve photographique.

⁹⁹⁷ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

de la muraille du monastère. Cette muraille aménagée est percée de multiples fenêtres et présente trois parties architecturales saillantes.

b. La problématique :

Le photographe captant l'image de la cour intérieure du monastère de Vatopédi, depuis l'un des bâtiments, situé dans la partie est, légèrement en hauteur, nous pouvons nous interroger sur la manière dont Ernest de Caranza parvient à rendre cette impression de *tohu-bohu*⁹⁹⁸ et rend ainsi compte de l'évolution architecturale du monastère de Vatopédi.

c. La composition :

L'image photographique numérotée 7 dans l'album, réalisée en plan rapproché, est organisée selon les règles de la composition classique, respectant la règle des tiers. La première ligne verticale passe au niveau de la tour basse, accolée au katholikon et au niveau de la phialè. La seconde ligne verticale passe, quant à elle, à l'extrémité droite de la tour haute. La première ligne horizontale passe au niveau de la ligne du toit de la tour basse. Enfin, la seconde ligne horizontale coupe la phialè et la fontaine dans leurs parties basses.

Le point focal se situe au niveau de la muraille au quatrième plan. La diagonale droite coupe la haute tour et la phialè. La diagonale gauche coupe, quant à elle, la tour basse et la fontaine. Les toits des deux tours et celui de la phialè forment un triangle, qui renforce l'attention vers le centre de l'image photographique et ainsi dirige l'œil du regardeur vers l'élément principal de la cour, à savoir la phialè. Cette mise en exergue de la phialè est accentuée par la bichromie des arcs de la phialè, de l'arche surmontant la fontaine, et des baies jumelées au cinquième étage de la haute tour.

d. La lumière :

La douce lumière émanant derrière la haute tour, ainsi que les ombres présentes au premier plan sur le sol de la cour laissent à penser que le soleil se situe à l'ouest et que l'épreuve photographique a été réalisée en fin de journée, alors que le soleil se couche. Le photographe obtient ainsi une lumière plus douce et met en valeur la bichromie architecturale, moins perceptible avec une lumière émanant d'un soleil plus ardent. De plus le soleil couchant, plaçant la partie inférieure de l'image photographique dans l'obscurité, renforce l'effet de masse et d'accumulation architecturale, mais également l'impression de *tohu-bohu*.

⁹⁹⁸ Miller, 1889, p. 37.

Conclusion :

Pierre après pierre, la Sainte Montagne a vu les hommes conquérir cet espace pour se rapprocher de Dieu⁹⁹⁹. Chaque higoumène aménagea le monastère de Vatopédi, l'agrandissant et l'élevant¹⁰⁰⁰.

En photographiant la cour intérieure, Ernest de Caranza et Charles Labbé transmettent des monastères du Mont Athos et plus particulièrement du monastère de Vatopédi cette impression d'amoncellement si caractéristique. Pour cela, ils construisent leur image en plaçant les éléments architecturaux sur les lignes directrices de composition (diagonales, règle des tiers, triangles), et en utilisant la douce lumière du soleil couchant, qui ombrage la cour intérieure et renforce l'impression de *tohu-bohu*.

Etude de l'épreuve photographique n°8 : Entrée principale du couvent



L'épreuve positive, en format portrait numérotée 8 dans l'album est une vue de l'entrée principale du couvent de Vatopédi¹⁰⁰¹, selon la dénomination au crayon de bois, inscrite dans la partie inférieure droite de la page. Aucune autre épreuve positive ou négative n'est connue.

a. Description :

Cette vue de l'entrée principale du monastère de Vatopédi est organisée en quatre plans. Au premier plan apparaît le sol de pierre menant au porche, gradué de larges paliers de faible hauteur, est bordé par des murets. Une tache noire est visible dans le coin inférieur droit, peut-être due à une ombre. Au deuxième plan apparaît le porche d'entrée, surmonté d'une coupole,

⁹⁹⁹ Della Dora, 2011, p. 58.

¹⁰⁰⁰ Notes du carnet de route de Charles Labbé au Mont Athos en 1852.

¹⁰⁰¹ Comme nous le confirme la légende au crayon de bois.

soutenue par trois arcs bichromes et deux colonnes. Un homme est adossé à la colonne située à droite de l'image. Il semble être un jeune garçon, possiblement le fils aîné d'Ernest de Caranza¹⁰⁰².

Au troisième plan apparaît un groupe de bâtiments dominant la coupole et accolé à la muraille du monastère, composé, à gauche, d'une tour cubique, surmontée d'une petite coupole sur tambour et sur la droite, un autre bâtiment cubique, sur laquelle un élément architectural est en saillie. Enfin, un ciel sans nuage occupant un tiers de l'image sert de toile de fond aux éléments architecturaux du quatrième plan.

b. La problématique :

De quelle manière, Ernest de Caranza donne-t-il l'impression au regardeur de participer à la mission photographique, et d'entrer avec eux dans le monastère de Vatopédi, l'un des plus célèbres et des plus importants de la Sainte Montagne ?

c. La composition :

L'image est organisée selon les règles de la composition classique, respectant la règle des tiers. Les deux lignes verticales passent le long des deux colonnes du porche. La première ligne horizontale longe la bordure carrée, entourant la coupole. La deuxième ligne horizontale coupe, quant à elle, la base des colonnes. Ainsi le porche est placé au centre de l'image et de l'attention du regardeur.

Le photographe joue avec la diagonale droite, pour rendre plus dynamique son image, et donner plus de volume à l'ensemble architectural. La diagonale droite coupe le sol, puis passe par la base de la colonne gauche, par l'extrémité droite de la bordure de la coupole et par la bordure de l'élément architectural en saillie. La diagonale droite passe, quant à elle, au-dessus de l'entrée du monastère, sous le porche, et coupe la tour cubique. Le point focal se situe au-dessus de l'entrée du monastère, guidant ainsi le regardeur vers l'entrée du monastère.

Le photographe joue avec les différences de hauteurs et la bichromie des éléments architecturaux, pour faire voyager l'œil du regardeur dans l'image et rendre compte de l'impression de grandeur et de splendeur qui submerge le voyageur, renforcées par la présence du jeune garçon assis sur la colonne de droite, semblable aux hommes placés par les archéologues à côté de leurs découvertes, pour en montrer le gigantisme. La présence du jeune

¹⁰⁰² Il est fait mention de sa présence dans la correspondance de Charles Labbé, voir Correspondance, 1853.

garçon renforce le pittoresque, en témoignant de la présence des voyageurs et du périple parcouru sur la Sainte Montagne.

d. La lumière :

La tache noire dans le coin inférieur droit de l'image, et l'absence d'ombre sur le sol montrent que la lumière du soleil vient de la droite, soit de l'ouest et que l'épreuve a été réalisée en fin de journée, permettant ainsi au photographe d'obtenir des teintes douces, et une belle lumière sur le porche, le mettant ainsi en valeur.

Conclusion :

Par cette épreuve photographique, Ernest de Caranza et Charles Labbé veulent témoigner de leur mission, du périple parcouru et de la grandeur du monastère de Vatopédi. Le photographe fait converger les diagonales, les lignes verticales et horizontales et le point focal au niveau de porche, pour le mettre en lumière et donner cette impression de grandeur. La douce lumière de fin de journée accentue cette mise en valeur du porche si caractéristique du monastère. Mais la prise de vue par la diagonale droite permet de rendre l'épreuve photographique plus dynamique, et donne du volume aux éléments architecturaux, de tailles et d'importances différentes, les rendant véritablement présents pour le regardeur.

Etude de l'épreuve photographique n°10 : *phialè du monastère*



L'épreuve positive, en format paysage, numérotée 10¹⁰⁰³ dans l'album est une image en plan rapproché de la phialè du monastère de Vatopédi. Outre l'épreuve dans l'album, le fonds comporte une seconde épreuve positive de bonne qualité¹⁰⁰⁴, numérotée 10, à l'encre de chine au niveau du coin inférieur droit, également réalisée sur papier ciré sec.

¹⁰⁰³ Les documents fournis par la maison de vente Sotheby's ne comportent aucune image numérisée de l'épreuve photographique numérotée neuf dans l'album.

¹⁰⁰⁴ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

a. Description :

Cette prise de vue, en plan rapproché de la phialè du monastère de Vatopédi est organisée en quatre plans. Au premier plan apparaît la phialè, qui occupe en hauteur et en largeur les deux tiers de l'image. Le sol de pierre met cependant une certaine distance entre la chambre photographique et la phialè.

La phialè est composée d'une multitude de petits arcs en plein cintre bichromes, soutenus par des colonnes, aux chapiteaux doriques. Les arcs sont surmontés d'un toit de tôle, lui-même surmonté d'un toit plus petit, de forme conique, recouvert de tôle et orné en son sommet d'une croix. Au centre de la phialè apparaît dans la pénombre une vasque.

Derrière la phialè, sur la gauche, au deuxième plan, apparaît une partie du katholikon, une arche sur la gauche, et deux petites ouvertures surmontées d'un arc et grillagées dans leur partie inférieure. Au troisième plan, sur la droite de l'image apparaît un bâtiment de cinq étages, percé de multiples ouvertures, dont l'entrée se fait via un porche, surmonté d'une coupole de tuiles, posée sur une structure composée d'ouvertures surmontées d'arcs en plein cintre.

b. La problématique :

La phialè est un élément architectural très présent dans les épreuves réalisées par Ernest de Caranza et Charles Labbé pendant leur mission au Mont Athos. De quelle manière, tout en donnant une image précise de la phialè, gardent-ils le lien avec les autres éléments architecturaux et la présentent-ils dans l'ensemble architecturale du monastère.

c. La composition :

L'image photographique numérotée 10 dans l'album, est organisée selon les règles de la composition classique, respectant la règle des tiers. Les deux lignes verticales passent le long de deux colonnes de la phialè, les deux colonnes suivants les deux colonnes composant l'entrée. La première ligne horizontale longe la bordure du toit de la phialè. La deuxième ligne horizontale coupe, quant à elle, la base de la phialè. Ainsi la phiale est placée au centre de l'image et de l'attention du regardeur.

Cependant, comme lors de la prise de vue de l'image numérotée 8 dans l'album, le photographe joue également avec la diagonale droite, pour rendre plus dynamique son image, et donner plus de volume à l'ensemble architectural. La phialè n'est pas directement captée de face, permettant ainsi au photographe de photographier dans le même temps la phialè, le katholikon et le bâtiment au troisième plan.

Les deux diagonales se coupent au niveau de la phialè, au centre de l'espace correspond à l'entrée, ce qui focalise encore davantage l'attention du regardeur sur l'élément architectural. Il renforce cette focalisation en jouant, au niveau de son image photographique, sur les différentes ouvertures présentant des arcs au niveau de leur partie supérieure.

d. La lumière :

L'absence d'ombre sur le sol permet difficilement d'établir la position exacte du soleil. Les teintes restent douces et les contrastes sont maîtrisés. Seuls l'intérieur de la phialè et l'intérieur de l'entrée sont relativement sombres. Ces indications laissent à penser que le soleil est haut dans le ciel, mais sans véritable certitude.

Conclusion :

Sur cette épreuve photographique, la phialè est photographiée à la manière d'un portrait. Le regardeur voit précisément les détails architecturaux de la phialè, mais également une partie du katholikon et des bâtiments environnants, car Ernest de Caranza et Charles Labbé souhaitent rendre l'atmosphère des lieux, et replacer la phialè, dans son contexte architectural, pour permettre au fil des images photographiques une reconstitution mentale de l'architecture du monastère.

La phialè est ainsi captée en plan rapproché, et toutes les lignes convergent vers elle, pour focaliser l'attention du regardeur. Dans le même temps, le photographe joue avec la diagonale droite pour laisse percevoir les autres éléments architecturaux entourant la phialè.

Etude de l'épreuve photographique n°11 : *cour intérieure du monastère*



L'épreuve positive en format paysage numérotée 11 dans l'album montre un bâtiment au centre de la cour intérieure du monastère de Vatopédi. Outre l'épreuve dans l'album, le « fonds Charles Labbé » conserve une seconde épreuve positive de bonne qualité¹⁰⁰⁵, numérotée 11 à l'encre de chine au niveau du coin inférieur droit.

¹⁰⁰⁵ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

a. Description :

Cette prise de vue de la cour intérieure du monastère est organisée en cinq plans. Au premier plan apparaît le sol de pierre. Le deuxième plan rend visible le bâtiment de deux étages, pris légèrement de biais dans la diagonale gauche. Un escalier extérieur, visible sur la droite du bâtiment permet d'accéder au second étage. Le rez-de-chaussée à peine visible est précédé d'un large porche, composé de trois arches, aux voûtes bichromes. Les deux arches latérales sont fermées dans leurs parties inférieures par deux murets bas, sur lesquels trois moines vêtus de vêtements noirs sont assis. Le second étage est fermé par de larges baies vitrées, sauf sur l'une des ouvertures et au niveau de la partie droite où apparaissent deux éléments architecturaux en saillie. Le bâtiment est surmonté d'un toit de tuiles pentu, orné au centre de la façade d'une partie vitrée de forme triangulaire. Sur la gauche de deuxième plan, le regardeur remarque un autre bâtiment bas avec une ouverture voûtée.

Le troisième plan, correspondant à la partie derrière le bâtiment, à gauche et à droite, est composé de bâtiment de tailles et d'aspects différents. Une coupole sur tambour apparaît sur la gauche.

Le quatrième plan montrant un pan de montagne est visible sur la droite de l'image. Le ciel sans nuage apparaît quant à lui au cinquième plan, occupant une fine bande dans la partie supérieure de l'épreuve photographique.

b. La problématique :

Par cette prise de vue, le photographe entre au cœur du monastère. Mais comment parvient-il à conserver la part de mystère tout en produisant une image pittoresque ?

c. La composition :

L'image photographique numérotée 11 dans l'album, est organisée selon les règles de la composition classique, respectant la règle des tiers. Les deux lignes verticales passent au niveau de la deuxième colonne et de la quatrième colonne du porche de la bâtisse. La première ligne horizontale longe la bordure du toit de la bâtisse, sous l'ouverture vitrée de forme triangulaire. La deuxième ligne horizontale coupe, quant à elle, les deux petits toits des deux fontaines, présentant sur la façade de la bâtisse.

Le photographe joue avec la diagonale gauche, pour rendre plus dynamique son image, et donner plus de volume à l'ensemble architectural. Le bâtiment est photographié légèrement de biais, permettant au photographe de capter le bâtiment dans son environnement.

Le regardeur plonge au cœur du monastère, grâce aux deux diagonales, qui coupent au niveau du coin inférieur gauche de l'élément architectural en saillie, soit juste au-dessus de la tête de l'un des moines assis sur le muret.

d. La lumière :

Seule la partie droite de la façade du bâtiment est éclairée par la lumière du soleil. Le bâtiment étant situé en face de la phialè et du katholikon, il est possible d'en déduire que le soleil est situé à l'est. L'épreuve photographique numérotée 11 ayant ainsi été réalisée le matin, permet au photographe de jouer sur les ombres, afin de donner du volume aux éléments architecturaux et de jouer sur le caractère mystérieux de la Sainte Montagne avec les trois moines à peine visibles.

Conclusion :

Ce bâtiment situé dans la cour intérieure du monastère de Vatopédi, en face de la phialè et du katholikon existe toujours, mais a été rénové. Cette épreuve photographique devient ainsi un document intéressant, car elle témoigne d'un état ancien du bâtiment et de l'architecture du monastère.

Cependant, Ernest de Caranza et Charles Labbé ne cherchent pas uniquement à capter les traces du patrimoine athonite. Au premier regard, les moines ne sont pas perceptibles. Il faut naviguer dans l'image pour les voir. Pourtant, tous les éléments de la composition convergent vers eux, comme pour montrer au regardeur que le Mont Athos ne se révèle pas facilement. Il faut apprendre à regarder.

Etude de l'épreuve photographique n° 13 bis : cour intérieure du monastère



L'épreuve positive en format paysage numérotée 13 bis¹⁰⁰⁶ dans l'album montre deux bâtiments accolés dans la cour intérieure du monastère de Vatopédi. Outre l'épreuve dans l'album, le « fonds Charles Labbé » comporte une seconde épreuve positive de bonne qualité¹⁰⁰⁷, numérotée 13 bis à l'encre de chine au niveau du coin inférieur droit.

a. Description :

Cette épreuve photographique est organisée en quatre plans. Au premier plan apparaît le sol de pierre de la cour. Le deuxième plan rend visible un premier bâtiment, assez large, mais bas, ne comportant qu'un étage et surmonté d'un toit de tuiles pentu, orné d'une croix en son sommet. La façade de ce bâtiment est composée, de gauche à droite, d'une ouverture carrée fermée par une grille métallique, puis de trois hautes ouvertures surmontées d'un arc en plein cintre, coupées aux deux tiers par une barre de fer, et enfin, à l'extrémité droite, d'un escalier, menant au bâtiment de la muraille. Au niveau de l'arcade située à droite de la façade se trouve une fontaine, semblable à celles présentées sur l'épreuve numérotée 11 dans l'album. Sur la partie gauche de la façade sont également accrochées deux étoffes. Une troisième étoffe est visible au niveau de la première arcade de la façade, donne vie au bâtiment.

Le bâtiment est accolé à une partie de la muraille du monastère, correspondant au troisième plan, s'élevant sur quatre étages, percés de multiples ouvertures rectangulaires ou ornés d'une petite voûte en plein cintre. Formant un angle, la plus grande partie de la muraille se situe derrière le premier bâtiment, tandis que l'autre, longe l'escalier. Au niveau du quatrième étage est visible un long balcon, sur lequel s'étend un fil à linge, donne à nouveau vie au bâtiment.

¹⁰⁰⁶ Les documents fournis par la maison de vente Sotheby's ne comportent aucun visuel numérisé des épreuves photographiques numérotées 12 et 13 dans l'album.

¹⁰⁰⁷ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

b. La problématique :

Au regard des épreuves photographiques actuelles¹⁰⁰⁸, ce bâtiment ne semble pas avoir été conservé. Cette image photographique devient un témoignage d'un état du monastère de Vatopédi, en 1853. Tout en réalisant une image documentaire, de quelle manière le photographe parvient-il à insuffler la vie dans son image ?

c. La composition :

L'image photographique numérotée 13 bis dans l'album, est organisée selon les règles de la composition classique, respectant la règle des tiers. La première ligne verticale passe au niveau des deux étoffes suspendues sur la façade. La deuxième ligne verticale coupe en son milieu la deuxième arcade de la façade. La première ligne horizontale passe au niveau de la croix, ornant le toit de tuiles. La deuxième ligne horizontales coupe, quant à elle, l'ouverture fermée par une grille.

Pour donner plus de volume et de dynamisme à l'ensemble architectural, le photographe joue avec la diagonale droite, et prend de biais les bâtiments. Cela lui permet de capter l'angle du bâtiment de la muraille, et ainsi de capter plus d'éléments architecturaux.

Les deux diagonales se coupent au-dessus de la première arcade, dans la partie gauche de la bâtisse. Le point focal se situe au niveau de ce point de rencontre des deux diagonales.

d. La lumière :

Le bâtiment n'existant plus – du moins telle qu'elle apparaît sur l'épreuve photographique – il est difficile de l'orienter de manière assurée sur le plan du monastère. Le bâtiment et la muraille sont éclairés dans leur partie droite. Les toits sont également baignés de lumière. Le sol de la cour intérieure est quant à lui dans une semi-obscurité. Cela indique que le soleil est assez haut dans le ciel. L'épreuve photographique a donc été réalisée dans la matinée ou dans l'après-midi en fonction de l'orientation de l'ensemble architectural.

Conclusion :

Montrant un bâtiment inconnu actuellement, cette épreuve photographique n'est cependant pas uniquement une image documentaire, car baignée de lumière, elle est avant tout une image pittoresque. Elle présente des éléments de la vie quotidienne comme le linge séchant

¹⁰⁰⁸ Voir le site Mount Athos 360.

ou les étoffes suspendues à la façade du bâtiment. Quoique vide de toute vie humaine, ce bâtiment reste un lieu de vie, dont témoignent quelques petits éléments.

Monastère de Pantocrator

Etude de l'épreuve photographique n°14 : vue du port



L'épreuve positive en format paysage numérotée 14 dans l'album est une vue du port du monastère du Pantocrator. Outre l'épreuve dans l'album, le « fonds Charles Labbé » conserve une seconde épreuve positive de bonne qualité.

a. Description :

Cette épreuve photographique est organisée en quatre plans. Le premier plan met en lumière la mer dans la partie inférieure gauche, et un petit muret dans la partie inférieure droite. Le deuxième plan rend visible un bâtiment de deux étages, appartenant au port. Ce bâtiment de pierre est surmonté d'un toit de tuiles avec deux hautes cheminées. Le second étage est entouré – sur les deux côtés visibles – d'un balcon en bois. Un escalier, longeant la partie droite du bâtiment, permet d'y accéder.

Le troisième plan rend visible le monastère, construit au sommet d'une colline. Du monastère est visible une large tour cubique, une partie de la muraille et le porche d'entrée. Dans la partie gauche de l'image, d'autres bâtiments de tailles variées descendent le long de la colline, vers le port. Enfin, au quatrième plan, le ciel sans nuage occupe un tiers de l'image, et sert de toile de fond au monastère. Une haute tour apparaît dans le fonds de l'image, à gauche.

b. La problématique :

N'ayant pu pénétrer dans le Mont Athos, via le port du monastère d'Iviron à cause des conditions climatiques, Ernest de Caranza et Charles Labbé accostent au port du monastère de

Pantocrator. De quelle manière, le photographe parvient-il, par cette image photographique, à immortaliser leur arrivée sur la Sainte Montagne ?

c. La composition :

L'image photographique numérotée 14 dans l'album est organisée selon les règles de la composition classique, respectant la règle des tiers. La première ligne verticale passe le long de l'arrête d'un des éléments architecturaux du monastère, entre la haute tour et le porche de l'entrée, coupant le bâtiment du port, au niveau de la deuxième cheminée et de l'escalier. La deuxième ligne verticale longe l'arrête d'un autre élément architectural du monastère entre le porche et le bord droit de l'image. La première ligne horizontale passe au niveau de la base du monastère, sous le porche. La seconde ligne horizontale longe, quant à elle, la bordure du toit du bâtiment au deuxième plan.

Le photographe joue sur la diagonale gauche, pour capter dans le même temps le monastère du Pantocrator et le bâtiment appartenant au port, manifestant visuellement la première impression du voyageur, parvenant sur la Sainte Montagne. Les deux diagonales se rejoignent au niveau de la colline sous le monastère, positionnement du point focal.

Enfin, le photographe fait voyager l'œil du regardeur, par un jeu de triangles, qui relie les différents éléments architecturaux. Le bâtiment du port rejoint la haute tour et la tour cubique. Le bâtiment du port rejoint également le porche et un petit bâtiment présent au deuxième plan, dans la partie droite de l'image.

d. La lumière :

Le monastère et le bâtiment du port ne présentent pas d'ombre. Seul le long balcon de bois sur la façade du bâtiment du port marque une courte ombre sur le premier étage. Le soleil est donc haut dans le ciel. Le monastère se situant à l'est du Mont Athos, l'épreuve photographique a été prise dans la fin de la matinée, non loin de l'heure de midi. La teinte très pâle de l'épreuve et le peu de contraste confirme cette observation.

Conclusion :

Charles Labbé et Ernest de Caranza parviennent au port de Pantocrator au matin du 16 septembre 1853. Charles Labbé écrit à Mme Regnault « La nuit suffit à notre traversée, le matin, au lever du soleil, nous étions à destination ou presque. J'avais indiqué Iviron comme lieu de

débarquement, mais la mer était trop forte pour qu'il fût possible de nous y débarquer. Nous entrâmes dans le petit port du monastère de Pantocrator »¹⁰⁰⁹.

Par cette épreuve photographique, Ernest de Caranza et Charles Labbé tentent de rendre la première impression du voyageur, parvenant au port du monastère du Pantocrator. Jouant sur la diagonale, ils parviennent à capter en une même image le port et le monastère, tout en faisant voyager l'œil du regardeur, via les lignes de la règle des tiers et les multiples triangles présents dans l'image.

Etude de l'épreuve photographique n°17 : vue du port



L'épreuve positive en format paysage numérotée 17¹⁰¹⁰ dans l'album est une vue du port du monastère du Pantocrator. Outre l'épreuve dans l'album, le « fonds Charles Labbé » comporte une seconde épreuve positive de bonne qualité¹⁰¹¹, numérotée 17 à l'encre de chine dans le coin inférieur droit.

a. Description :

Cette épreuve photographique est organisée en quatre plans. Le premier plan met en lumière la mer, qui prend des teintes sépia non unifiées surtout au niveau des coins inférieurs de l'image. Le deuxième plan rend visible deux bâtiments accolés appartenant au port du monastère. Le premier bâtiment à droite, de forme cubique, est construit en pierre et surmonté d'un toit de tuiles. Sur sa façade, une haute porte de bois ajourée permet d'entreposer les petits bateaux pendant l'hiver et de les entretenir. Le premier bâtiment est relié au second via une passerelle fermée. Le second bâtiment de deux étages est construit également en pierre et surmonté d'un toit de tuiles, avec deux hautes cheminées. Au second étage, le bâtiment est entouré sur trois côtés par un balcon filant en bois. L'entrée s'effectue via une porte sur le côté droit du bâtiment. Chaque bâtiment a son ponton et une petite barque mise à sec. Une troisième barque est également observable entre les deux bâtiments. Au troisième plan, un pan de montagne

¹⁰⁰⁹ Labbé, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre 1853, monastère d'Iviron, Mont Athos, Grèce.

¹⁰¹⁰ Les documents fournis par la maison de vente Sotheby's ne comportent aucune image numérisée des épreuves photographiques numérotées 15 et 16 dans l'album.

¹⁰¹¹ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

verdoyant sert de toile de fond aux bâtiments. Enfin, au quatrième plan apparaît un ciel sans nuage, formant une bande étroite au-dessus du pan de montagne.

b. La problématique :

Plusieurs épreuves photographiques montrent le port du monastère du Pantocrator, et présentent ainsi le lieu d'arrivée des deux voyageurs. De quelle manière, le photographe parvient-il à donner au port du monastère du Pantocrator une dimension romantique ?

c. La composition :

L'épreuve photographique numérotée 17 présente une composition classique, respectant la règle des tiers. La première ligne verticale longe le côté droit de la première cheminée du second bâtiment à gauche. La seconde ligne verticale longe, quant à elle, l'arrête gauche de la façade du premier bâtiment. La première ligne horizontale coupe la seconde cheminée, dans sa partie supérieure. La seconde ligne horizontale longe, quant à elle, la base du balcon filant.

Les diagonales se rejoignent au niveau de la petite fenêtre présente sur le côté droit du second bâtiment au-dessus de la porte d'entrée. A cet endroit se situe le point focal. Souhaitant mettre en valeur les deux bâtiments, ainsi que les trois barques mises à sec, le photographe joue sur la diagonale droite, pour donner de la profondeur à son image.

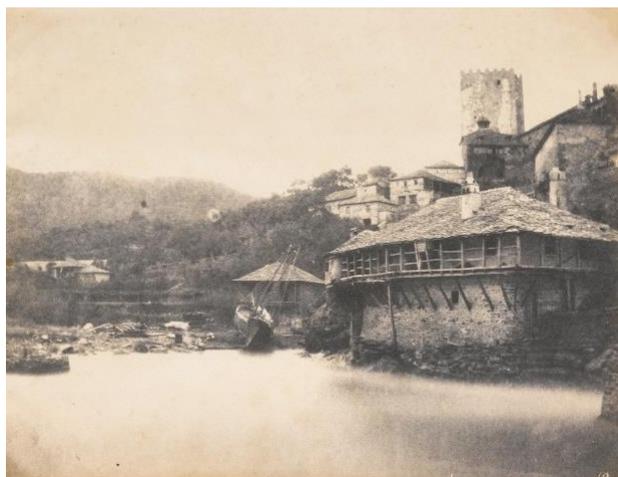
d. La lumière :

Sur cette épreuve photographique, les ombres sont peu nombreuses, mais très marquées, comme sous le balcon filant ou les côtés droits des deux pontons. Ces ombres indiquent que le soleil est assez haut dans le ciel, et que la prise de vue a été réalisée aux alentours de midi. Les éléments en bois, tels que les portes et les barques, sont plus foncés sur l'image du fait du faible temps d'exposition, dû à l'ardence du soleil.

Conclusion :

Sur cette épreuve photographique, le romantisme est rendu par le sujet lui-même du port avec les trois barques à sec. Le romantisme est également rendu par les jeux d'ombres et de lumière très marqués. Le jeu sur les diagonales, et en particulier la diagonale droite, ainsi que le flou présent dans la partie inférieure gauche de l'image renforce la dimension romantique.

Etude de l'épreuve photographique n°19 : vue du port



L'épreuve positive en format paysage numérotée 19¹⁰¹² dans l'album est une vue du port du monastère du Pantocrator. Outre l'épreuve dans l'album, le « fonds Charles Labbé » conserve une seconde épreuve positive de bonne qualité¹⁰¹³ numérotée 19 à l'encre de chine dans la coin inférieur droit.

a. Description :

Cette épreuve photographique est organisée en quatre plans. Le premier plan met en lumière la mer lisse et unie. Le deuxième plan rend visible sur la droite un bâtiment de deux étages appartenant au port. Également présent sur l'épreuve photographique numérotée 14, ce bâtiment de pierre est accessible via un escalier, longeant la partie droite. Au second étage, il est entouré par un balcon filant et est surmonté d'un toit de tuiles, avec deux hautes cheminées. Au centre du deuxième plan apparaît un voilier mis à sec, incliné sur le côté droit, devant une autre petite bâtisse de deux étages, surmontée d'un toit de tuiles. Sur la gauche, la plage est jonchée de divers débris peu visibles, dont des planches de bois.

Le troisième plan montre, quant à lui, le monastère, visible dans la partie droite de l'image, et plus particulièrement la haute tour. Des bâtiments de tailles diverses, mais de tailles inférieures à la tour descendent le flanc de colline, vers le centre de l'image. Le centre du troisième plan est occupé uniquement par une végétation luxuriante. Au niveau de la partie gauche de l'image, le regardeur observe, de nouveau, de petits bâtiments enfouis dans la végétation. Le quatrième et dernier plan rend visible à la fois le ciel sans nuage, occupant un tiers de la hauteur de l'image, et un pan de montagne dans la partie gauche de l'image.

¹⁰¹² Les documents fournis par la maison de vente Sotheby's ne comportent aucune image numérisée de l'épreuve photographique numérotée 18 dans l'album.

¹⁰¹³ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

La problématique :

Ce voilier mis à sec, incliné sur le côté droit est l'objet d'une seconde photographique, montrant les deux voyageurs assis sur des rondins de bois, posant devant le bateau, dans une atmosphère romantique¹⁰¹⁴ [Fig.9]. De quelle manière le photographe donne à voir le décor romantique de l'épreuve D2-43 du « fonds Charles Labbé », montrant les deux voyageurs devant le voilier ?

b. La composition :

L'épreuve numérotée 19 dans l'album photographique est réalisée dans le respect des règles de la composition classique. La première ligne verticale est située entre les petites bâtisses dans la partie gauche de l'image et le voilier, au niveau de la végétation luxuriante. La seconde ligne verticale est située au niveau d'un des bâtiments descendant le flanc de montagne au troisième plan. Elle coupe en son centre le bâtiment du port, situé au deuxième plan. La première ligne horizontale longe le sommet du bâtiment du port. La seconde ligne horizontale est située à la base du bâtiment du port. Le tracé des lignes de la règle des tiers encadre le voilier mis à sec, qui n'est pas exactement placé au centre de l'image photographique. Les diagonales se coupent, en effet, au niveau de l'extrémité gauche de la bordure du toit de la bâtisse appartenant au port. Le point de fuite n'est pas placé directement au niveau du bateau, mais à côté, pour rendre l'image plus dynamique.

Le photographe pousse le regardeur vers la droite de l'image, pour relier visuellement le bâtiment au monastère. L'intérêt est en effet d'effectuer un parallèle entre le bateau et le monastère. Pour accentuer ce déplacement de l'œil du regardeur, le photographe joue sur les hauteurs, avec les diverses tailles de bâtiments, mais également en effectuant un parallèle entre le mât du bateau, la haute tour du monastère et les cheminées de la bâtisse appartenant au port.

c. La lumière :

Les ombres ne sont pas nettement distinctes sur l'image photographique numérotée 19. Le regardeur en remarque deux principales. La première se situe dans la partie inférieure droite du bateau, au niveau de la coque. La deuxième se situe au niveau de l'escalier longeant le bâtiment du port. Ces deux ombres laissent à penser que le soleil provient de la mer, à l'est du monastère, soit dans la partie gauche de l'image. La prise de vue aurait été réalisée dans les premières heures de la matinée.

¹⁰¹⁴ Voir Epreuve numérotée D2-43 dans le « fonds Charles Labbé » – monastère du Pantocrator, Mont Athos [Fig.9].

Cependant la mer occupant un tiers de l'image et le ciel occupant un deuxième tiers, le photographe doit jouer avec la lumière et limite le temps de pose pour obtenir une image suffisamment contrastée, quitte à assombrir les parties déjà sombres, ce qui renforce l'atmosphère romantique.

Conclusion :

Les différentes épreuves photographiques de l'album montrant le port du monastère du Pantocrator laissent à penser que ce lieu est aux yeux des deux voyageurs, chargé d'une atmosphère romantique. L'épreuve numérotée 19 ne fait pas exception, avec le voilier au centre de la composition, encadré par les lignes verticales et horizontales, et légèrement décalé du point focal, pour guider l'œil du regardeur, vers la droite, renforçant le lien entre le monastère et le port, entre les voyageurs et l'histoire de la Sainte Montagne, comme un voyage dans le temps, accentué par les jeux d'ombre et de lumière, venant souligner les éléments principaux de l'image.

Etude de l'épreuve photographique n°23 : *vue d'une partie de cour intérieure*



L'épreuve positive en format paysage numérotée 23 dans l'album¹⁰¹⁵ est une vue en plan resserré d'une partie de la cour intérieure du monastère du Pantocrator. Outre l'épreuve dans l'album, le « fonds Charles Labbé » conserve une seconde épreuve positive de bonne qualité¹⁰¹⁶ numérotée 23 à l'encre de chine dans la coin inférieur droit.

a. Description :

Cette épreuve photographique est organisée en trois plans. Le premier plan met en lumière le sol de pierre et deux hauts bâtiments, présents à gauche et à droite de la cour. Sur la gauche est visible un bâtiment de pierre, de trois étages, accolé à la muraille est du monastère. Ce bâtiment est orné d'un porche, soutenu par deux fines colonnes, et de multiples arcs bicolores

¹⁰¹⁶ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

au niveau des ouvertures. Il est surmonté d'un toit de tuiles. Sur la droite de l'image un second bâtiment est présent, dont le regardeur ne perçoit que d'infimes détails, telles que des ouvertures en saillie dans la partie haute et des balcons en bois.

Le deuxième plan rend visible le katholikon du monastère, dont l'entrée est placée au centre de l'image. L'entrée du katholikon est un élément architectural fermé, sur deux petits étages, en saillie du reste du bâtiment. La façade bicolore, avec de fines bandes sombres (ocre) est composée d'une grande arche ouverte sur la partie droite, d'une petite fenêtre rectangulaire sur la partie gauche, ornée d'un arc aveugle, et de deux petites fenêtres arrondies en leurs sommets, dans la partie supérieure. Cette entrée est surmontée d'un toit pentu, peint dans une teinte claire, à la manière des sommets des coupes. Le katholikon est, quant à lui, peint en ocre. Le regardeur, outre une partie du mur jouxtant l'entrée, ne percevait que la haute coupole dans la partie droite de l'image, et deux coupes plus petites, au-dessus de l'entrée, ainsi que le toit pointu d'une petite tour. A gauche du katholikon, l'épreuve photographique met en lumière les toits de tuiles d'autres bâtiments appartenant au monastère, ainsi que la haute tour, légèrement coupée en son sommet par le bord de l'image. La haute tour lie le premier et le deuxième plan, dans la partie gauche de l'image.

Le troisième et dernier plan rend visible le ciel sans nuage, qui occupe un tiers de l'image, bien qu'il soit caché par endroit, par la haute tour, les coupes et le toit de la tour du katholikon.

La problématique :

Le plan resserré de l'épreuve numérotée 23 donne une dimension plus intime à l'image. De quelle manière, le photographe, jouant avec le cadre, parvient-il à faire entrer pleinement le regardeur dans la vie du monastère du Pantocrator ?

b. La composition :

L'image photographique numérotée 23 est réalisée dans le respect des règles classiques de la composition. La première ligne verticale longe l'extrémité droite de la tour. La seconde ligne verticale coupe quant à elle la petite coupole du katholikon, située sur la droite. La première ligne horizontale coupe en leur milieu les deux petites coupes du katholikon. La seconde ligne horizontale passe au niveau de la partie supérieure du porche du bâtiment visible à gauche, au premier plan. L'entrée du katholikon se trouve ainsi encadrée par les lignes de la règle des tiers et mise au centre de l'attention, mais également au centre de l'image. Le point focal, situé au croisement des deux diagonales de l'image, est placé au niveau de la partie supérieure de l'image.

Au sein de l'image, le photographe joue avec les arches, présentes sur le bâtiment à gauche du premier plan, au niveau de l'entrée et des coupoles du katholikon. Une petite ouverture présente sur la droite de la tour est également ornée d'une petite arche en son sommet. Les différents éléments architecturaux sont ainsi liés au sein de l'image. Les arches entraînent également l'œil du regardeur vers le ciel, comme une respiration au sein de l'image.

c. La lumière :

Plusieurs ombres sont présentes sur l'image photographique, permettant une analyse de la lumière. La première ombre se situe sous le porche du bâtiment situé à gauche du premier plan, et accolé à la muraille est du monastère. Une deuxième ombre est laissée par les balcons de bois du bâtiment situé à droite du premier plan. Enfin, une troisième ombre apparaît à gauche de l'entrée, sur le sol de pierre. Le positionnement de ces différentes ombres laisse à penser que le soleil vient de l'ouest. Les ombres étant courtes, il est possible de déterminer que la prise de vue a été réalisée dans le courant de l'après-midi. La cour intérieure est ainsi baignée d'une lumière diffuse, qui met en valeur les détails architecturaux.

Conclusion :

La réalisation de l'album photographique va de pair avec la volonté de faire entrer le regardeur au sein de la vie des monastères athonites. Le cadre resserré de cette épreuve renforce ce sentiment d'intimité avec la vie monastique. Les différents éléments architecturaux de cette partie de la cour intérieure forment un cadre dans le cadre, emprisonnant l'œil du regardeur, qui est conduit d'éléments en éléments, jusqu'au point principal, à savoir l'entrée du katholikon. Cette image est en somme une invitation au voyage, au sein d'une architecture baignée de lumière, et qui, malgré son caractère parfaitement terrestre, ouvre un espace vers le ciel.

Le monastère de Stavronikita

Etude de l'épreuve photographique n°24 : vue générale de la muraille ouest



L'épreuve positive en format paysage numérotée 24 dans l'album est une vue générale de la muraille ouest du monastère de Stavronikita. Outre l'épreuve dans l'album, le « fonds Charles Labbé » conserve une seconde épreuve positive de bonne qualité¹⁰¹⁷ et une épreuve négative également de bonne qualité numérotée 24 à l'encre de chine, dans la partie inférieure droite.

a. Description :

Cette épreuve photographique est organisée en trois plans. Le premier plan rend visible un pan de montagne, occupant un tiers de l'image et descendant de l'extrémité gauche de l'image vers l'extrémité droite. En retrait, dans la partie gauche de l'image, le regardeur observe un petit bâtiment de pierre, surmonté d'un toit de tuiles, entièrement ouvert au niveau de sa façade. Ce bâtiment est accolé, par un mur perpendiculaire, à deux autres bâtiments de pierre, surmontée de toits de tuiles, visibles le long du bord gauche de l'image. Un grand arbre est également accolé à la partie droite du bâtiment

Le deuxième plan rend visible la muraille ouest du monastère de Stavronikita, avec au centre la haute tour. Deux autres tours, plus petites sont également présentes sur cette muraille : l'une accolée à la droite de la haute tour et la seconde à l'extrémité gauche de la muraille, toutes deux surmontées de toits de tuiles. Trois arbres sont visibles devant la muraille. Enfin, au troisième plan apparaît le ciel sans nuage, qui occupe deux tiers de l'image photographique, bien qu'il soit caché à certains endroits par l'un des arbres et le monastère.

¹⁰¹⁷ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

La problématique :

Arrivés au monastère de Stavronikita, les deux voyageurs veulent réaliser une vue générale de la muraille ouest du monastère. De quelle manière, le photographe parvient-il à réaliser cette prise de vue générale, tout en donnant de la profondeur à l'image.

b. La composition :

L'image photographique numérotée 24 est réalisée dans le respect des règles classiques de la composition. La première ligne verticale passe au niveau de l'arbre accolé au bâtiment du deuxième plan. La seconde ligne verticale longe l'extrémité droite de la haute tour du monastère. La première ligne horizontale longe le sommet de la tour. La seconde ligne horizontale longe la base du bâtiment au premier plan. La composition permet à l'œil du regardeur de se concentrer sur le monastère, en naviguant entre les différents éléments environnants.

Le photographe accentue cette impression en plaçant son point focal – croisement des deux diagonales de l'image – au niveau d'une des cheminées de la muraille ouest du monastère, entre la haute tour et l'arbre, accolée au bâtiment du premier plan.

Le photographe joue également avec les éléments architecturaux. En plaçant un triangle entre les trois toits de tuiles du bâtiment du premier plan et des deux petites tours de la muraille ouest. Un second triangle est également observable entre la haute tour, l'arbre accolé au bâtiment du premier plan et l'arbre situé à droite du deuxième plan. Enfin les arbres forment une ligne entre le regardeur et le monastère, comme un premier obstacle à la perception de la muraille.

c. La lumière :

Les seules ombres visibles sur l'image photographique se situent au niveau des éléments en saillie présents dans la partie supérieure de la haute tour, à droite de chaque élément. Les ombres étant bien marquées et au regard de la position géographique du monastère, il est possible de déterminer que le soleil se situe à l'ouest, et que les épreuves ont été réalisées en fin de journée. Le monastère est ainsi capté dans une lumière douce de fin de journée.

Conclusion :

La réalisation de cette prise de vue n'est pas simple. Le photographe doit reculer pour capturer l'entièreté du monastère, tout en conservant le volume et le dynamisme. Pour cela, il joue

avec les éléments environnants le monastère, tels que les bâtiments et leurs toits de tuiles, mais également le pan de montagne descendant, qui rend plus dynamique le premier plan.

Enfin, le photographe réalise sa prise de vue en fin de journée, pour profiter d'une lumière douce et diffuse, qui allège l'impression de masse de la muraille.

Etude de l'épreuve photographique n°25 : vue nord-ouest de la muraille



L'épreuve positive, en format paysage, numérotée 25 dans l'album est une vue nord-ouest de la muraille du monastère de Stavronikita. Outre l'épreuve dans l'album, le « fonds Charles Labbé » comporte une seconde épreuve positive de bonne qualité¹⁰¹⁸ et une épreuve négative, également de bonne qualité, numérotée 25 à l'encre de chine dans la partie inférieure gauche.

a. Description :

Cette épreuve photographique est organisée en trois plans. Le premier plan, vu de biais met en lumière le sol, et quelques végétations basses. Cette partie semble surélevée par rapport au deuxième plan et à la muraille du monastère. A gauche de l'image, quatre arbres touffus apparaissent derrière un petit muret bas.

Le deuxième plan est situé en contrebas du premier plan. Il rend visible la muraille nord-ouest du monastère. Outre la haute tour, située dans la partie droite de l'image, le regardeur aperçoit trois tours. La première est visible à l'extrémité nord de la muraille, dans la partie gauche de l'image. Les deux autres tours sont visibles au niveau de la muraille ouest, l'une accolée à la droite de la haute tour et l'autre à l'extrémité nord-ouest du monastère. Le monastère est précédé par deux longs bâtiments, de taille inférieure à la muraille, surmontés de toits de tuiles. L'un est perpendiculaire à la muraille nord et le second, perpendiculaire au premier bâtiment, accolé à lui, au niveau de sa façade ouest. Ces deux bâtiments sont eux-mêmes précédés d'un petit pré, dans lequel trois ânes broutent. Enfin, un haut cyprès est visible au niveau de la tour de la muraille nord.

¹⁰¹⁸ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

Enfin, le troisième plan rend visible le ciel sans nuage, qui occupe un tiers de l'image photographique, bien que caché à certains endroits par la haute tour, une partie du monastère et le cyprès.

La problématique :

L'épreuve photographique numérotée 25 dans l'album est une nouvelle vue de la muraille du monastère de Stavronikita. De quelle manière, le photographe parvient-il par cette image photographique à donner une image pittoresque du monastère ?

b. La composition :

L'image photographique numérotée 25 est réalisée dans le respect des règles classiques de la composition. La première ligne verticale passe au niveau du cyprès situé au deuxième plan. La deuxième ligne verticale passe au niveau de la face nord de la haute tour. La première ligne horizontale passe au niveau des parties supérieures des petites tours. La deuxième ligne horizontale longue, quant à elle, la limite entre les deux longs bâtiments et le petit pré avec les trois ânes.

Le point focal se situe dans la partie supérieure de la muraille nord du monastère. Tous les éléments se croisent pour attirer l'œil du regardeur vers la muraille nord-ouest du monastère.

De nouveau, le photographe joue avec les différents éléments environnants le monastère. Il installe un parallèle entre le haut cyprès et la haute tour, mais également entre le positionnement des trois toits de tuiles des petites tours et le positionnement des trois ânes dans le pré. Enfin, il dessine un triangle avec la haute tour, le groupe d'arbres dans la partie gauche de l'image et l'arbre seul dans la partie droite de l'image.

c. La lumière :

L'image photographique numérotée 25 présente peu d'ombres. Le regardeur observe uniquement deux ombres très courtes. La première se situe sous le groupe d'arbres et la seconde sous la partie supérieure de la tour, située à l'extrémité nord-ouest de la muraille. Ces ombres indiquent que la prise de vue a été réalisée en milieu de journée, aux alentours de midi.

Conclusion :

Afin de rendre sa prise de vue pittoresque, le photographe joue avec les éléments environnants. La présence des trois ânes donne vie à l'image, et participe à la composition en

formant un parallèle avec les trois petites tours. Il en est de même pour la végétation. Les éléments extérieurs recentrent le regard vers le monastère et lui donnent vie.

De plus, réalisant sa prise de vue en milieu de journée, le photographe montre le monastère et ses alentours dans une lumière éclatante, mais pas éblouissante, comme pour révéler sa beauté.

Etude de l'épreuve photographique n°26 : vue de la muraille sud-ouest



L'épreuve positive, en format paysage, numérotée 26 dans l'album est une vue sud-ouest de la muraille du monastère de Stavronikita. Outre l'épreuve dans l'album, le « fonds Charles Labbé » comporte une seconde épreuve positive de bonne qualité¹⁰¹⁹ et une épreuve négative, également de bonne qualité, toutes deux numérotées 26 à l'encre de chine dans la partie inférieure droite.

a. Description :

Cette épreuve photographique est organisée en trois plans. Au premier plan apparaît le sol, parsemé de végétations basses. Ce sol est composé de deux terre-pleins distincts, délimités par un muret bas : l'un situé devant la muraille sud, et le second, plus élevé, devant la muraille ouest. Cette partie de l'image est située dans l'ombre, ce qui ne permet pas de voir distinctement les détails.

Le deuxième plan rend visible la muraille sud-ouest du monastère. La muraille sud située dans la partie droite de l'image est composée en son centre d'un élément architectural percé de deux grandes arches de pierre, surmontées d'un étage de fenêtres, avec deux balcons fermés en saillie. Cet élément architectural est surmonté sur la droite par une cheminée haute et au centre par une petite coupole sur tambour. La face sud du monastère se poursuit de chaque côté de cet élément architectural, légèrement en saillie par rapport au reste de la muraille. De petits arbres sont visibles à droite de la muraille sud. La muraille ouest située au centre et dans la partie gauche de l'image présente, quant à elle, en son milieu une haute tour, et une tour plus petite, accolée à la partie droite de la haute tour. Un arbre touffu cache la partie gauche de la muraille.

¹⁰¹⁹ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

Au troisième plan apparaît le ciel sans nuage, qui occupe les deux tiers de l'image, bien qu'il soit caché sur une partie par le monastère et la haute tour.

La problématique :

L'épreuve photographique numérotée 26 dans l'album est la troisième vue générale du monastère de Stavronikita. De quelle manière, le photographe parvient-il à donner une nouvelle vue générale du monastère de Stavronikita ?

b. La composition :

L'image photographique numérotée 25 est réalisée dans le respect des règles classiques de la composition. La première ligne verticale longe l'extrémité droite de la haute tour. La seconde ligne verticale longe, quant à elle, la coupole sur tambour, surmontant la muraille sud. La première ligne horizontale coupe la coupole sur tambour. La seconde ligne horizontale passe, quant à elle, au niveau du groupe d'arbres, situé à droite de la muraille sud.

Le point focal se situe au niveau de la muraille ouest, entre la haute tour et l'extrémité sud-ouest, au centre du mur.

Le photographe joue également avec les éléments environnants le monastère. Il crée un parallèle entre les arbres du premier plan, à gauche de l'image, et les arbres situés à droite de la muraille sud. Un second parallèle est observable entre la haute tour et la coupole sur tambour, qui donnent de la hauteur à l'image photographique.

c. La lumière :

L'image photographique numérotée 26 présente de grandes ombres au niveau de la muraille ouest du monastère et au niveau du premier plan, donnant beaucoup de relief à la pierre. Ces ombres parvenant de la gauche de l'image indiquent que le soleil se situe à l'est et que la prise de vue a été réalisée le matin.

Conclusion :

Cette nouvelle vue de la muraille du monastère de Stavronikita doit raconter une autre histoire. Le photographe choisit de réaliser sa prise de vue le matin, afin de donner du relief à la pierre, tout en laissant dans l'obscurité les éléments végétaux environnants. Il place ainsi au premier plan le monastère, qui est vivifié par le ciel sans nuage, qui, avec sa belle teinte sépia, accentue encore davantage le contraste.

Situé au niveau du coin sud-ouest du monastère, le photographe donne du dynamisme à son image en jouant avec les éléments architecturaux ou végétaux, telles que la haute tour et la coupole sur tambour, ou les arbres mis en parallèle. Le petit muret, séparant les deux terre-pleins au premier plan est également une ligne guidant l'œil du regardeur vers le monastère.

Etude de l'épreuve photographique n°27 : vue de la muraille nord-ouest



L'épreuve positive en format portrait numérotée 27 dans l'album est une vue en plan rapproché de la muraille nord-ouest du monastère de Stavronikita. Outre l'épreuve dans l'album, le « fonds Charles Labbé » comporte une seconde épreuve positive, présentant de multiples taches dans la partie supérieure gauche¹⁰²⁰ et une épreuve négative de bonne qualité, numérotée 27 à l'encre de chine dans la partie inférieure gauche.

a. Description :

Cette épreuve photographique est organisée en trois plans. Le premier plan est divisé en deux parties. La première partie rend visible le sol de terre et de pierres, sur lequel est posé des rondins de bois empilés. Une première pile est visible dans la partie droite de l'image et une seconde dans la partie gauche de l'image, adossée au mur d'un bâtiment, dont seul le toit de tuiles est perceptible. Dans la seconde partie du plan – derrière les rondins de bois – le regardeur observe un petit pont en briques, dont quatre arches sont visibles. Derrière le pont, dans la partie droite l'image apparaît un petit bâtiment, dont seul le toit de tuiles, surmonté d'une haute cheminée est visible sur la gauche.

Au deuxième plan apparaît une partie de la muraille nord, ainsi qu'une partie de la muraille ouest. De la muraille nord, est visible la tour située à l'extrémité nord-ouest de la muraille, surmontée d'un toit de tuiles, les cheminées surmontant le toit de tuiles et quelques ouvertures percées dans la partie supérieure du mur. De la muraille ouest, est visible la haute tour, qui apparaît comme située derrière la muraille nord, ainsi que la deuxième petite tour,

¹⁰²⁰ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

accolée à la droite de la haute tour, surmontée d'un toit de tuiles. A l'extrémité droite de l'image, quelques branches feuillues d'un arbre apparaissent.

Enfin, le troisième plan rend visible le ciel sans nuage, qui occupe la moitié de l'image, bien qu'il soit caché par endroit par le monastère, la haute tour l'arbre et le bâtiment située derrière le pont.

La problématique :

L'épreuve numérotée 27 dans l'album est une nouvelle prise de vue de la muraille nord-ouest du monastère Stavronikita. De quelle manière le photographe parvient-il à donner une image pittoresque de cette muraille ?

b. La composition :

L'image photographique numérotée 25 est réalisée dans le respect des règles classiques de la composition. La première ligne verticale est située au niveau de la partie gauche de la haute tour. La seconde ligne verticale est située, quant à elle, au niveau de la haute cheminée, visible à droite de la petite tour de la face ouest de la muraille. La première ligne horizontale passe au niveau des éléments en saillie, dans la partie supérieure de la haute tour. La seconde ligne horizontale passe au sommet des piliers du pont.

Le point focal se situe au niveau de la partie supérieure de la petite tour, au nord-ouest de la muraille, soit dans l'axe du pont.

Au sein de sa composition, le photographe joue avec la forme recourbée du pont, qui part de l'extrémité droite de l'image, pour aller vers le centre de la muraille nord du monastère, en créant un parallèle formel avec la haute cheminée du bâtiment derrière le pont, la petite tour de l'extrémité nord-ouest de la muraille et la haute tour.

c. La lumière :

L'image photographique numérotée 27 présente peu d'ombres. Seule une ombre est visible sous la partie supérieure de la tour, située à l'extrémité nord-ouest du monastère. Cette ombre indique que la prise de vue a été réalisée en milieu de journée, aux alentours de midi, ce qui contraint le photographe à un temps de pose court. Certains éléments comme le pont en briques ou les rondins de bois sont ainsi plus contrastés.

Conclusion :

Le pont de brique donne immédiatement une dimension pittoresque à l'image photographique, ainsi que les rondins de bois qui montrent le quotidien des moines. Le

photographe compose avec les éléments en jouant sur le positionnement des cheminées et des tours, et plus particulièrement sur le pont qu'il relie d'un point de vue formel avec le monastère.

Les forts contrastes, dus au temps de pose court, accentuent cette dimension pittoresque, en obscurcissant les rondins de bois et le pont, et en mettant en pleine lumière la muraille du monastère, qui reste l'élément clef de l'image photographique. Le photographe crée ainsi une image entre pittoresque et patrimoine.

Le monastère d'Iviron

Etude de l'épreuve photographique n°28 : vue de la muraille sud-est



L'épreuve en format paysage numérotée 28 dans l'album est une vue de la muraille sud-est du monastère d'Iviron¹⁰²¹. Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » contient une seconde épreuve positive¹⁰²² et une épreuve négative, toutes deux de bonne qualité.

a. Description :

Cette vue de la muraille sud-est du monastère Iviron est prise depuis le rivage, et selon une distance assez éloignée. Au premier plan apparaît le rivage, et sur la gauche un grand arbre entouré de végétations basses.

La muraille, au deuxième plan, est entourée de végétations basses. Un grand arbre au tronc mince cache la moitié de la façade nord-est. Des balcons aux formes et aux dimensions hétéroclites sont présents au sommet de la muraille. Le toit de tuiles est surmonté d'une multitude de cheminées. Un pin, dont seule la cime est visible, est situé au cœur du monastère. A l'extrémité du mur sud, s'élève une tour, au toit de tuiles.

La montagne boisée et le ciel constituent le troisième et le quatrième plan.

¹⁰²¹ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve positive de l'album, avec la légende. Il est donc impossible de communiquer cette légende.

¹⁰²² Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

b. La problématique :

Ernest de Caranza et Charles Labbé auraient dû accoster au port du monastère d'Iviron. Leur première perception aurait ainsi dû être la muraille sud-est du monastère. Comment l'image photographique peut-elle rendre compte du premier aperçu du voyageur arrivant depuis la mer ?

c. La composition :

Les diagonales se croisent au niveau du mur est du monastère. Ernest de Caranza pose sa chambre photographique sur le rivage et place son point focal sur le monastère, au niveau du point de rencontre de ces deux diagonales. Cela explique que le premier plan ainsi que les bords gauche et droit de l'épreuve soient légèrement flous. D'autre part, la muraille du monastère présente une déformation à sa base. Les murs, par un effet d'optique, sont plus larges au niveau du sol, qu'au sommet. L'épreuve est prise en contre-plongée.

L'épreuve présente une composition classique, respectant la règle des tiers. Les deux lignes verticales séparent la photographie en trois parties au niveau de l'angle sud-est du monastère et de l'arbre. Les deux lignes horizontales encadrent, quant à elles, le monastère en se plaçant au-dessus, au niveau du quatrième plan et en-dessous, au premier plan, au sein de la végétation basse.

Il est à noter que le sujet principal de l'épreuve, la muraille du monastère, est placé au centre de la composition, entre les deux lignes horizontales, à l'exemple des paysages de l'École de Barbizon. D'autre part, le photographe se plaçant au niveau du coin sud-est de la muraille excentré sur la gauche et prend de biais la tour pour lui donner plus de volume et plus de hauteur, mettant ainsi en valeur son caractère défensif.

Enfin, par un jeu de triangles entre la tour, le pin au centre du monastère, l'arbre devant la façade est et l'arbre sur la gauche du premier plan, Ernest de Caranza montre le lien entre l'élément architectural et l'élément végétal. Le monastère d'Iviron est indissociable de son environnement naturel, si cher aux peintres de l'École de Barbizon.

d. La lumière :

La teinte beige de l'épreuve positive montre une bonne gestion de la lumière, qui est douce et diffuse sur le monastère et le paysage.

Les rares ombres présentes sous les balcons et sur la face nord-est de la tour ne suffisent pas pour déterminer précisément l'heure de prise de vue. Cependant, considérant que la muraille est du monastère – visible sur l'image photographique – est construite le long de la mer et que

les rayons éclairent les faces sud-ouest de la tour, il est possible de dire que le soleil se situe à l'ouest et que la photographie a été prise en fin de journée.

Conclusion :

Comme Charles Labbé l'écrit à madame Regnault dans sa lettre du 29 septembre 1853, les voyageurs auraient dû débarquer devant le monastère d'Iviron. Malheureusement les conditions météorologiques ne permettent pas de suivre les indications du peintre et le bateau amarre au monastère du Pantocrator. Le peintre écrit : « J'avais indiqué Iviron comme lieu de débarquement, mais la mer était trop forte pour qu'il fût possible de nous y débarquer. Nous entrâmes dans le petit port du monastère du Pantocrator »¹⁰²³. Cette vue est ainsi la première qu'Ernest de Caranza et Charles Labbé auraient dû avoir du monastère d'Iviron et du Mont Athos.

Le photographe capture l'un des angles de la muraille du monastère, tout en conservant la végétation environnante, mettant en valeur le pittoresque de la scène. Par un jeu de triangles, il associe par trois les éléments végétaux et les éléments architecturaux, montrant l'inscription du monastère d'Iviron dans son environnement naturel. S'inspirant des maîtres de la peinture flamande, l'image est conçue pour montrer la relation indissociable entre le bâti et le paysage. Le rivage du port au premier plan et la montagne au troisième plan ne font que renforcer cet aspect. Le voyageur arrive par la mer dans un lieu unique au monde. Par la chambre photographique, le photographe semble vouloir capter cet élément et le conserver.

Ernest de Caranza offre une vue en contre-plongée, rendant le monastère plus imposant et mettant en lumière l'incohérence architecturale du monastère, décrit par Emmanuel Mille :

Essayer de décrire un monastère comme celui d'Iviron, ce serait vouloir décrire une petite ville. Les restaurations et les constructions modernes y abondent. Chaque supérieur veut signaler son administration par quelques bâtisses de son invention. On place une chambre, un balcon où l'on peut, sans s'inquiéter des règles de goût et de symétrie ; c'est un véritable tohu-bohu qui dérouté l'œil et la perspective¹⁰²⁴.

Enfin, cette photographie est un document de travail intéressant, car elle rend compte de la muraille sud-est à un moment donné. Comme le constate Emmanuel Miller, et cela est encore le cas de nos jours, le monastère a subi de nombreuses restaurations, comme au niveau de la tour et des balcons.

¹⁰²³ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 19 septembre 1853, monastère d'Iviron, Mont Athos.

¹⁰²⁴ Miller 1889, p. 27.

Étude de l'épreuve photographique n°29 : Vue de la muraille sud.



L'épreuve positive, en format paysage, numérotée 29 dans l'album est une vue de la muraille sud du monastère d'Iviron. Le fonds conserve également une autre épreuve positive¹⁰²⁵ et une épreuve négative. L'épreuve négative est légèrement déchirée en haut à gauche et pliée en bas à gauche. Une tâche brune est également présente au niveau du ciel¹⁰²⁶.

a. Description :

Au premier plan seule la végétation environnante est visible. La muraille sud du monastère apparaît au deuxième plan. Comme pour l'épreuve précédente, le sommet de la muraille est occupé par plusieurs petits balcons. La tour est visible sur la gauche de l'épreuve. Enfin, les coupoles des chapelles et du katholikon apparaissent au-dessus de la muraille.

Aux deux angles sud-ouest et nord-est, deux pans de montagne définissent le troisième plan et servent de fonds à l'architecture. Enfin, le ciel occupe le quatrième plan.

b. La problématique :

Ernest de Caranza et Charles Labbé sont très influencés par les peintres flamands, dont ils s'inspirent pour réaliser leurs épreuves photographiques, en mettant en scène les monastères du Mont Athos au cœur d'une nature abrupte, si pittoresque à leurs yeux. Comment parviennent-ils à associer, au cœur de l'image photographique, le monastère d'Iviron et le paysage environnant ?

c. La composition :

Les diagonales se croisent au sommet de la muraille sud du monastère, au niveau de la coupole du katholikon, qui est le point focal de l'image. Le sommet des arbres étant visibles au premier plan, Ernest de Caranza semble réaliser l'épreuve depuis une hauteur.

¹⁰²⁵ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partie de cette épreuve positive.

¹⁰²⁶ Il est impossible de réaliser un examen plus complet en l'absence des originaux.

L'épreuve photographique présente en outre une composition classique, respectant la règle des tiers. Les deux lignes verticales organisent l'image photographique en trois parties, à savoir la tour, les coupoles et le pin visibles chacun dans un espace de composition. Les deux lignes horizontales encadrent, quant à elle, le monastère en se plaçant au-dessus, au niveau du quatrième plan et en-dessous à la base du monastère au premier plan.

La muraille sud du monastère, est placée au centre de la composition, entre les deux lignes horizontales. La tour est excentrée sur la gauche pour lui donner plus de volume.

Enfin, par un jeu de triangles entre la tour, le pin au centre du monastère, l'arbre visible au coin à droite, le photographe lie l'élément architectural à l'élément végétal, comme sur l'épreuve précédente. Il construit également son image en guidant le regardeur vers la tour de défense, élément le plus important de la muraille sud. Cette dernière renforce l'idée d'invulnérabilité du monastère. Elle fait voyager le regardeur dans le temps et devient un objet pittoresque pour le photographe.

d. La lumière :

Le monastère est baigné de soleil. L'absence d'ombre sur les bâtiments et les arbres, et les contrastes peu marqués indiquent que le soleil est au-dessus du monastère et que la prise de vue a été réalisée aux alentours de midi. Cependant les teintes beiges montrent la parfaite maîtrise de la lumière par le photographe

Conclusion :

Malgré l'âpreté des rayons du soleil, Ernest de Caranza et Charles Labbé parviennent à photographier la muraille sud du monastère, en conservant au sein de l'image, l'écrin de verdure environnant, marquant ainsi le lien indissociable entre architecture et paysage.

Ils placent la muraille au second plan, laissant une place au premier et au troisième plan à la nature. Ernest de Caranza et Charles Labbé veulent ainsi capter la dimension, selon eux, intemporelle des lieux, entre végétation sauvage et architecture médiévale, en somme le patrimoine dans son écrin, dont le trapèze reliant la tour et les arbres est une preuve supplémentaire.

Etude de l'épreuve photographique n°30 : vue générale du couvent Ivivone (côté mer)



L'épreuve positive en format paysage numérotée 30 dans l'album est une « vue générale du couvent Ivivone¹⁰²⁷ (côté mer) », selon la dénomination de la légende. Le fonds conserve une autre épreuve positive et une épreuve négative, toutes deux de bonne qualité. L'épreuve négative est numérotée 30 à l'encre de chine en bas à droite.

a. Description :

Cette vue générale du monastère d'Iviron a été prise à partir d'un terre-plein sur une montagne environnante. Le parapet de ce terre-plein constitue le premier plan de l'image photographique. Le deuxième plan correspond à la muraille nord-est du monastère, dont la façade est percée dans sa partie supérieure d'une multitude de fenêtres, possédant pour certaines un petit balcon.

L'entrée dans le monastère se fait via une porte simple, surmontée d'un petit toit de tuiles¹⁰²⁸. De l'intérieur du monastère, seules les coupoles du katholikon et la tour de défense au sud-ouest sont visibles.

La montagne sert à la fois de fond à l'image et de troisième plan.

b. La problématique :

Ernest de Caranza s'éloigne sur les chemins de montagne, aux alentours d'Iviron, pour réaliser une vue générale du monastère. Mais comment capter la totalité du monastère, afin de donner une vue d'ensemble, tout en conservant le décor naturel environnant ?

c. La composition :

Ernest de Caranza est placé en hauteur sur un pan de montagne voisin au monastère. Le premier plan laisse ainsi apparaître le parapet entourant le terre-plein.

¹⁰²⁷ La graphie du nom du monastère est celle de la légende sous l'épreuve positive dans l'album.

¹⁰²⁸ Reconstituée par la suite, l'entrée est actuellement beaucoup plus ouvragée. Voir le site Mount Athos 360.

Le photographe a placé la chambre photographique très légèrement en biais, pour jouer sur la diagonale gauche. Cette dernière passe par le coin nord-est du monastère, traversant ainsi les trois plans de la composition. La montagne participe au dynamisme de l'image par son relief croissant de la gauche vers la droite.

Enfin, l'image photographique, de composition classique, respecte la règle des tiers. Le haut des montagnes au troisième plan et le haut de la petite muraille délimitant le terre-plein, où s'est positionné le photographe, forment naturellement les deux lignes horizontales. La limite nord-est du monastère, ainsi qu'un des toits au sud, précédant la tour de défense, constituent les deux lignes verticales de la composition.

d. La lumière :

Les toits du monastère, ainsi que la montagne prenant à cet instant les premières teintes de l'automne, constituent pour le photographe les deux points sombres de sa prise de vue. Pour les contrer, il est obligé d'ouvrir le diaphragme de la chambre photographique. Les noirs sont ainsi très doux sur l'image. Cependant le ciel et les autres points plus touchés par la lumière apparaissent plus clairs. L'épreuve négative permet de comprendre ce procédé. Le ciel tout particulièrement, ainsi que la tour de défense, le mur d'entrée du monastère, l'angle nord-est et le mur à droite du photographe sur le terre-plein au premier plan sont d'un noir intense. Mais ayant une parfaite connaissance des procédés photographiques, Ernest de Caranza obtient au niveau de ces points de lumière, des teintes beiges très acceptables. Les contrastes sont parfaitement maîtrisés.

Ces contrastes permettent de déterminer le positionnement du soleil et ainsi le moment de la prise de vue. Comme dit précédemment, le mur nord-est du monastère, ainsi que l'entrée et le mur de droite du terre-plein sont baignés de lumière. Le monastère étant situé à l'est de la presque île et le soleil étant positionné à cet instant à l'est, l'épreuve a été réalisée tôt le matin.

Conclusion :

En se positionnant en hauteur et en se plaçant légèrement de biais, Ernest de Caranza parvient à prendre une vue d'ensemble du mur nord-est du monastère Ivron, tout en conservant la montagne en arrière-plan.

Emmanuel Miller tenta de donner, lui aussi, une description de l'architecture du monastère, écrivant :

Bientôt la route devient large et belle, et on ne tarde pas à apercevoir une masse imposante de bâtiments qui ressemblent à une véritable forteresse, capable de supporter sans doute un siège en règle.

Plusieurs tours carrées sont en dehors des murailles, dont le périmètre extérieur est à peu près carré. Chacune des faces contient des cellules pour un grand nombre de moines¹⁰²⁹.

Cette vue présente à la fois l'architecture si particulière et si disparate du monastère, mais également son environnement vallonné, si pittoresque pour les artistes du XIX^e siècle. Pour Emmanuel Miller, l'architecture du monastère Iviron est un « tohu-bohu ». Antonin Proust¹⁰³⁰, qui voyagea au Mont Athos en 1858, ne décrit pas autrement ce monastère au plan inexistant. Il écrit dans son récit de voyage :

Il n'est pas aisé de démêler un plan dans cet amas de constructions : aussi le plus court et le plus vrai est de dire qu'il n'y en a pas. L'ensemble de cette Babel d'architecture, encaissé dans un vallon sur le bord de la mer, est triste, et c'est à regret qu'on quitte les sentiers boisés de la montagne pour les porches sombres et humides, les cours froides et les galeries nauséabondes du monastère¹⁰³¹.

Ainsi cette épreuve, associée aux témoignages, permet de garder à l'esprit que le regardeur est ici confronté au regard occidental, d'un paysage oriental.

Etude de l'épreuve photographique n°31 : paysage



L'épreuve positive en format paysage numérotée 31 dans l'album est une vue d'un paysage athonite proche du monastère d'Iviron¹⁰³². Le fonds « Charles Labbé » conserve également une épreuve négative numérotée 31 en bas à droite à l'encre de chine et une épreuve positive¹⁰³³, toutes deux de bonne qualité.

a. La description :

L'épreuve numérotée 31 est une vue de paysage athonite. A flanc de montagne, deux constructions de grande dimension, mais d'apparence rudimentaire apparaissent entre les arbres, l'une au premier plan et la seconde au deuxième plan. Ces deux constructions peuvent

¹⁰²⁹ Miller 1889, p. 27.

¹⁰³⁰ Antonin Proust (1832-1905) est un journaliste, homme politique, critique d'art et collectionneur français.

¹⁰³¹ Proust 2004, p. 28.

¹⁰³² Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve positive de l'album, avec la légende. Il est donc impossible de communiquer cette légende.

¹⁰³³ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

être situées au niveau des murailles sud-ouest du monastère. Le ciel sans nuage apparaît au troisième plan.

b. La problématique :

Ernest de Caranza et Charles Labbé ne se cantonnent pas uniquement à photographier les monastères du Mont Athos. Sortant des sentiers battus, ils captent également les paysages et les constructions pittoresques. Mais comment photographier un paysage montagneux et pittoresque tout en respectant une composition classique ?

c. La composition :

Pour réaliser cette épreuve photographique, le photographe se place en hauteur, sur un des pans de montagne, au niveau d'un des balcons sud-ouest du monastère.

Le point focal se situe au niveau du point de rencontre des deux diagonales, à hauteur de la seconde construction, ce qui explique que les quatre extrémités de l'épreuve soient légèrement floues.

L'épreuve positive numérotée 31 respecte une composition classique, puisque les deux tiers de l'image correspondent au paysage et aux constructions, et qu'un tiers est consacré au ciel.

Le sujet de l'image photographique correspond aux deux constructions rudimentaires. Les deux lignes verticales les coupent en leur milieu. La construction au premier plan est le point de croisement de la première ligne verticale et de la seconde ligne horizontale. Le même schéma ne se répète cependant pas pour la seconde construction, puisque la première ligne horizontale surmontée de 2,5 centimètres le haut de la seconde construction.

Enfin, la pente de la montagne et les rayons du soleil tracent deux parallèles, entre le sommet de la montagne et la seconde construction. La première parallèle suit la pente de la montagne, entre le deuxième et le troisième plan, et la seconde passe par le coin gauche de la première construction et par le coin droit de la seconde construction. Le photographe impose ainsi au regardeur un basculement de la gauche vers la droite et du bas vers le haut, permettant une ascension naturelle du regard.

d. La lumière :

Situé à l'arrière du monastère, au niveau des murailles sud-ouest, le pan de montagne photographié est exposé à l'est.

L'épreuve présente une lumière douce et diffuse, et ses contrastes sont maîtrisés. Les seules indications pour identifier la position du soleil sont les ombres des deux constructions. La face

est de la première construction est plus sombre que sa face nord. Il en est de même pour la seconde construction. De plus, les deux toits semblent baignés de lumière. Le soleil projette ses rayons de l'ouest. L'épreuve photographique a ainsi été prise en fin de journée.

Le faisceau de lumière suit la pente de la colline du sommet vers la base, à la manière d'un projecteur, éclairant le regardeur dans son ascension visuelle.

Cette lumière douce de fin de journée, parfaitement maîtrisée par le photographe, rend compte à la fois, de la fraîcheur des feuillages et de la chaleur méditerranéenne, rendant l'image des plus pittoresques.

Conclusion :

Ce paysage athonite par sa composition, par la maîtrise de la lumière et par le jeu des contrastes rappelle la peinture de l'École de Barbizon, dont Charles Labbé est l'un des représentants. Il est un exemple manifeste de la collaboration étroite de l'ingénieur-photographe et du peintre. Cette épreuve positive, présente dans l'album, n'avait-elle pas vocation également à inspirer Charles pour l'une de ses toiles, ou tout autre peintre. La question reste posée. Quoiqu'il en soit, cette épreuve est à tout point de vue remarquable. Il faut savoir que les épreuves photographiques de paysage sont plus difficiles à réaliser, du fait des ombres engendrées par la végétation. Gustave Le Gray¹⁰³⁴ indique dans sa méthode, que les temps de pose peuvent être plus long, surtout en fin de journée.

Enfin, cette épreuve photographique montre l'intérêt des deux voyageurs pour les constructions annexes des monastères. Ernest de Caranza et Charles Labbé cherchent également les paysages et les constructions plus atypiques, car l'idée première des albums est de faire voyager le regardeur.

¹⁰³⁴ Gustave le Gray (1820-1884), p. 39.

Etude de l'épreuve photographique n°32 : paysage



L'épreuve positive en format paysage numérotée 32 dans l'album met en lumière un paysage athonite non loin du monastère d'Iviron¹⁰³⁵. Le « fonds Charles Labbé » conserve une seconde épreuve positive¹⁰³⁶ et une épreuve négative, toutes deux de bonne qualité.

a. La description :

Au premier plan, seule la végétation est visible. Au deuxième plan à gauche apparaissent des constructions rustiques, collées les unes aux autres, d'un aspect rudimentaire. Les murs sont clairs et les toits de tuiles sont surmontés par cinq cheminées. Une végétation sauvage entoure ces constructions et ne permet pas de les distinguer clairement. Un grand pin, peu touffu et au tronc maigre, est planté devant la façade d'une des constructions, rivalisant en hauteur avec la montagne visible au dernier plan. Toujours au deuxième plan, à droite, un aqueduc, consistant en un grand arc central coiffé de trois petits arcs surmonte le lit asséché d'une rivière, envahie, par endroit, par la végétation¹⁰³⁷. Il est possible d'accéder à l'aqueduc par un escalier visible à droite, lui aussi envahi par la végétation.

Au troisième plan une montagne verdoyante sert de fond aux éléments architecturaux présents au deuxième plan. Enfin, le ciel apparaît au quatrième plan.

b. La problématique :

Les conditions météorologiques ne sont pas toujours favorables au photographe, qui doit cesser son travail lorsqu'il pleut et rattraper le temps perdu dès l'apparition d'une éclaircie.

¹⁰³⁵ N'ayant pas encore pu étudier l'album et n'ayant aucune photographie de cette épreuve dans l'album, je n'ai pas connaissance de la légende. Mais le numéro à l'encre de chine en bas à droite du tirage négatif m'indique sa place et sa présence dans l'album.

¹⁰³⁶ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

¹⁰³⁷ Cette végétation est principalement visible au premier plan.

Avec cette image photographique, Ernest de Caranza offre une leçon de bonne gestion de la lumière, ou comment photographier un paysage méditerranéen sous un soleil aride.

c. La composition :

Sur cette épreuve photographique de composition classique, le paysage occupe les deux tiers inférieurs de l'image. Le ciel, envahi en partie par le sommet de la montagne, domine dans le tiers supérieur.

La règle des tiers est parfaitement respectée. La première ligne horizontale coupe en son centre la montagne. La seconde ligne horizontale, quant à elle, passe sous les constructions et coupe la base de l'aqueduc. Les deux lignes verticales délimitent en trois parts égales l'image photographique, coupant le bloc des constructions en son centre et délimitant, pour la seconde, l'espace entre le complexe et l'aqueduc. Le photographe, à la manière des peintres de l'École de Barbizon, positionne les éléments architecturaux, au niveau du deuxième tiers sur la longueur.

Enfin, la composition s'organise selon le principe de la spirale logarithmique, calculée à partir du nombre d'or¹⁰³⁸. La spirale prend son point de départ à l'extrémité gauche de l'image, suivant le lit asséché de la rivière, s'appropriant ensuite la forme naturelle de la montagne, tournant jusqu'au centre du bloc des constructions. Le point focal est d'ailleurs non loin du point d'arrivée de la spirale, plus à droite, légèrement en-dessous du croisement des deux diagonales. Cela explique le flou perceptible au niveau des parties inférieures de l'image.

d. La lumière :

L'étude de la lumière sur cette épreuve n'est pas aisée, car les ombres sont presque inexistantes. Comme indiqué dans la problématique, plusieurs détails laissent à penser que l'épreuve a été prise à l'heure de midi.

Tout d'abord, les toits des constructions projettent une ombre courte. Ensuite, les cheminées sont blanches, dissimulées par la lumière. Enfin, l'ombre sous l'aqueduc correspond à l'arc. Tous ses détails montrent que le soleil projette ses rayons à la verticale.

Sous une lumière aride, Ernest de Caranza doit fermer le diaphragme de sa chambre, pour obtenir ces nuances sépia, si douces sur le paysage athonite.

¹⁰³⁸ Plusieurs études ont été menées au XVII^e siècle par Jacques Bernoulli. Le nombre d'or correspond à 1,618.

Conclusion :

Grâce au maniement du diaphragme, et en reprenant la spirale naturelle du paysage dans la composition de son image photographique et en s'inspirant des techniques de composition des peintres de l'École de Barbizon, Ernest de Caranza et Charles Labbé parviennent à composer une image pittoresque, dont les teintes sont maîtrisées.

Ernest de Caranza et Charles Labbé ont la volonté de ne pas se cantonner à la reproduction des principaux monuments du monastère d'Iviron, mais de rendre également l'ambiance des lieux, en présentant au regardeur les paysages environnants et cela malgré le peu de temps, dont ils disposent. Les conditions climatiques ont, en effet, écourté le temps de travail. Charles Labbé écrit dans une lettre du 29 septembre 1853 à Madame Regnault : « Le dimanche matin, nous allâmes, armés en guerre, à la reconnaissance des motifs ; nous rentrâmes pour déjeuner et fîmes après plusieurs épreuves. Le lundi matin, épreuves ; le soir dessins et épreuves. Mardi, le temps nous fût fâcheux ; la pluie s'opposa absolument au travail, soit dehors, soit dedans, le vent était violent, le ciel tout à fait sombre, nous avons fait des préparatifs pour les jours subséquents. Mercredi, c'était hier, le temps était épouvantable ! »¹⁰³⁹. Ainsi, chaque moment propice au travail photographique doit être exploité.

Etude de l'épreuve photographique n°34 : vue de la phialè



L'épreuve positive en format portrait numérotée 34 dans l'album est une vue, en format portrait, de la phialè du monastère Iviron. Dans l'album, l'épreuve n'est pas légendée, mais uniquement numérotée. Le fonds « Charles Labbé » contient une seconde épreuve positive d'une qualité moindre sur lequel les noirs sont moins intenses, et une épreuve négative de bonne qualité.

¹⁰³⁹ Correspondance, 1853 : Lettre de Charles Labbé à madame Regnault, datée du 29 septembre, monastère d'Iviron, Mont Athos.

a. La description :

Ernest de Caranza laisse délibérément le premier plan libre de toute architecture, afin de concentrer le regard sur la phialè, amplifiant dans le même temps la profondeur de champs, en plaçant sa chambre photographique légèrement de biais. Le sol de terre battue constitue le premier espace visuel du regardeur.

Le photographe place l'objet premier de sa prise de vue au second plan. La phialè n'est pas centrée. A gauche, la distance entre le bord de la photographie et la phialè est de 2,5 centimètres, alors que la distance à droite est de 2,2 centimètres. Ernest de Caranza dirige immédiatement l'œil du regardeur vers la gauche, où se situe le point de fuite de son image, mettant ainsi la phialè en valeur.

La phialè est placée sous un ciborium, posée sur huit arcades décorées d'arcs en plein cintre, surmontés d'arcs en anse de panier à trois centres. Cette coupole surplombe une fontaine. L'une des arcades est obstruée dans sa partie basse par une plaque de chancel, ornée d'un losange.

Le côté ouest du katholikon sert de mur de fond à l'image photographique. Il prolonge la profondeur de champs – déjà accentuée par le premier plan – grâce à son agencement architectural sur deux niveaux. L'ajout de l'exonarthex (premier niveau), espace constitué d'arcades soutenues par des colonnes simples et surmonté d'un toit pentu, donne un volume supplémentaire au katholikon, qui présente en son sommet trois petites coupoles.

b. La problématique :

La phialè du monastère d'Iviron avec le katholikon sont des monuments de l'architecture athonite, auquel Ernest de Caranza et Charles Labbé ne peuvent se soustraire. Mais comment photographier un des éléments les plus pittoresques de l'architecture athonite, la phialè, en rendant toute sa verticalité et en mettant en valeur l'élément le plus artistique, à savoir la plaque le chancel ?

c. La composition :

Cette épreuve photographique respecte parfaitement la règle des tiers. Les deux lignes verticales passent – en prenant comme point de repère les trois colonnes centrales (selon l'axe du regardeur) de la phialè – sur la première et la troisième colonne. Les deux lignes horizontales, pour leur part, coupent la coupole de la phialè pour la première et les colonnes en leurs centres pour la seconde.

Les deux diagonales se croisent au niveau du chapiteau de la deuxième colonne de la phialè – toujours en prenant comme point de repère les trois colonnes (selon l'axe du regardeur).

Cependant le point de croisement des diagonales ne peut pas être le point focal du photographe. Si tel était le cas, le point étant placé haut, le photographe aurait dû positionner sa chambre photographique en contre-plongée. Les colonnes seraient déformées, ce qui n'est pas le cas. La chambre photographique est ainsi placée à l'horizontale, soit à hauteur d'homme. Le point focal est donc plus bas. D'autre part, il ne faut pas oublier que la prise de vue prend géométriquement la forme d'un triangle. Le point de ce triangle équilatéral part de l'objectif de l'appareil et s'agrandit de part et d'autre. Ainsi Ernest de Caranza ne pouvait être placé qu'entre les deux lignes verticales de la règle des tiers. Le point focal peut être placé au centre de la deuxième colonne de la phialè, au niveau de la ligne horizontale de la règle des tiers.

D'autre part, la phialè, sujet principal de l'image photographique, n'est pas exactement placée au centre du cadrage. Lors de la description, il a été indiqué que la distance entre le bord gauche de l'épreuve et la phialè est de 2,5 centimètres, contre 2,2 centimètres à droite. Le décentrement de l'objet permet au photographe de mettre en valeur l'élément architectural représenté. Dans le cas de cette image, cela permet également à Ernest de Caranza de mettre en valeur un élément particulier de cette architecture athonite. En effet, le décor alentour n'est pas éblouissant. Le sol de terre battue est sale. Des bouts de bois ou autres détritiques ont été laissés autour de la phialè. D'autre part, le mur du katholikon est délabré. Un élément attire cependant l'attention du regardeur, à savoir la plaque de chancel. Ernest de Caranza décentre la phialè, pour mettre en valeur cet élément. Le décentrement lui permet – outre de rendre la verticalité de l'architecture – de placer la plaque de chancel contre la ligne verticale de la règle des tiers à droite et à l'angle de cette ligne avec la seconde ligne horizontale de la règle des tiers. Il en fait ainsi l'un des éléments les plus visibles de l'image.

Enfin, et cela est également permis par le décentrement, Ernest de Caranza joue sur l'effet de perspective. Il utilise les lignes naturelles du katholikon, soit la ligne du toit et la ligne du bord du toit de l'exonarthex, pour amener l'œil du regardeur vers le fond de l'image. Le volume de l'architecture est ainsi rendu par la profondeur de champs. L'œil du regardeur n'est plus prisonnier du cadre. Il voyage.

d. La lumière :

Le mur du katholikon, ainsi que les ouvertures au niveau de l'exonarthex et de la phialè représentent pour le photographe des zones d'ombres, qu'il doit éclaircir pour obtenir de belles teintes noires. Il est dans l'obligation d'ouvrir le diaphragme de la chambre photographique. Mais l'ouverture du diaphragme a pour conséquence de blanchir les parties de l'architecture les plus exposées au soleil, à savoir les trois coupes et une partie du mur du katholikon. Pourtant

sur l'épreuve négative, ces parties sont très contrastées, montrant la bonne gestion de la lumière par le photographe.

Une ombre à droite de la phialè – malheureusement coupée – permet de déterminer la place du soleil, et ainsi l'heure de prise de vue. Le chœur du katholikon est à l'est et l'exonarthex à l'ouest. Selon l'ombre présente au niveau de l'exonarthex, le soleil lors de la prise de vue est à l'est et plus précisément au coin nord-est du katholikon. Il est possible de déterminer que la prise de vue a été réalisée en fin de matinée, entre 10h30 et 11h.

Conclusion :

Pour les deux voyageurs, la phialè est un des éléments les plus pittoresques de l'architecture athonite, dont ils se doivent de rendre compte. Ernest de Caranza en décentrant son cadrage et en jouant sur les lignes pour donner de la profondeur de champs, parvient à donner corps à l'élément photographié. Pourtant le cadre n'est pas idyllique, avec des bouts de bois laissés à même le sol. La plaque de chancel, vestige d'une ancienne basilique romaine, devient un élément décoratif important, qui doit pour le photographe être l'objet de toutes les attentions. La composition classique permet de le mettre en valeur et de rendre la verticalité de l'architecture de la phialè.

Conçue comme une image photographique de voyage, cette épreuve devient une dizaine d'années plus tard une épreuve photographique documentaire, puisqu'elle témoigne d'une architecture disparue. Gabriel Millet, lors de son voyage en 1864, évoque la construction d'une nouvelle phialè au monastère d'Iviron, à la suite d'un violent incendie :

En face, la grande église et au milieu de la cour, une belle fontaine entourée de colonnes en marbre était alors en construction¹⁰⁴⁰.

La phialè actuelle, d'architecture plus occidentale, est, en effet, bien différente de la précédente¹⁰⁴¹. De dimension plus importante, elle est constituée d'une coupole, soutenue par huit arcs, portés par huit colonnes à chapiteaux ioniques, posées sur un long balustre, décoré de treillis. L'entrée est ornée d'un fronton, placé entre les deux colonnes, sous les chapiteaux.

¹⁰⁴⁰ Millet, 1889, p. 39.

¹⁰⁴¹ Voir site Mount Athos 360.

Etude de la photographie n°35 : Vue sud-ouest du katholikon.



L'épreuve photographique en format paysage numérotée 35 dans l'album est une vue sud-ouest du katholikon, intitulée « Eglise – Couvent d'Ivivone ». Il existe quatre épreuves de cette vue. Outre la photographie choisie pour l'album, le « fonds Charles Labbé » conserve une seconde épreuve positive et deux épreuves négatives, dont l'une a

servi à la réalisation des deux épreuves positives. L'autre épreuve négative présente des tâches inhabituelles.

a. Description :

Le premier plan est laissé libre de toute architecture, pour donner de la profondeur de champ à l'image.

Au deuxième plan apparaît la façade vue sud-ouest du katholikon et de la phialè¹⁰⁴². Cette vue permet de voir la petite coupole de l'exonarthex, ainsi que de l'autre côté, à l'angle sud-ouest la tour du katholikon avec l'horloge. Les trois petites coupoles du narthex sont également bien visibles.

Au troisième plan apparaît la façade ouest du monastère. De forts contrastes à cet endroit de l'image ne permettent pas de voir la totalité des bâtiments. Un balcon et au-dessus, sur le toit une haute cheminée sont visibles. Au niveau de ce troisième plan, côté nord-est, un arbre – qui n'est pas présent sur l'épreuve négative tâchée – ferme la construction de l'image. Le katholikon se retrouve ainsi encadré à gauche de l'image par l'arbre et à droite par le bâtiment du monastère.

Enfin, le quatrième et dernier plan, uniquement visible sur la droite de l'image, derrière les bâtiments du monastère, montre une forêt. Ce plan renforce le côté pittoresque du Mont Athos, en lui donnant l'aspect d'une architecture ancestrale et préservée, dans un écrin de verdure.

¹⁰⁴² La vue nord-est du katholikon est l'objet d'une autre photographie, numérotée 36.

b. La problématique :

En regardant cette épreuve photographique, il est possible de s'interroger sur la possibilité de conserver la netteté de la photographie avec une ouverture de champs large ?

c. La composition :

La composition de cette photographie pourrait au premier abord paraître simple et sans grand intérêt. Ernest de Caranza respecte parfaitement la règle des tiers. Les deux lignes verticales sont placées de gauche à droite, au niveau du coin nord-ouest de l'exonarthex et au coin nord-ouest de la tour du katholikon. Les deux lignes horizontales, quant à elles, sont positionnées, de haut en bas, au niveau du toit de l'esonarthex et au niveau de la base de l'arcades de l'exonarthex. Les lignes encadrent ainsi la façade du katholikon.

L'architecture du katholikon permet au photographe un jeu de niveau, donnant du volume à son image. Cinq niveaux sont ainsi observables. Le premier niveau correspond à l'exonarthex et à la phialè. Les arcades de l'exonarthex permettent au photographe de créer une ligne dynamique, partant du coin gauche de l'image vers les bâtiments ouest du monastère. Le katholikon n'est en effet pas photographié de face, mais légèrement de biais, via l'angle nord-ouest, afin de garder intacte les volumes architecturaux. Le deuxième niveau se situe sur le toit de l'exonarthex avec la coupole nord. Ce niveau attire l'œil du regardeur vers la gauche, et donne corps à l'ensemble de l'image.

Le troisième niveau correspond aux trois coupoles de l'esonarthex, auquel répond le quatrième niveau constitué par les deux coupoles principales du katholikon. Enfin le cinquième et dernier niveau coïncide avec le toit de la tour du katholikon.

Ces différents éléments architecturaux forment également une série de triangles, qui complètent la composition de l'image. Un premier triangle rejoint la coupole de l'exonarthex, le toit de la tour du katholikon et la coupole de la phialè. Ce triangle laisse apparaître en son centre la façade du katholikon, ce qui renforce la composition selon la règle des tiers. Un deuxième triangle, moins prononcé, joint la phialè, le balcon du bâtiment ouest du monastère et la coupole de l'esonarthex, permettant une circulation de l'œil dans l'ensemble de l'image et structurant davantage la construction. Ces éléments architecturaux encadrent, en effet, l'objet principal, soit le katholikon. Enfin, un troisième triangle rejoint la coupole principale du katholikon, le toit de la tour et la cheminée du bâtiment ouest du monastère. Ce triangle montre que l'image d'Ernest de Caranza n'est pas uniquement construite selon un modèle horizontal.

Le photographe joue également sur les verticales. Les trois coupoles – à savoir les deux coupoles principales du katholikon et la coupole de l'exonarthex – se répondent, de même que l'arbre, le toit de la tour et la cheminée du bâtiment ouest. Cette image photographique se développe ainsi pleinement verticalement et horizontalement pour montrer dans sa totalité l'espace sud-ouest de la cour intérieure du monastère Iviron.

La composition de cette photographie bien que parfaite, laisse apparaître un élément troublant, puisque la phialè apparaît très légèrement floue.

Les deux diagonales de la photographie se croisent au niveau de la façade du katholikon, entre la première et la deuxième fenêtre dans le sens de la lecture. Le point focal ne peut se situer à ce croisement, qui est trop élevé, et l'épreuve n'a pas été prise en contre-plongée. En effet, les colonnes de l'exonarthex, ainsi que celles de la phialè ne sont pas déformées, ce qui aurait été le cas si l'épreuve avait été prise en contre-plongée. Il faut situer le point focal plus bas, c'est-à-dire au centre de la première horizontale, au niveau de la troisième arcade de l'exonarthex.

L'emplacement du point focal explique ainsi le léger manque de netteté au niveau de la phialè, située à l'extrémité droite de l'image. Ce problème de netteté est imposé par l'ouverture de champ importante opérée par le photographe pour prendre un si grand nombre d'éléments sur une seule image. Ernest de Caranza parvient cependant à construire son image et cela malgré les difficultés techniques causées par la chambre photographique.

d. La lumière :

Le chœur du katholikon est situé à l'est et l'exonarthex, ainsi que la phialè à l'ouest. L'ombre étant positionnée à droite de la phialè, il est possible de dire que le soleil est situé à l'ouest. De plus, le soleil se couchant au Mont Athos au mois de septembre aux alentours de 19h30, l'heure de prise de vue peut être déterminée entre 17h00 et 18h00. Cela ne permet cependant pas de déterminer si les deux photographies de la cour du monastère ont été réalisées en un même jour¹⁰⁴³.

Cette heure de prise de vue explique la faible exposition au soleil des parties claires. Contrairement à l'épreuve numérotée 36 les trois coupoles de l'exonarthex sont moins exposées au soleil, et sont d'un noir moins intense sur l'épreuve négative.

¹⁰⁴³ Voir « Etude de la photographie n°36 ». La photographie de la vue nord-ouest a été réalisée aux alentours de midi.

Cependant les parties sombres le sont davantage. Le bâtiment ouest du monastère n'est que peu visible. La description a montré que seul un balcon et une cheminée apparaissent clairement. Face à la diminution de la lumière, Ernest de Caranza ne peut contrer les points sombres de son image photographique, même en ouvrant le diaphragme de sa chambre.

Conclusion :

La lumière, quoique maîtrisée, manque dans cette image photographique et donne à l'ensemble une teinte sombre. Ernest de Caranza parvient, cependant, à rendre sa photographie dynamique, par un jeu de niveaux et de triangles, qui rend très intéressante la composition de l'épreuve. Malgré un léger flou au niveau de la phialè, le photographe rend visible l'ensemble des bâtiments constituant cette vue sud-ouest.

Cette épreuve est également intéressante sur le plan documentaire, car elle montre un aspect de la tour du katholikon, inexistant aujourd'hui du fait des rénovations¹⁰⁴⁴.

Etude de la photographie n° 36 : vue extérieure de l'église et de l'entrée intérieure



L'épreuve photographique en format paysage numérotée 36 dans l'album est une « vue extérieure de l'église et de l'entrée intérieure » prise dans la cour intérieure du monastère, selon la dénomination de la légende¹⁰⁴⁵. Il existe trois versions de cette épreuve : un négatif, deux positifs dont l'un et de meilleure qualité que l'autre.

a. Description :

L'image comprend trois plans successifs. Au premier plan, sur la droite, apparaît la phialè. Une coupole, posée sur huit arcades décorées d'arcs en plein cintre, surmontés d'arcs en anse de panier à trois centres, surplombent une fontaine. L'une des arcades est obstruée dans sa partie basse par une plaque de chancel, ornée d'un losange. Le reste du premier plan est laissé vide, pour permettre à l'œil de voir aisément les autres éléments de la cour.

¹⁰⁴⁴ Voir site Mount Athos 360.

¹⁰⁴⁵ La légende indique précisément : « Eglise et entrée intérieure (Ivion) ».

Au deuxième plan, l'œil du regardeur est maintenu sur la droite. La phialè se situe, en effet, au niveau du côté ouest du katholikon, devant l'exonarthex construit en 1795. Au sommet, les trois coupes de l'exonarthex se distinguent difficilement sur le ciel.

Enfin, au troisième plan apparaissent des bâtiments formant une bande horizontale qui ferme le côté sud de la cour du monastère. Sur la gauche, un premier bâtiment haut, percé de multiples fenêtres aux dimensions diverses, abrite dans sa partie basse une fontaine ornée, surmontée d'un petit toit de tuiles. Un homme est assis non loin de cette fontaine le long du mur. Le second bâtiment accolé est sur trois niveaux. Au premier niveau se situe une triple ouverture, desservant par deux ouvertures l'entrée du monastère et par une ouverture l'entrée de la chapelle de la Vierge Portaitissa. Ces ouvertures ne sont fermées que d'un grillage au niveau de la voute en plein cintre. Le toit de cette entrée est ondulé. A droite de ce toit, l'œil perçoit aisément la coupole de la chapelle. Le second niveau présente deux ouvertures, ornées de voutes en plein cintre, séparées en leur centre par une barre de fer. Le troisième niveau correspond au sommet d'une petite tour de défense, présente à l'entrée du monastère.

b. La problématique :

Le monastère d'Iviron est l'un des plus importants au Mont Athos. Mais comment prendre en une seule prise de vue tous les éléments importants de la cour intérieure du monastère Iviron, c'est-à-dire à la fois la phialè, le katholikon, la chapelle de la Vierge Portaitissa, l'entrée du monastère, la petite tour de défense et la fontaine ?

c. La composition :

Ernest de Caranza se positionne au niveau de l'exonarthex du katholikon. Les éléments architecturaux ne sont pas pris de face. Le photographe se place légèrement de biais, donnant l'impulsion photographique par la diagonale gauche. Cette dernière passe par l'entrée du monastère, la coupole de la chapelle de la Vierge Portaitissa et par l'une des coupes du katholikon. La tour de défense et la phialè se retrouvent ainsi parallèles l'une de l'autre, de part et d'autre de la diagonale. Seule la fontaine est excentrée, occupant la partie gauche de l'image. Elle participe cependant à la constitution d'un triangle entre la phialè, la tour de défense et la fontaine, guidant l'œil du regardeur, vers le point central de la photographie, l'entrée du monastère.

Le point focal de l'épreuve se situe, au niveau de l'entrée du monastère. Ernest de Caranza opère sur ce point la mise au point, déterminant ainsi la netteté de son image.

Enfin, la composition de l'épreuve photographique respecte parfaitement la règle des tiers. Une première ligne horizontale située sur la bordure du toit du bâtiment situé au troisième plan, sépare le ciel de ces mêmes bâtiments. Une seconde ligne horizontale délimite le sol de ces mêmes bâtiments. Deux lignes verticales structurent également l'image. La première sépare les deux bâtiments situés au troisième plan. La seconde se situe au coin sud-ouest du katholikon.

d. La lumière :

Ernest de Caranza, de retour en France, a été honoré pour ses photographies à l'occasion d'expositions ou dans la presse. Un journaliste du journal *La Lumière* écrit :

La collection de M. de Caranza restera comme un des plus beaux monuments de la photographie. [...] Ce qui frappe surtout dans ces clichés, c'est la hardiesse des contrastes et l'habileté avec laquelle ils sont rendus¹⁰⁴⁶.

Pourtant, sur l'épreuve numérotée 36 les contrastes ne sont que peu présents...

A ce sujet, l'analyse photographique peut émettre trois hypothèses. La première serait une surexposition, soit une lumière trop intense. La deuxième serait un problème de conservation de la photographie, élément courant à cette époque. Enfin, la troisième hypothèse serait un problème au moment du développement.

En vérité, la première et la troisième hypothèse s'allient pour ne former qu'une seule explication. Le manque de contrastes de l'épreuve n'est pas dû à un problème de conservation, car Ernest de Caranza avait mis au point un procédé employant le chlorure de platine, qui lui permettait de conserver parfaitement ses photographies. Ce nouveau procédé fit l'objet d'une communication à l'Académie des sciences, de la part de Marie-Jean-Pierre Flourens, physiologiste et secrétaire perpétuel de l'Académie¹⁰⁴⁷, qui fut saluée de tous.

Grâce à l'étude de la portée des ombres et du positionnement du monastère au soleil, il est possible de déterminer approximativement l'heure de prise de vue. Le monastère d'Iviron est situé à l'est de la presqu'île. Cela signifie que la muraille la plus proche de la mer, ainsi que le chœur du katholikon sont également situés à l'est. Ernest de Caranza positionné en face de l'entrée de la chapelle de la Vierge Portaitissa, tourne le dos à la face sud du monastère. Il photographie la face nord et a à sa droite l'est et à sa gauche l'ouest. L'ombre de la phialè est courte. Le soleil surplombe donc le monastère. L'épreuve a été prise entre la fin de matinée et le début de l'après-midi. Ce détail pourrait surprendre, mais le voyage se déroule fin septembre.

¹⁰⁴⁶ A.T.L., « Nouveau procédé de fixation des épreuves positives au moyen du chlorure de platine par M. E. de Caranza », *La Lumière*, n°8, Samedi 23 février 1856, p.1.

¹⁰⁴⁷ Idem.

Ernest de Caranza souhaite peut-être profiter des quelques rayons de soleils de ce début d'automne ou n'a-t-il tout simplement pas la possibilité de faire autrement, du fait du peu de temps qu'ils ont à consacrer à chaque monastère.

Cela pose néanmoins un souci de taille au photographe, qui veut à la fois donner de la clarté aux ouvertures, devant ainsi ouvrir le diaphragme, et ne veut pas voir les parties claires s'affaiblir, devant pour cela fermer le diaphragme de la chambre. Ne pouvant faire les deux actions dans le même temps, il décide d'ouvrir le diaphragme de son appareil, pour ne pas assombrir les ouvertures des bâtiments. Ainsi, les teintes claires sont légèrement affaiblies par le trop plein de lumière. Cependant, il est à noter que l'image n'est pas « grillée », comme disent les photographes, puisque les parties claires apparaissent dans une teinte beige très acceptable. L'épreuve négative prouve ces dires. Les coupes de l'exonarthex du katholikon y apparaissent très noires, renvoyant ainsi au surplus de lumière.

Un deuxième élément est à prendre en compte pour comprendre la faiblesse des contrastes dans cette épreuve. Aujourd'hui grâce au logiciel *Photoshop*, ou il y a encore quelques années à l'aide d'un agrandisseur, il aurait été aisé de modifier l'épreuve ou du moins de jouer avec les contrastes lors du développement. Malheureusement, à cette époque le développement, doit se faire rapidement. Gustave le Gray, dans son traité, estime qu'il est possible de ne développer les épreuves qu'un ou deux jours après la prise de vue, en utilisant le procédé du papier ciré sec. Cela signifie qu'Ernest de Caranza a développé ses épreuves au monastère, dans des conditions qui ont pu ne pas être optimales. D'autre part, le développement s'effectue à l'époque dans un châssis de reproduction qui ne permet pas, contrairement à l'agrandisseur, de cacher certaines parties pour améliorer le contraste de l'image. Le problème est ainsi dû tout d'abord à une lumière trop importante lors de l'exposition, mais également aux techniques de développement.

Conclusion :

Ernest de Caranza parvient à restituer l'architecture de la cour intérieure du monastère Iviron. Cette épreuve est d'autant plus importante, que dans son récit de voyage, Emmanuel Miller rapporte qu'un violent incendie a modifié cette architecture. La phialè, ainsi que le bâtiment nord ont été reconstruits et modifiés¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴⁸ Miller 1889, p. 39 : « L'intérieur de la cour principale du couvent offre le coup d'œil le plus varié. Des escaliers, des treilles, des balcons, des terrasses, des grandes voûtes fermées seulement par des portes en barreaux de bois, d'immenses magasins où les provisions de blé sont entassées, ouverts aux rats et aux souris : ce qui explique l'énorme quantité de chats que l'on rencontre de tous les côtés. En face, la grande église et au milieu de la cour, une belle fontaine entourée de colonnes en marbre était alors en construction. »

Des photographies modernes permettent de voir les modifications¹⁰⁴⁹. La phialè a été centrée dans la cour. De forme plus arrondie, elle est ornée de huit arcades. Les arcs sont en plein cintre et les colonnes de style ionique. L'entrée présente sous l'arc un petit fronton bas. Les arcades – exceptée l'entrée – sont toutes ornées de balustres.

D'autre part, le bâtiment nord est rebâti dans une architecture plus classique, avec une grande entrée en son centre (au niveau de l'homme assis sur l'épreuve d'Ernest de Caranza) et un alignement de fenêtres dans sa partie haute. La petite tour de défense a disparu. Le toit ondulé de l'ouverture est remplacé par une demi-coupole.

Ainsi l'image photographique d'Ernest de Caranza devient un témoignage unique de l'architecture du monastère d'Iviron avant l'incendie.

Etude de la photographie n° 37 : *l'archondaria et le puits*



L'épreuve photographique en format portrait numérotée 37 dans l'album est une vue de « l'archondaria et le puits » selon la dénomination de la légende. Il existe trois versions de cette épreuve photographique : une épreuve positive dans l'album, ainsi qu'une positive aux noirs moins soutenus et une épreuve positive, de bonne qualité, dans le « fonds Charles Labbé ».

a. Description :

Au premier plan apparaît au centre le puit, accolé à gauche à une chapelle et à droite à un treille. Au deuxième plan apparaît une architecture semi-ouverte, avec sur un côté un mur de pierre adossé à la chapelle et pour les trois autres côtés, trois arcs en anse de panier à trois centres bichromes soutenues par deux colonnes basses. Le toit pentu est recouvert de tuiles. La chapelle, quant à elle, de teinte ocre, comme le katholikon, est surmontée d'une petite coupole à tambour sur pendentifs. Sa façade présente quatre petites fenêtres, dont deux sont très

¹⁰⁴⁹ Voir le site Mount Athos 360.

assombries. Une tâche blanche, dont l'origine devra être déterminée, apparaît sur la fenêtre inférieure gauche¹⁰⁵⁰.

Le troisième plan montre une haute tour en pierre de taille, surplombant l'ensemble architectural. A son sommet, sous un toit pentu de tuiles, un balcon de bois, endommagé, semble en faire le tour¹⁰⁵¹. Ce bâtiment correspond-t-il à une tour de défense ? Aucune trace de cet édifice dans l'architecture actuelle du monastère d'Iviron n'a été retrouvée pour le moment.

Enfin, un long bâtiment de quatre étages occupe le quatrième et dernier plan de cette épreuve. Il apparaît derrière le puits et la treille, sur la droite. Il s'agit d'une architecture de pierre simple, avec un toit pentu de tuiles, comme les autres bâtiments. Un balcon de bois orne le troisième étage au centre.

b. La problématique :

En regardant cette épreuve photographique, il est possible de s'interroger sur la possibilité de photographier un élément architectural pittoresque en rendant l'image esthétiquement intéressante ?

c. La composition :

Comme pour toutes les photographies prises au monastère d'Iviron, l'épreuve numérotée 37 respecte une composition classique. Ernest de Caranza, lors de la prise de vue, fait face à son sujet. Les diagonales se croisent sur le mur sud de la tour, au niveau du balcon du bâtiment du quatrième plan. Ce point ne peut pas être le point focal, car l'épreuve n'a pas été prise en contre-plongée. Pour preuve, les colonnes ne sont nullement déformées. Le point focal est donc plus bas, soit au niveau de la roue.

D'autre part, l'épreuve numérotée 37 respecte la règle des tiers. La première ligne horizontale se situe au niveau du faîte du toit du bâtiment du quatrième plan. La seconde ligne horizontale, quant à elle, passe par le faîte du toit du puits. Pour ce qui est des deux lignes verticales, la première se situe sur l'arrête sud-est du mur de l'église et la seconde au niveau de l'arrête sud-est du puits. L'épreuve s'organise ainsi en deux parties. Deux tiers sont consacrés à l'architecture du Mont-Athos et un tiers au ciel, selon une composition classique.

Ernest de Caranza construit son image en jouant sur les différents niveaux architecturaux. Cinq niveaux sont ainsi perceptibles. Le premier correspond au puits. Le deuxième plan correspond au corps de l'église et le troisième à sa coupole. Le quatrième plan

¹⁰⁵⁰ Voir paragraphe sur la lumière.

¹⁰⁵¹ De nombreuses lattes de bois ont disparu, laissant un vide apparent.

correspond au bâtiment du quatrième plan. Enfin, le cinquième plan correspond à la tour. Ce jeu sur les différents niveaux donne du volume à l'image et rend l'architecture palpable.

Enfin, cette épreuve est construite selon le principe de la spirale d'or ou spirale logarithmique, très utilisé dans l'art comme élément de composition de l'image. Elle guide le regard depuis la roue du moulin, pour l'emmener à travers l'édifice en le faisant s'élever. Dans la peinture classique, cet élément de composition permet d'élever le regard vers le ciel, et vers Dieu.

d. La lumière :

Comme le laisse penser l'ombre au sol, le soleil vient éclairer le bâtiment par l'ouest. Ces rayons filtrent au coin entre la coupole de l'église et le mur sud-est de la tour. L'épreuve a donc été prise en fin de journée.

D'autre part, une tâche est présente sur le mur sud-est de l'église. Contrairement à ce qui pourrait être imaginé au premier abord, il y a peu de chance pour que cela corresponde à une tâche de lumière. Il est plus vraisemblable que cette marque soit l'effet d'un pli survenu sur l'épreuve négative avant la réalisation de l'image positive. Une même marque est, en effet, visible sur l'épreuve négative¹⁰⁵².

Conclusion :

Aucun équivalent photographique récent n'a été trouvé, jusqu'à présent. Il est assez difficile de situer avec précision le lieu exact de ce puit et même de déterminer s'il subsiste encore aujourd'hui.

Cependant Ernest de Caranza réalise une photographie intéressante, à la fois sur le plan documentaire, puisque le puit du monastère d'Iviron est peu représenté, et sur le plan esthétique, avec ce jeu de niveau, qui met en valeur l'architecture athonite. Malgré le côté pittoresque de cette image, Ernest de Caranza parvient à ne pas en faire une carte postale. Il lui donne un relief véritable.

¹⁰⁵² Il est impossible de réaliser une étude plus précise, en l'absence des originaux.

Le monastère de Lavra

Étude de la photographie n° 38 : *Vue générale du couvent de Lavra (Laure) Mont Athos*



L'épreuve photographique en format paysage numérotée 38 dans l'album est une vue générale du monastère de Lavra. La légende indique une « vue générale du couvent Lavra (Laure) Mont Athos ». Outre l'épreuve présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » conserve une seconde épreuve positive de bonne qualité.

a. Description :

Cette vue générale du monastère de Lavra est prise depuis la montagne ouest. Le premier plan, laissé libre de toute architecture, montre une partie du terre-plein, lieu de la prise de vue. Recouvert de branchages et d'herbes sèches, cet espace n'occupe que les deux tiers du premier plan, à partir du coin droit de l'image, l'autre tiers correspondant déjà à l'espace du deuxième plan.

L'œil du regardeur descend d'un niveau pour parvenir au deuxième plan. La cime d'un grand arbre apparaît d'abord dans le prolongement du terre-plein, puis sur la droite de l'image une partie du toit d'une construction. Ces deux éléments sont entourés de végétations basses. Au coin sud-ouest du monastère, deux arbres minces apparaissent.

Le monastère de Lavra n'est visible qu'au troisième plan. Son entrée monumentale est située au nord et est précédée de végétations, dont trois arbres : le premier est haut et mince, le deuxième touffu et le troisième petit. Une petite construction est placée non loin de l'arbre haut et mince. A l'intérieur de l'enceinte du monastère sept arbres sont également visibles, ainsi que la coupole du katholikon.

Le quatrième et dernier plan correspond au ciel et la mer, qui apparaissent unis dans une même nuance beige.

b. La problématique :

Comme le monastère d'Iviron, le monastère de Lavra est l'un des plus importants monastères du Mont Athos. Comment Ernest de Caranza met-il en valeur le monastère de Lavra tout en l'associant à la végétation environnante ?

c. La composition :

La composition de cette photographie est très classique. Ernest de Caranza se positionne sur le terre-plein, visible au premier plan. Le point focal correspond au croisement des deux diagonales, qui se rejoignent au niveau de la muraille ouest, non loin de l'entrée monumentale. L'épreuve est prise en contre-plongée, grâce au système de soufflet de la chambre photographique.

L'épreuve photographique respecte la règle des tiers. La première ligne verticale coupe l'entrée monumentale et la seconde passe au niveau de la muraille ouest, dans le prolongement du grand arbre du deuxième plan. La première ligne horizontale surmonte le monastère et la seconde le terre-plein au niveau du grand arbre et de la construction du deuxième plan.

Le monastère de Lavra, sujet principal de l'image photographique, est placé entre les deux lignes horizontales, encadré en bas par le terre-plein et en haut par le ciel. De part et d'autre, à gauche et à droite du monastère deux arbres ferment la composition et délimitent l'espace du monastère.

De plus, Ernest de Caranza multiplie les lignes parallèles à la diagonale partant du coin gauche en bas, pour donner de la profondeur de champs à son image. Une première parallèle coupe en son milieu le terre-plein. Une deuxième parallèle passe par la cime du grand arbre au deuxième plan. Enfin, une troisième parallèle, passant par le coin nord-est du monastère, s'élance vers le ciel. Outre les parallèles, l'image contient un grand nombre de triangles, qui perfectionnent la construction de l'image. Un premier triangle relie le bâtiment précédent l'entrée monumentale, l'entrée monumentale et la construction du deuxième plan, reliant le monastère à l'environnement qui l'entoure. Un deuxième triangle reprend la forme du monastère, très proche de la forme triangulaire. Enfin, un troisième triangle relie trois arbres : le touffu du troisième plan, un arbre à l'intérieur de l'enceinte du monastère et un des arbres minces et haut du deuxième plan. La végétation prend ainsi toute sa place dans l'environnement du monastère de Lavra.

Enfin la composition des plans est très classique, respectant point par point les codes de la peintures classiques, visibles par exemple chez un peintre, tel que Nicolas Poussin. Le premier plan est très contrasté. Le deuxième plan est moins contrasté. Le troisième est encore plus clair

que le précédent. Enfin, le quatrième plan est presque blanc et plus flou que les autres. A la manière d'un décor de théâtre, les plans s'organisent pour apparaître distinctement au regardeur. Le monastère au troisième plan, donc peu contrasté, semble presque imaginaire et prend des allures romantiques.

d. La lumière :

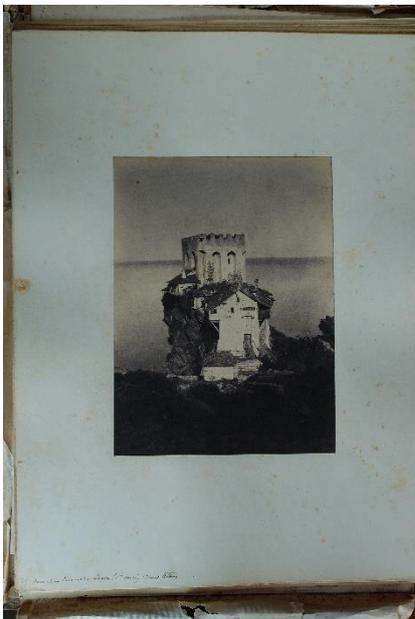
La teinte beige de l'épreuve démontre une bonne gestion de la lumière. Cette dernière est douce et diffuse sur le monastère et sur le paysage.

Aucune ombre portée n'est visible sur l'épreuve. Le ciel, ainsi que la muraille du monastère présentent des nuances très claires. Le soleil doit être placé au-dessus du monastère de Lavra. L'heure de la prise de vue se situe aux alentours de midi.

Conclusion :

Ernest de Caranza capte à la fois le monastère de Lavra et son environnement, pour restituer au regardeur le paysage athonite. Le monastère de Lavra est mis en valeur par la composition classique utilisée par le photographe. Tous les éléments du paysage sont utilisés et se rejoignent pour concentrer l'œil du regardeur sur le monastère.

Etude de la photographie n° 39 : *arsenal du couvent Lavra (Ste Laure) Mont Athos*



L'épreuve photographique en format portrait numérotée 39 dans l'album est une vue de l'arsenal du monastère de Lavra. La légende indique « arsenal du couvent Lavra (Ste Laure) Mont Athos ». Aucune autre épreuve ne semble conservée.

a- Description :

Cette vue de l'arsenal du monastère de Lavra est prise depuis une hauteur. L'angle de prise de vue montre que le photographe n'est pas au même niveau que l'objet photographié. Le

premier plan, laissé libre de toute architecture, est recouvert de végétations. Ce plan, très contrasté, est difficilement observable.

L'œil du regardeur parvient au deuxième plan à l'objet premier de la photographie, l'arsenal, construit sur un promontoire rocheux. Un rocher escarpé est également visible sur la droite. L'arsenal se compose d'une tour, entourée de constructions aux toits de tuiles, sur différents niveaux en fonction du relief rocailleux du promontoire. Un petit pont de bois mène à l'entrée principale. Une petite construction au toit de tuiles précède le pont. La mer sert de décor de fond.

Le troisième plan correspond au ciel, qui ne se différencie pas de la mer.

La problématique :

Les arsenaux très pittoresques sont une thématique importante de l'iconographie des deux voyageurs. De quelle manière Ernest de Caranza parvient-il à conserver l'impression d'apesanteur donnée par l'architecture de l'arsenal ?

b. La composition :

La composition de cette image est très classique. Ernest de Caranza se positionne sur une hauteur, pour être dans l'axe de la tour. Le point focal correspond au croisement des deux diagonales, qui se rejoignent sur la façade de l'arsenal en haut à gauche sous la pente du toit.

L'image respecte la règle des tiers. La première ligne verticale passe à gauche de la tour et la seconde longe le mur de la façade principale de l'arsenal. La première ligne horizontale coupe la tour sous les arcades et la seconde passe au niveau de l'entrée du petit pont de bois. Les deux lignes horizontales marquent presque parfaitement les trois plans de l'image. L'arsenal du monastère de Lavra, sujet principal de l'image photographique, est placé entre les deux lignes verticales.

De plus, Ernest de Caranza ajoute sur la droite le bout d'un rocher abrupt, renvoyant à la fois au bord du toit inégal de l'arsenal et aux rochers pointus du promontoire. Il joue ainsi sur le côté « dramatico-romantique » de cette vue.

c. La lumière :

La teinte beige de l'épreuve démontre une bonne gestion de la lumière. Cette dernière est douce et diffuse sur l'arsenal et sur le paysage.

Le ciel, ainsi que la façade de l'arsenal présentent des nuances très claires. Peu d'ombres portées sont visibles sur l'épreuve. Les seules ombres sont présentes sous les arcades, sur la

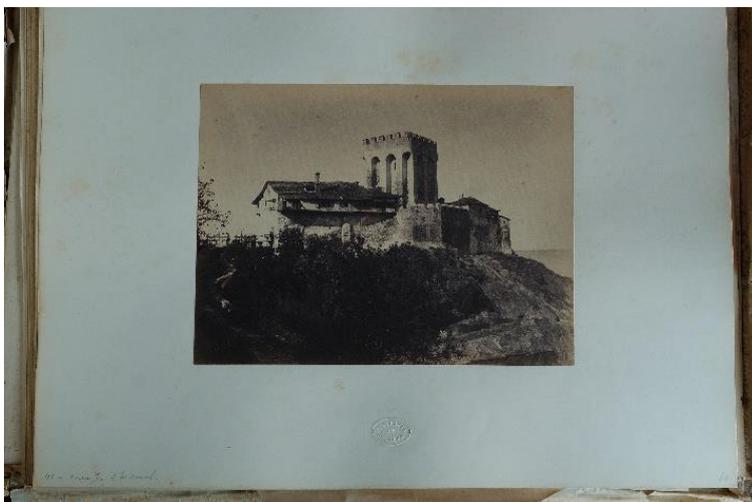
façade ouest de la tour et sous le linteau de la porte principale. Le soleil doit être placé au-dessus de l'arsenal du monastère de Lavra. L'heure de la prise de vue se situe aux alentours de midi.

Conclusion :

A cette époque, les photographes ne parviennent pas à rendre les ciels sur l'image photographique. Seule la technique des ciels rapportés, utilisée par Gustave le Gray pour ses « marines » permet de les restituer. Le troisième plan de l'épreuve 39, correspondant à la fois au ciel et à la mer, apparaît tel un fond uniforme et baigné de lumière. L'image photographique prend l'apparence d'un collage, ce qui rend parfaitement cette impression d'apesanteur.

L'arsenal, construit sur une roche abrupte en surplomb de la mer, est placé au centre de la composition, entre les deux lignes horizontales et verticales, et au deuxième plan. De plus, le bâtiment est vu de face, ce qui réduit la perception visuelle du bâtiment. L'arsenal semble plus petit et comme poussé vers la mer.

Etude de la photographie n°40 : la tour de l'arsenal



L'épreuve photographique en format paysage numérotée 40 dans l'album est une vue sud-ouest de l'arsenal du monastère de Lavra. Une légende écrite au crayon de bois, dans l'album indique « tour de l'arsenal ». Aucune autre épreuve ne semble conservée.

Le timbre à sec, « E.Caranza et C. Labbé », est visible sur la page de l'album sous l'épreuve.

a. Description :

Cette vue sud-ouest de l'arsenal du monastère de Lavra est prise depuis un point situé légèrement en contre-bas du promontoire rocheux. Le photographe n'est ainsi pas exactement au même niveau que l'objet photographié, ce qui lui permet de prendre dans son ensemble l'arsenal, construit sur un promontoire rocheux recouvert de végétation, et constitué d'un bâtiment surmonté d'une tour et d'une passerelle en bois permettant l'accès au bâtiment.

Le premier plan, très contrasté, est difficilement descriptible. Laissé libre de toute architecture, il correspond à la base rocheuse du promontoire, recouverte sur la gauche, par une abondante végétation arborescente.

L'objet principal de l'image se situe au deuxième plan. L'arsenal, composé de deux bâtiments recouverts d'un toit de tuiles, séparés par une tour crénelée, et entouré d'une muraille, surplombe la mer depuis le promontoire rocheux. Un pont de bois, visible sur la gauche de l'image, mène à l'entrée principale de l'arsenal.

Le troisième plan correspond à un ciel sans nuage, qui ne se différencie de la mer que par le tracé d'une fine ligne d'horizon.

b. La problématique :

En regardant cette épreuve, il est possible de s'interroger sur la possibilité de rendre témoignage de l'arsenal du monastère de Lavra, tout en conservant, dans la même image, la végétation alentour, afin de produire une image pittoresque ?

c. La composition :

Ernest de Caranza se positionne légèrement en contrebas de l'arsenal, pour obtenir une image d'ensemble. Le point focal correspond au croisement des deux diagonales, qui se rejoignent au centre de la muraille, visible au deuxième plan.

L'image respecte la règle des tiers. La première ligne verticale passe au centre du bâtiment à gauche de la tour et la seconde passe à droite de la tour. La première ligne horizontale coupe la tour en son sommet et la seconde passe sous l'arsenal, au niveau du promontoire rocheux. Les deux lignes horizontales marquent presque parfaitement les trois plans de l'image, à savoir le promontoire rocheux, l'arsenal et le ciel.

d. La lumière :

Malgré un premier plan très contrasté, l'image démontre une bonne gestion de la lumière. L'arsenal et le ciel présentent des tons beiges très doux, qui mettent en lumière les matières, telles que la rudesse du promontoire rocheux, la pierre ou la végétation arborescente.

Peu d'ombres portées sont perceptibles sur l'image. Des ombres sont visibles sous les arcades de la tour, ainsi que sous le toit du bâtiment à gauche de l'image. Le soleil surplombe l'arsenal. L'épreuve a été prise aux alentours de midi, l'heure à laquelle le soleil est au plus haut.

Conclusion :

Tout en respectant les règles classiques de la composition, Ernest de Caranza réalise une image pittoresque, témoignant de l'architecture du Mont Athos, en y associant la végétation, rendant l'aspect sauvage des lieux, si recherché par les artistes du XIX^e siècle.

Étude de la photographie n° 44 : vue nord-est de la cour intérieure



L'épreuve photographique en format paysage numérotée 44 dans l'album est une vue nord-est de la cour intérieure du monastère de Lavra. Le timbre à sec, « E. Caranza et C. Labbé », est visible sur la page de l'album sous l'épreuve. Aucune légende n'est présente sous l'épreuve. Aucune autre épreuve ne semble conservée.

a. Description :

Le premier plan de l'image est, selon la composition classique, laissé libre de toute architecture. Les pierres irrégulières, entre lesquelles s'intercalent des touffes d'herbes, sont seules visibles¹⁰⁵³.

Un corps de logis, aux murs de pierres apparentes, figure au deuxième plan sur la gauche de l'image. Le mur est – face au regardeur – présente une voûte en plein cintre, soutenu au sud par le mur du bâtiment et au nord par une fine colonne, au chapiteau ionique¹⁰⁵⁴, dont la stabilité semble incertaine, posée sur un rebord de pierre d'une trentaine de centimètres de haut environ. Cette voûte ouvre sur un préau, donnant accès à l'entrée du bâtiment. Cette partie de l'image est dans l'obscurité. Des pierres sans usage sont accolées au mur est, ou posées sur le sol au pied du mur.

¹⁰⁵³ Ce pavement est encore présent de nos jours.

¹⁰⁵⁴ L'obscurité de cette partie de l'image permet difficilement de déterminer le type de chapiteau.

Le corps de logis est recouvert d'un toit de tuiles et est adossé à un second bâtiment plus important et légèrement plus élevé. Ce second bâtiment présente sur son mur nord de multiples fenêtres¹⁰⁵⁵. Il est, comme le précédent, recouvert d'un toit de tuiles, présentant trois cheminées. Une large espace sépare ces corps de logis de ceux d'en face. Deux tas de pierres, jonchés de pièces de bois, encombrant cet espace. L'un est accolé au bâtiment décrit précédemment, à gauche de l'image et l'autre se situe après le bâtiment de l'autre côté du large espace. Ce dernier bâtiment est de construction assez simple, présentant une petite rosace en son centre, une fenêtre et une entrée voutée en plein cintre en partant vers l'ouest. Un petit rebord en pierre d'une trentaine de centimètres longe le bâtiment à sa base. Ces éléments constituent le troisième plan.

Une chapelle, surmontée d'une coupole, occupe le quatrième plan, en direction de l'ouest. Elle est encadrée de grands arbres touffus à droite de l'image et d'un plus petit et moins dense, à gauche. Les branches de ce dernier dissimulent une petite partie de la façade. L'entrée s'effectue par une large entrée voutée en plein cintre. Cette porte de bois est surmontée sur la façade de trois petites baies voutées également en plein cintre. Enfin, la coupole sur tambour est éclairée par plusieurs baies voutées en plein cintre¹⁰⁵⁶.

Derrière la chapelle, apparaît le haut d'une tour crénelée, éclairée par trois baies voutées en plein cintre. Cette tour constitue le quatrième plan de l'image. La montagne et le ciel blanc sans nuage¹⁰⁵⁷, présents au cinquième plan, servent de fond à l'image.

b. La problématique :

La composition de cette image photographique est intrigante, et pourrait apparaître comme un résumé de l'histoire de l'art.

c. La composition :

Cette image photographique présente une composition classique faisant intervenir les trois types de perspectives, utilisées au cours des siècles par la peinture. A la Renaissance, Giorgio Vasari indiqua que l'image peinte devait être composée selon la méthode de la perspective linéaire. Tous les objets sont perçus selon des droites, dont le point de départ est l'œil du regardeur. Mais outre la perspective linéaire, Ernest de Caranza compose son image selon une deuxième perspective, appelée vectorielle, partant des bords de l'image vers un point, se situant

¹⁰⁵⁵ L'angle de l'image ne permet pas de compter le nombre de fenêtres.

¹⁰⁵⁶ L'image ne laisse voir que trois baies.

¹⁰⁵⁷ Il est impossible à cette époque de photographier les ciels nécessitant un temps de pose plus important que le reste des éléments.

sur le mur est du second corps de logis, à gauche de l'image. Ce point est légèrement plus en-dessous du point de croisement des deux diagonales de l'image, et permet la mise au point de l'appareil, pour réaliser l'épreuve. Respectant la règle de l'hyperfocale, le photographe sait que si ce point est situé à un mètre cinquante de son appareil, tous les éléments présents après ce point, apparaîtront nets sur l'image. Enfin, Ernest de Caranza respecte la règle de la perspective aérienne¹⁰⁵⁸ en floutant de manière croissante les plans à partir du deuxième et en laissant parfaitement net le premier plan.

La chapelle située au troisième plan, donne de la profondeur de champs. Cette construction de l'image rappelle les toiles de Nicolas Poussin, à la composition classique, et plus particulièrement un tableau, conservé au musée du Louvre, intitulé *La peste d'Asdod*¹⁰⁵⁹, dans lequel, de la même manière, une longue rue bordée de corps de logis, terminant sa course au niveau d'un obélisque donne la profondeur de champs au tableau.

Mais la chapelle du monastère de Lavra permet également de fermer le cadre, formé par les corps de logis à l'intérieur du cadre de l'image photographique. L'œil du regardeur ne peut pas aller plus loin dans l'image¹⁰⁶⁰. Il est contraint de s'arrêter avant de parvenir à la montagne et au ciel. Cette opposition du clos et de l'ouvert, emprunté aux toiles d'Hubert Robert¹⁰⁶¹, reprise par la suite par le peintre de l'École de Barbizon, Théodore Rousseau, dramatise le paysage et dans l'image photographique accentue la mélancolie des pierres, laissées à terre.

D'autre part, l'image 44 respecte la règle des tiers. La première ligne horizontale part du bord du toit du corps de logis à gauche de l'image. La seconde ligne horizontale, quant elle, passe sous la colonne de style ionique et sous la voûte en pleine centre de l'entrée du corps de logis, située à droite de l'image. La première ligne verticale passe par la colonne et la seconde par le coin nord-ouest de la chapelle.

Enfin, Ernest de Caranza adoucit la structure de son image, en jouant avec les multiples éléments de formes arrondies, comme les entrées et les baies voûtées en cintre. Les entrées du corps du logis à gauche de l'image, du corps de logis à droite de l'image et de la chapelle forment un triangle, structurant davantage la composition. Un second triangle est formé à partir des cheminées, sur le toit du second corps de logis, à gauche.

¹⁰⁵⁸ La perspective aérienne est une découverte de Léonard de Vinci, qui observant un paysage florentin, perçu de la brume sur les collines, alors qu'il n'y en avait pas.

¹⁰⁵⁹ Ce tableau est peint en 1630, alors que Nicolas Poussin est installé à Rome.

¹⁰⁶⁰ Clay, 1980, p. 54.

¹⁰⁶¹ Robert H., *Vue des anciens aqueducs du palais Néron à Rome*, non daté, huile sur toile, Versailles, musée national du château.

d. La lumière :

Sur le pavement, le rebord du premier corps de logis à gauche de l'image dessine une ombre, ainsi que le corps de logis lui-même et le second, installant le tas de pierres dans la pénombre. Traçant une ligne à partir du bord du toit (nord-est) du second corps de logis vers la pointe de l'ombre correspondante et dans l'autre sens, vers le ciel, il est possible de déterminer la position du soleil.

Au monastère de Lavra, la montagne – face au regardeur dans l'image photographique – est située à l'ouest et la mer à l'est. Le tracé de la ligne d'ombre positionne le soleil à l'ouest. L'épreuve a donc été réalisée une fin de journée, alors que le soleil commence à décliner.

D'autre part, le préau du premier corps de logis est dans l'obscurité. Cela s'explique par l'hyperfocale. Ernest de Caranza souhaitant photographier la chapelle, qui est assez éloignée, tout en conservant une certaine netteté de l'image, ne peut pas ouvrir largement son diaphragme. Captant moins de lumière, les espaces les plus sombres sont contraints de le rester.

Conclusion :

Cette image photographique est un résumé de l'histoire de l'art, montrant tout particulièrement l'attachement à la peinture classique des deux voyageurs. Le chapiteau de style ionique, réemployé, donne la dimension antique. Il rappelle également les chapiteaux du temple représenté par Nicolas Poussin sur son tableau, conservé au musée du Louvre, *La Peste d'Asdod*.

D'autre part, les trois types de perspective figurent les trois temps de la recherche picturale et retracent l'histoire de la peinture. L'École de Barbizon, dont fait partie Charles Labbé, ne renie pas la peinture classique en l'utilisant comme base de travail¹⁰⁶².

Les ruines adossées aux corps de logis symbolisent les créations artistiques des temps passés. Participant au graphisme de l'image photographique, elles ne sont pas sans rappeler les toiles du peintre Hubert Robert¹⁰⁶³. Des blocs de pierre, adossés à un édifice les unes sur les autres sont représentés sur un tableau peint en 1788, intitulé *Une partie des principaux édifices de Paris*. Plusieurs édifices parisiens sont juxtaposés de manière arbitraire et côtoient des blocs de pierre abandonnés. L'École de Barbizon ne représente pas l'unique source d'inspiration du photographe, qui puisse également au cœur de la peinture romantique. Gustave le Gray en fera de même, lorsqu'il réalisa l'épreuve photographique, intitulée *Le Puy, cathédrale Notre-Dame :*

¹⁰⁶² Pomarède, 2002, p. 20.

¹⁰⁶³ Robert H., *Une partie des principaux édifices de Paris*, 1788, huile sur toile, collection particulière.

*le cloître en restauration*¹⁰⁶⁴. Le sol au premier plan est jonché de débris, pierres ou autres éléments de mobilier en bois. Ces éléments dramatisent la vue de la cathédrale au second plan.

Etude de la photographie n° 46 : fontaine Lavra



L'épreuve photographique en format paysage numérotée 46 dans l'album¹⁰⁶⁵ est une vue de la phialè du monastère de Lavra. La légende écrite au crayon de bois sur la page de l'album indique : « fontaine Lavra ». Aucune autre épreuve ne semble conservée.

a. Description :

Au premier plan, seul apparaît le sol de pierre. La phialè, constituée de quatre colonnettes, fermées par des plaques de marbre¹⁰⁶⁶ dans lesquels sont sculptées des arcs en plein cintre, est présente au deuxième plan à droite de l'image. Les claveaux et l'intrados de chaque arc sont ornés de motifs végétaux. Une représentation figurée est peinte au centre de chacun des arcs. Les fontaines sont installées sur les quatre faces, sous les représentations figurées. La phialè est surmontée d'un toit de tuiles pentu. Un cyprès millénaire¹⁰⁶⁷, dont est perceptible le tronc et le bas du feuillage, est placé en parallèle de la phialè. Trois autres arbres – dont ne sont perceptibles que les troncs et quelques branches – sont également plantés autour de la phialè.

Un bâtiment de trois étages avec un escalier en bois, donnant accès au deuxième étage occupe le troisième plan. L'entrée se fait par une porte voutée en plein cintre. Le troisième étage présente un encorbellement. Une cheminée est visible sur le toit à droite. Un second bâtiment, de deux étages, lui est accolé à droite de manière perpendiculaire. L'entrée se fait par un petit escalier de pierre, situé derrière la phialè. Trois cheminées sont visibles sur le toit.

¹⁰⁶⁴ Le Gray G., *Le Puy, cathédrale Notre-Dame : le cloître en restauration*, Mission héliographique, été 1851, tirage sur papier, d'après un négatif sur papier ciré sec, Bibliothèque nationale de France.

¹⁰⁶⁵ Légende indiquée au crayon de bois dans l'album.

¹⁰⁶⁶ Kadas, 1987, p. 38.

¹⁰⁶⁷ Idem.

b. La problématique :

La composition classique et la maîtrise de la lumière amène le regardeur à s'interroger sur l'oscillation de cette image entre témoignage architectural et contemplation athonite. Par quel mécanisme le photographe, témoignant de son voyage, invite-t-il le regardeur à voyager au cœur même du monastère de Lavra.

c. La composition :

Cette image photographique suit une composition classique, laissant le premier plan libre de toute architecture. D'autre part, la règle des tiers est respectée. La première ligne verticale longe le coin de l'encorbellement du premier bâtiment. La seconde suit le tracé de la colonnette de gauche de la phialè. La première ligne horizontale passe sous le toit de la phialè. La seconde coupe le tronc du cyprès à sa base, tout en passant par la phialè, au-dessus des cuves. Le rectangle central du quadrillage ainsi formé, dessine un cadre autour de l'entrée du second bâtiment, qui devient un élément essentiel de l'image.

Enfin, la phiale, placée dans le tracé de la règle des tiers, devient l'élément architectural principal de l'image, entouré d'éléments subalternes, tels que le cyprès et les bâtiments¹⁰⁶⁸, participant à la composition de l'image.

Pourtant Ernest de Caranza n'utilise pas uniquement la phialè pour construire son image. Le cyprès, situé à gauche de celle-ci en parallèle, est à nouveau un élément emprunté à la peinture de Nicolas Poussin, qui compose ses paysages en plaçant sur la gauche un arbre, sur lequel l'œil du regardeur s'arrête, avant de poursuivre vers le fond de la toile. La composition du tableau, conservé au musée du Louvre, intitulé *Saint Jean baptisant le peuple*¹⁰⁶⁹, peut servir d'exemple¹⁰⁷⁰. Le peintre, ayant laissé le premier plan libre de toute architecture, place à gauche de son image des arbres, dont le regardeur ne perçoit que les troncs minces, sur lesquels s'égrènent quelques fines branches feuillues. En parallèle – mais plus en décalage que sur l'image photographique, car le peintre dispose de plus de profondeur de champs – Nicolas Poussin peint une petite montagne, au-dessus de laquelle apparaissent deux arbres. Les deux éléments formant une entrée naturelle guident l'œil du regardeur vers le paysage lointain. De la même manière, le cyprès et la phialè forment une porte artificielle, qui entraîne le regardeur vers l'élément principal de l'image.

¹⁰⁶⁸ Ruskin, 2008, p. 133. Selon John Ruskin, un élément doit subordonner les autres éléments d'une architecture, afin de composer le bâtiment. Cette règle semble également s'appliquer à cette image photographique.

¹⁰⁶⁹ Poussin N., *Saint Jean baptisant le peuple*, vers 1635-1637, huile sur toile, 94 x 120 cm, musée du Louvre.

¹⁰⁷⁰ Ce tableau est un exemple parmi d'autres, qui a été choisi pour illustrer avec plus de précision le propos.

Contrairement au tableau de Nicolas Poussin, le sujet premier de l'image ne se situe pas au deuxième plan, où Saint Jean baptise le peuple, mais au troisième plan. Le regardeur doit pénétrer par la pensée dans les bâtiments du monastère de Lavra. La diagonale droite montre le chemin. Le regardeur entre ainsi par la porte située en face de lui, pour ressortir par l'escalier de pierre du second bâtiment.

Tous les éléments de la composition tendent à concentrer le regard vers la porte du second bâtiment, comme une invitation au voyage. Les deux diagonales de l'image photographique se croisent au niveau de sa façade, au coin gauche de l'entrée, au-dessus de l'escalier de pierre. Ce croisement correspond au point focal du photographe, c'est-à-dire à son point de repère. Par ailleurs, l'entrée du second bâtiment se situe au niveau du rectangle central de la règle des tiers, soit au centre de la composition.

Au sein du cadre dans le cadre, le cyprès et la phialè forment un nouveau cadre dans le cadre de l'image¹⁰⁷¹. Le photographe joue sur les nombreuses triangulaires, conçues par le biais de l'architecture et la végétation : le groupe d'arbre à droite, la phialè et le cyprès ; la phiale, le cyprès et le premier bâtiment ; les cheminées des bâtiments, trois par trois. Ces triangles, participant à la réalisation de la composition, guident l'œil du regardeur dans l'image vers les bâtiments du monastère.

Il en est de même des deux grandes ombres sur le sol. L'une, visible devant le cyprès, au premier plan, projette la forme du bâtiment, situé derrière le photographe, que le regardeur ne voit pas. L'autre, devant l'escalier de pierre du second bâtiment, au troisième plan, reprend la forme de la phialè. Ces deux ombres, semblables à des pas japonais, conduisent le regardeur vers l'entrée des deux bâtiments au troisième plan.

Enfin, le premier bâtiment participe, lui-même à la construction de l'image, par la forme de son architecte. Les bords du toit fournissent au photographe deux lignes de fuite, amenant le regardeur au-delà de l'image et indiquant que ce cadre n'est qu'une vue de la cour intérieure, et que le monastère est plus vaste.

¹⁰⁷¹ Ernest de Caranza et Charles Labbé sont ici très influencés par les toiles d'Hubert Robert, tel que Robert H., *Vue des anciens aqueducs du palais Néron à Rome*, non daté, huile sur toile, Versailles, musée national du château.

d. La lumière :

Manquant de repères, il n'est pas possible d'orienter l'image¹⁰⁷², et cela malgré la présence de grandes ombres¹⁰⁷³. Cependant les ombres indiquent que le soleil passe par la diagonale droite de l'image et éclaire le cyprès, la phialè et le premier bâtiment de face, créant un jeu d'ombre et de lumière. Les représentations figurées ornant la phialè, ainsi que l'escalier en bois et l'entrée du premier bâtiment, et la façade du second bâtiment sont dans une semi-obscurité¹⁰⁷⁴. A ces éléments, les deux grandes ombres sur le sol s'ajoutent. Le reste des éléments sont eux placés dans une clarté maîtrisée, dans des nuances de beige. Ce fort contraste est renforcé par le ciel, apparaissant sans nuage, tel un fond unifié dans la même nuance que les éléments éclairés.

Ainsi les pierres de la phialè, comme celles du premier bâtiment apparaissent très contrastées, ce qui renforce les volumes architecturaux. Ernest de Caranza, à son retour en France, sera loué pour la « hardiesse des contrastes » de ses images photographiques. Un journaliste du journal *La Lumière*, dans l'édition du samedi 23 février 1856 écrit :

On trouve, par exemple, à côté d'un feuillage sombre, le mur blanc d'un palais ou d'une mosquée, inondée de soleil. Il semble, en vérité, que pour M. de Caranza les ombres et les lumières, tout en conservant leur valeur, aient une action égale sur le papier préparé¹⁰⁷⁵.

Le photographe parvient à une maîtrise parfaite de la lumière, ce qui lui permet de jouer sur les contrastes et ainsi de donner vie à l'architecture athonite.

Avec cette vue d'une partie de la cour intérieure du monastère de Lavra, le photographe choisit un motif photographique, reprenant l'enseignement de Gustave Le Gray sur la théorie du sacrifice, édictant que pour réussir une image photographique, il faut savoir sacrifier le détail¹⁰⁷⁶. De ce fait, la lumière joue un rôle très important dans cette image photographique, car, comme le montre Henri Focillon : « le traitement pictural de la lumière » unifie l'œuvre et « change un « modique » motif en paysage ». Le traitement de la lumière dans l'épreuve 46 et les jeux avec les contrastes permettent d'unifier les différents éléments et rendent aux yeux du regardeur l'impression générale de la cour intérieure du monastère de Lavra.

¹⁰⁷² Je ne parviens pas à replacer la phialè dans l'architecture du monastère de Lavra.

¹⁰⁷³ Ces ombres ont été mentionnées dans lors de l'étude de la composition.

¹⁰⁷⁴ Ces éléments sont visibles du regardeur, mais l'obscurité ne lui permet pas de percevoir les détails.

¹⁰⁷⁵ *Lumière*, 1856.

¹⁰⁷⁶ Le Gray, 1852, p. 1-3.

Conclusion :

Le premier élément que le regardeur perçoit, dans l'image photographique n'est autre que la phialè, qui apparaît comme l'objet principal de la photographie. Pourtant la composition et l'utilisation des lumières permettent au photographe de faire pénétrer le regardeur au cœur même du monastère. Ernest de Caranza ne souhaite pas réaliser une image archéologique, la preuve étant que les représentations figurées de la phialè ne sont pas montrées avec détail. Mais il veut rendre l'impression du monastère. L'image transmet la quiétude des lieux. L'impression que le temps s'est arrêté, ou « l'admirable tremblement du temps », comme le dira Gaetan Picon¹⁰⁷⁷.

Etude de la photographie n° 47 : vue des toits



L'épreuve photographique en format paysage numérotée 47 dans l'album est une vue des toits, prise de la fenêtre d'un des bâtiments du monastère de Lavra. Une autre épreuve positive¹⁰⁷⁸ est conservée dans le fonds Charles Labbé et est numérotée 47 à l'encre de chine dans la partie inférieure droite.

a. Description :

La vue est prise d'une fenêtre au dernier étage du bâtiment sud¹⁰⁷⁹ du monastère. Le coin gauche de l'épreuve est ainsi obstrué par un pan du toit d'un bâtiment. Ce pan de toit entraîne l'œil du regardeur vers le fonds de l'image, où deux éléments architecturaux vitrés, tels des « Bow Windows » attirent le regard. L'un des éléments est plus avancé que l'autre, donnant du volume à l'architecture. Mais ces éléments composent déjà le deuxième plan de l'image. Le premier plan n'est en effet composé que du pan du toit et du feuillage d'un arbre, placé directement sous la fenêtre et vu en plongée.

Le deuxième plan – outre les deux éléments architecturaux vitrés – s'étend sur la droite de l'image. Deux cyprès apparaissent très proche l'un de l'autre, et servent de toile de fonds à

¹⁰⁷⁷ Picon, 1970 cité par Arrouye, 1986, p. 22.

¹⁰⁷⁸ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partie de cette épreuve positive.

¹⁰⁷⁹ Le positionnement des bâtiments et principalement de la tour devant la montagne permet de définir l'orientation des différents éléments architecturaux sur l'épreuve.

l'église dédiée à la Dormition de Saint-Athanase, située au centre de la cour et ornée d'une coupole sur tambour et d'un petit toit de tuiles. L'arbre du premier plan, cache complètement la partie inférieure de l'édifice. A droite de l'église, la grande coupole du katholikon et une petite coupole apparaissent toutes deux d'un blanc immaculé sous la lumière du soleil. Enfin, un bâtiment, surmonté d'une petite tour, termine le deuxième plan tout en marquant le caractère clos du monastère.

Le troisième plan n'est pas entièrement visible sur l'image, car une partie est cachée par les cyprès et les coupoles de l'église et du katholikon. A gauche, une série de bâtiments de faible hauteur, aux toits de tuiles pentus et surmontés de cheminés apparaissent. Ces bâtiments devançant la tour de garde, percée de quatre ouvertures alignées en hauteur et crénelées à son sommet. Dans le prolongement de la grande tour, une seconde tour, plus étroite surmontée d'un petit toit pentu s'élève sur la gauche de l'image. Comme pour la première tour, le regardeur ne perçoit pas la base de cette tour. Les deux tours suivent le mouvement ascendant de la montagne en arrière-plan. De plus, à droite de l'image entre les deux coupoles s'élève un troisième cyprès, servant de toile de fonds à la petite coupole du katholikon.

Enfin, le quatrième plan est occupé par un pan de montagne boisée et occupée par endroit par de petites constructions, peu distinctes sur l'image photographique. Cette montagne boisée est surmontée d'un ciel beige et sans nuage.

b. La problématique :

Pour réaliser cette épreuve, Ernest de Caranza place sa chambre photographique à l'une des fenêtres du bâtiment sud du monastère, prenant ainsi la cour en plongée. En quoi cette image photographique capte-t-elle le monastère de Lavra d'un point de vue inattendu ?

c. La composition :

Le positionnement de la chambre photographique offre un plan rare en plongée. Cette image de la cour intérieure du monastère de Lavra est unique dans l'album. Elle permet au regardeur de pénétrer l'espace du monastère de Lavra, comme un voyageur survolant le Mont Athos.

Cependant, la composition de l'image photographique reste très classique. Comme pour les autres épreuves, le photographe construit son image en respectant la règle des tiers. La première ligne verticale longe la face sud du premier cyprès, et la seconde ligne délimite l'espace entre la coupole de l'église dédiée à la Dormition de Saint-Athanase et la coupole principale du katholikon. En ce qui concerne les deux lignes horizontales, la première coupe les deux cyprès

au deux tiers, et la seconde sépare le premier plan du deuxième plan de l'image photographique, en passant par le toit de tuiles de l'église dédiée à la Dormition de Saint-Athanase.

Le point focal se situe au niveau de la coupole de l'église dédiée à la Dormition de Saint-Athanase, qui semble être l'élément principal de l'image photographique, placée au niveau du rectangle centrale, délimité par la règle des tiers. Elle devient ainsi le point de départ de la construction visuelle de l'image. Les deux coupoles – la coupole de l'église dédiée à la Dormition de Saint-Athanase et la coupole principale du katholikon – forme une ligne, amenant l'œil du regardeur vers le fond de l'image, soit vers la montagne et le ciel, dans une sorte d'élévation spirituelle vers Dieu.

D'autre part, les éléments architecturaux et naturels forment entre eux des jeux de triangles, que le photographe utilise pour construire son image et centrer le regard sur l'objet principal. Le premier cyprès, à gauche de l'image, l'arbre au premier plan et l'arbre au troisième plan forment ensemble un triangle qui encadre la coupole de l'église dédiée à la Dormition de Saint-Athanase. L'architecture athonite est ainsi perçue dans un environnement végétal, presque sauvage, et surtout parfaitement authentique. Les tours – la tour fine du troisième plan à gauche, la tour de garde et la petite tour du deuxième plan à droite de l'image – construisent également un triangle qui encadre le sommet de la coupole de l'église dédiée à la Dormition de Saint-Athanase. L'environnement naturel et architectural est ainsi parfaitement préservé des apports extérieurs. Enfin, les trois coupoles – la coupole de l'église dédiée à la Dormition de Saint-Athanase et les deux coupoles du katholikon – se rejoignent en un triangle et terminent la construction de l'image photographique. Elles sont, en effet, l'intérêt premier de cette prise de vue.

d. La lumière :

Au premier abord, peu d'ombres sont observables sur l'épreuve numérotée 47, ce qui rend difficile la détermination de l'heure de prise de vue. Le bord du toit du bâtiment sud, d'où est prise l'épreuve projette une ombre, sur la face est des deux éléments architecturaux vitrés. D'autre part, le toit de la construction basse devant la tour de garde au troisième plan, produit une ombre au niveau de sa face nord. Il en est de même au niveau de l'une des faces nord de la coupole octogonale de l'église dédiée à la Dormition de Saint-Athanase et au niveau du chevet, observable entre les branches de l'arbre du premier plan. Le bâtiment d'où est prise l'épreuve se situe au sud. Ces indications laissent à penser que le soleil se situe au niveau du coin supérieur gauche de l'image, soit le coin sud-ouest, et que l'épreuve a été réalisée en fin d'après-midi.

D'autre part la lumière participe pleinement à la construction visuelle. Le photographe joue avec les contrastes, délimitant ainsi la partie supérieure et la partie inférieure de l'image. En prenant comme base le quadrillage réalisé à partir de la règle des tiers, quatre rectangles correspondent à « l'espace foncé » – le rectangle central et les trois rectangles de la partie inférieure –, les cinq rectangles formant « l'espace clair », dans la partie centrale et dans la partie supérieure de l'image. Ernest de Caranza délimite ainsi l'espace terrestre, constitué d'éléments végétaux et architecturaux et l'espace céleste, dans lequel sont placés la tour de garde, la coupole principale du katholikon, la montagne et le ciel sans nuage.

Conclusion :

Cette prise de vue du monastère de Lavra est inattendue, car elle ne reprend ni la composition classique de la peinture, ni les compositions plus contemporaines des premières épreuves architecturales, réalisées entre autres par la mission héliographique. La prise de vue en plongée est davantage utilisée dans les épreuves architecturales des années trente. Ernest de Caranza innove et donne à son image photographique une véritable dimension céleste. Le regardeur prend de la hauteur et pénètre au cœur même de l'architecture du monastère de Lavra, comme depuis un avion. Le photographe peut ainsi délimiter les deux dimensions du Mont Athos, à savoir la partie terrestre préservée de tous les apports extérieurs, dans une végétation luxuriante, et la partie céleste.

Etude de la photographie n°48 : *chemin de mélopotamo, skyte appartenant au couvent de Lavra (mont athos)*



L'épreuve photographique en format paysage numérotée 48 dans l'album est, selon la légende écrite au crayon de bois, en bas à droite de la page de l'album, une vue du « chemin de mélopotamo, skyte appartenant au couvent de Lavra (mont athos) ». Le timbre à sec « E. CARANZA ET C. LABBE » apparaît sur l'album, sous l'épreuve. Une seconde épreuve

positive est conservée dans le « fonds Charles Labbé ».

a. Description :

L'épreuve 48 est une vue de paysage en quatre plans. Au premier plan apparaît un sol jonché de grosses pierres, légèrement floues, avec au niveau du coin inférieur gauche un élément végétal. Le deuxième plan est composé sur deux tiers. A droite de l'image, apparaît un élément rocheux recouvert de végétation. Cet élément suit une ascension vers le coin gauche. Le tiers restant est occupé par la mer.

Le troisième plan n'apparaît pas dans son entièreté, mais seulement sur deux tiers de l'image. Il est constitué, pour un tiers, d'une borne de terre recouverte de végétation, et pour l'autre tiers de la mer. Enfin un ciel sans nuage apparaît au quatrième plan, se mêlant à la mer. Deux tâches brunes sont observables dans le ciel. Une troisième apparaît sur la page de l'album, ce qui induit que les tâches sont postérieures au développement de l'épreuve, et peut-être dues à la conservation de l'album.

b. La problématique :

L'épreuve 48 représentant un élément rocheux près du monastère de Lavra s'inscrit sans conteste dans l'art du XIX^e siècle, prenant son influence à la fois auprès des peintres romantiques et des peintres de l'Ecole de Barbizon, dont fait partie Charles Labbé. L'historienne de l'art américaine, Barbara Stafford voit dans la représentation de la montagne et de la roche, une réalisation picturale du « monde en tant qu'œuvre d'art »¹⁰⁸⁰. Comment Ernest de Caranza, par cette image, donne-t-il à la nature toute sa dimension artistique ?

c. La composition :

Se plaçant au niveau du sol rocailleux, Ernest de Caranza photographie en contre-plongée, en prenant comme point focal, non pas l'intersection des deux diagonales au niveau de la borne de terre au troisième plan, mais l'élément rocheux du deuxième plan, qui est l'élément principal de son image photographique.

D'autre part, l'image reprend les trois perspectives utilisées par la peinture classique : vectorielle, une ligne traversant du coin en bas à droite vers le coin en haut à gauche, linéaire et aérienne, avec la disparition de la perception du détail au fil des plans.

Cette composition rigoureuse respecte également la règle des tiers. La première ligne verticale sépare la mer de l'élément rocheux. La seconde ligne verticale coupe l'élément rocheux en deux. La première ligne horizontale sépare le ciel de l'élément rocheux. Enfin la seconde

¹⁰⁸⁰ Barbara Stafford citée par Clay, 1980, p. 71.

ligne horizontale passe par la base de l'élément rocheux. Le paysage est constitué aux deux tiers par la roche et à un tiers par le ciel dans le sens de la hauteur, et à un tiers par la mer dans le sens de la largeur.

Le photographe compose son image à la manière des peintres, avec un tiers pour le ciel et deux tiers pour la terre ou la mer. Gustave le Gray utilise cette composition pour une photographie prise dans la forêt de Fontainebleau, intitulée *Rochers dans la forêt de Fontainebleau*¹⁰⁸¹.

d. La lumière :

La mer étant située à l'est, il est aisé de replacer les quatre points cardinaux sur l'image photographique. L'élément rocheux est ainsi à l'ouest et le photographe est placé au nord.

Au XIX^e siècle, deux éléments sont importants pour les peintres (repris par les photographes) : le motif et la lumière. Dans l'épreuve 48, le motif (l'élément rocheux) est léché par la lumière du matin provenant de la mer. Quelques parties seulement de l'élément rocheux sont éclairées par une lumière douce et diffuse marquant ainsi les contrastes, et signifiant la rugosité de la matière, les arrêtes paraissant plus acérées.

Le photographe, à la manière des peintres romantiques, comme le peintre suisse Caspar Wolf, place son motif en respectant la forme rectangulaire de son image photographique. S'aidant du quadrillage formé par la règle des tiers, il joue sur les contrastes. Suivant l'alphabet, de la gauche vers la droite en partant du coin gauche, les parties de l'image peuvent être numérotées de A à I. Ainsi les parties A, B, C, D et G sont claires et les parties E, F, H et I sont foncées. Ernest de Caranza montre une opposition entre les éléments mer et ciel (d'une teinte uniforme), et l'élément rocheux, lui donnant ainsi plus de modelé. Cette répartition des contrastes respecte le principe d'un tiers pour le ciel ou/et la mer, et deux tiers pour l'élément terrestre.

Conclusion :

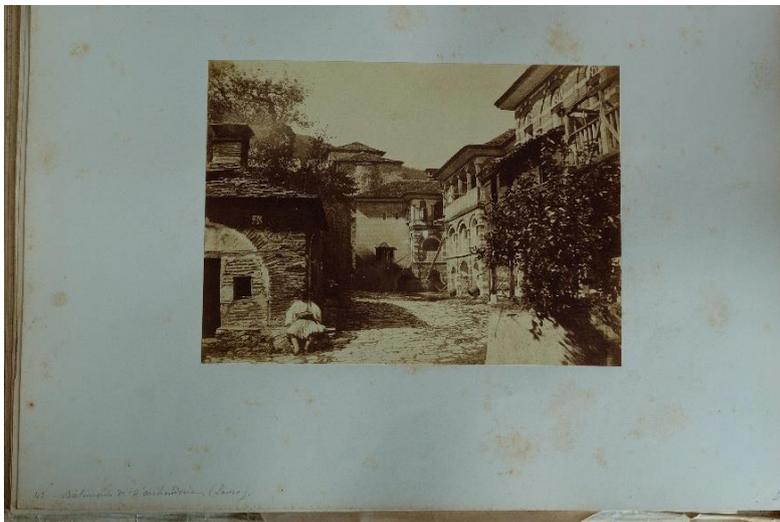
Ernest de Caranza reprend pour cette image photographique un thème cher au peintre romantique, qui n'y voit pas simplement de la roche, mais des sculptures naturelles. Ainsi pour montrer toutes les tailles de la pierre, une lumière douce et diffuse doit s'infiltrer dans les creux, pour rendre pour saillantes les arrêtes, découpant un ciel blanc sans nuage.

¹⁰⁸¹ Le Gray G., *Rochers dans la forêt de Fontainebleau*, papier salé, d'après négatif sur papier, vers 1848-1849, Bibliothèque nationale de France.

Mais ces roches sont également avec les arbres, un des premiers motifs que doivent représenter les élèves-peintres en forêt de Fontainebleau¹⁰⁸². Ernest de Caranza reprend ce motif, afin de rendre une des nombreuses impressions du Mont Athos, mêlant, comme le dit Gustave Le Gray de la forêt de Fontainebleau, de grands espaces ordonnancés et la sauvagerie de lieux solitaires¹⁰⁸³.

Le Mont Athos n'est pas perçu comme un lieu archéologique ou comme un lieu spirituel, mais comme un espace à la fois civilisé et sauvage, permettant au photographe de reprendre les grands thèmes de la peinture et de créer un image artistique.

Etude de la photographie n°49 : Bâtiments de l'archondaria



L'épreuve photographique en format paysage numérotée 49 est, selon la légende écrite au crayon de bois, en bas à droite de la page de l'album, une vue des « bâtiments de l'archondaria ». Aucune autre épreuve n'est conservée.

a. Description :

L'épreuve 49 s'organise selon quatre plans successifs. Le premier plan est laissé libre de toute architecture. Les deux tiers du plan (en partant de la gauche) rendent visible le sol de pierre. Le dernier tiers est occupé par un petit arbre dans un grand pot apparaissant légèrement flou sur l'image.

Le deuxième plan est le cœur même de l'image, montrant les bâtiments de l'archondaria. Ces bâtiments forment une cour fermée, comme un cadre dans le cadre. Un premier bâtiment est situé à gauche. D'un aspect rustique en pierres apparentes, il présente une entrée rectangulaire, découpée dans un espace voûté en plein cintre. Le regardeur ne perçoit que la moitié de la façade. Le mur de droite est dans l'obscurité. Un homme en costume traditionnel grec est assis sur un petit mur adossé à droite de la façade. Le bâtiment est surmonté d'une

¹⁰⁸² Pomarède, 2002, p. 48.

¹⁰⁸³ Le Gray G. cité par des Cars, 2013.

cheminée, sur le toit de tuiles. Les branches feuillues de l'arbre planté derrière le bâtiment sont perceptibles au-dessus du toit.

En face de ce premier bâtiment, à droite, trois bâtiments de hauteur, de largeur et d'aspect différent se succèdent. Le bâtiment le plus proche du regardeur, en briques bicolores, semble haut de quatre étages et large d'au moins trois fenêtres. Le troisième étage est agrémenté d'un balcon en bois. Les fenêtres du quatrième étage sont voûtées en plein cintre. Le bâtiment suivant construit de briques foncées est haut de trois petits étages, large de deux fenêtres et est surmonté d'un toit de tuiles. Enfin, le dernier bâtiment est haut de trois grands étages, large de trois fenêtres et est surmonté d'un toit de tuiles. Chaque fenêtre, ainsi que la porte, sont percées au cœur de voûtes en plein cintre. Le troisième étage est agrémenté d'une loggia, dont la balustrade est surmontée de colonnes, soutenant les voûtes.

Face au regardeur, deux autres bâtiments ferment la cour. Un plus petit bâtiment, en brique, d'une hauteur de trois étages et d'une largeur d'une grande fenêtre est adossé à un bâtiment en brique, plus large, mais de même hauteur. Le plus petit bâtiment présente une large entrée voûtée en plein cintre, une large ouverture voûtée en plein cintre, au deuxième étage et deux petite ouverture voûtées en plein cintre au troisième étage. Le plus grand bâtiment, dont seule la moitié est visible, ne comporte pas d'étage clairement distinct. Le bas du bâtiment est dans l'obscurité, ce qui ne permet pas de voir les détails architecturaux. Le regardeur ne perçoit qu'une large fenêtre au centre et deux toutes petites ouvertures sous le toit de tuiles.

Deux tours occupent le troisième plan et prolongent l'image, malgré le cadre dans le cadre du deuxième plan. La première tour est plus petite que la seconde présente derrière elle. Elle laisse ainsi voir le toit de la seconde.

Enfin, la montagne se distingue au quatrième plan, malgré l'arbre du deuxième plan, qui la cache en grande partie. Le ciel sans nuage sert de fond uni à l'ensemble architectural de la cour du monastère.

b. La problématique :

Le photographe, souhaitant capter le pittoresque du lieu, enferme le regardeur dans le cadre architectural de la cour du monastère de Lavra. Ce lieu, chargé d'Histoire, amène également la question du temps. Comment le photographe parvient-il à faire voyager le regardeur dans le temps ?

c. La composition :

La composition de l'épreuve 49 est centrée sur le deuxième plan, qui occupe les deux tiers de l'image. Les lignes horizontales, placées respectivement au niveau de la cheminée du premier bâtiment et de l'entrée de ce même bâtiment, délimitent le deuxième plan du troisième, aux deux tiers. Les lignes verticales, quant à elles, placées respectivement entre le premier bâtiment et le grand bâtiment au fond, et au coin du dernier bâtiment à droite, encadrent la limite du deuxième plan. Le photographe place son point focal au niveau du grand bâtiment. L'œil du regardeur est arrêté et enfermé dans un cadre, composé des éléments architecturaux constituant le deuxième plan. L'image est construite selon le principe de la perspective linéaire. L'œil du regardeur converge vers le fond de la cour. Les deux arbres se répondant, ainsi que le personnage, formant un triangle, entraînent le regardeur à circuler dans cette cour et à observer les différents éléments architecturaux. Mais la perspective aérienne entraîne le regardeur au-delà de cette cour, cheminant vers la montagne en passant par les deux tours.

d. La lumière :

Les nombreuses ombres présentes sur le sol de pierre ou sur le pot de l'arbre au premier plan permettent de situer le soleil dans le coin supérieur gauche de l'image. Cependant, peu d'éléments aident à l'orientation de la cour.

La mer étant située à l'est du monastère de Lavra et le soleil provenant de la montagne, la photographie n'a pas pu être prise le matin. D'autre part, les ombres sont trop importantes pour que la photographie fut prise aux alentours de midi. Ernest de Caranza exécute sa prise de vue en fin de journée, avec une parfaite maîtrise des contrastes.

Conclusion :

Le personnage situé au deuxième plan en costume traditionnel grec ressemble à un comédien, placé dans un décor de théâtre. Il ajoute un élément pittoresque à l'image photographique, et fait voyager le regardeur dans le temps.

Cette cour du monastère de Lavra est constituée d'éléments architecturaux de dimensions, de styles et d'époques différents. Les bâtiments passent devant les yeux du regardeur comme une Histoire mise en image. Emmanuel Miller¹⁰⁸⁴ écrit, d'ailleurs, dans son journal que les bâtiments des monastères du Mont Athos sont une accumulation, fruit des hégoumènes successifs.

¹⁰⁸⁴ Miller, 1889, p. 37.

Etude de la photographie n°49 bis : *Milo-potamo skite appartenant au couv^t d'Aya Lavra (Mont Athos).*



L'épreuve 49 bis en format paysage n'est en vérité numérotée ni dans la légende de l'album, ni sur l'épreuve elle-même. Seule son placement dans l'album, entre l'épreuve numérotée quarante-neuf et l'épreuve numérotée cinquante lui donne cette numérotation. Selon la légende écrite au crayon

de bois, en bas à gauche de la page de l'album, il s'agit d'une vue de Saint-Podrome, l'un des quatre skitès appartenant au monastère de Lavra¹⁰⁸⁵. Aucun autre exemplaire de cette épreuve n'est conservé dans le « fond Charles Labbé ».

a. Description :

L'épreuve 49 bis respecte la même organisation que les autres épreuves de l'album. Le premier plan montre une riche végétation très sombre, qui s'étend de part et d'autre de l'image et dont il est très difficile d'observer les détails.

Le sujet principal occupe le deuxième plan. Le skitès de Saint-Podrome, placé au sommet d'une petite colline verdoyante est vu de loin, se détachant sur le ciel. Il n'est pas centré, mais légèrement décalé sur la gauche. Le regardeur distingue trois bâtiments très proches les uns des autres. A gauche, une tour crénelée en pierre, ornée en son centre d'une arcature aveugle voutée en ogive est visible sur sa face sud. Elle est accolée à un bâtiment carré en pierre, plus haut que le bâtiment précédent, dont le regardeur perçoit les faces sud-ouest et sud-est, et qui est surmonté d'un toit de tuiles. Enfin, un bâtiment d'un étage, percé de deux fenêtres sur sa face sud-ouest, surmonté d'un toit de tuiles et dont la face sud-est est cachée par un arbre, termine la composition architecturale. La colline descend vers la mer, située à droite de l'image, selon une pente douce et rocailleuse.

¹⁰⁸⁵ Cette skite, appelée « Milo-Potamo » dans la légende de l'album, correspond parfaitement à la description du skitès Saint-Podrome, réalisé par Sotiris Kadas en 1987 : « Elle est bâtie sur une petite colline à 250 mètres environ au-dessus de la mer, entre la skite précédente et Lavra. De l'extérieur, elle donne l'impression d'un complexe de bâtiments très robuste, de forme quadrilatère [...] » [Kadas, 1987, p. 41].

Le troisième et dernier plan correspond uniquement au ciel, capté dans une teinte gris-beige très douce et sans nuage. Un léger noircissement est observable sur le coin gauche du ciel¹⁰⁸⁶. Des taches brunes apparaissent à certains endroits sur l'épreuves et sur la page de l'album.

b. La problématique :

Cette image, présentant un paysage dépouillé et sauvage, loin des vues architecturales caractéristiques du Mont-Athos, reste d'une composition classique et peut sembler, au premier abord désuète. Pourtant, lors de cette prise de vue, le photographe semble influencé par la peinture hollandaise du XVII^e siècle. Comment cette influence se matérialise sur l'image photographique ?

c. La composition :

Comme il a été fait mention précédemment, la composition de l'image photographique 49 bis est classique. Le paysage est divisé en deux éléments. Le premier est l'élément terrestre avec la colline, le skitès et la mer. Le second correspond au ciel. L'image n'est cependant pas strictement divisée en deux. De manière très classique, l'élément terrestre occupe les deux tiers de l'image et l'élément céleste le tiers restant.

La ligne de surface de la colline marque la limite entre les deux éléments terrestre et céleste, laissant les éléments architecturaux du skitès se dessiner sur le ciel. Cette ligne entraînant l'œil du regardeur vers la mer, le fait voyager dans l'image. L'œil est automatiquement attiré vers le centre de l'image, au point de rencontre des diagonales, au niveau du point focal. Le regardeur doit utiliser sa vision panoramique pour distinguer les autres éléments constituant l'image, soit les éléments architecturaux, la mer et la végétation.

Le tracé des lignes de la règle des tiers rend encore plus évidente cette construction. La première ligne verticale passe au niveau du troisième bâtiment bas et la seconde marque l'extrémité de la colline et le commencement de la mer. La première ligne horizontale passe au-dessus des éléments architecturaux du skitès. La seconde délimite le premier plan et le deuxième plan. Ainsi l'image photographique est divisée en neuf rectangles égaux. Les trois premiers, situés dans la partie inférieure de l'image correspondent à la végétation du premier plan. Les trois rectangles du milieu, correspondant au deuxième plan. Les deux rectangles centraux de gauche concordent avec la vue du skitès. Le rectangle central ne comprend

¹⁰⁸⁶ Sans observation directe de l'épreuve positive et sans épreuve négative, il est difficile de déterminer la cause de ce noircissement, qui peut aussi bien être dû au chevauchement des épreuves de l'album, qu'au déroulement du développement, réalisé au monastère de Lavra.

cependant que la moitié du bâtiment bas et l'arbre qui cache sa face sud-est. Le point focal est situé en son centre. Le rectangle central à droite concorde avec la vue de la mer. Enfin, les trois rectangles supérieurs correspondent au troisième plan.

L'image photographique du paysage est parfaitement construite avec une division stricte des deux éléments, terrestre et céleste. Les éléments architecturaux sont excentrés pour rendre la ligne harmonieuse de la colline descendant vers la mer, qui confère plus de grandeur au skitès.

d. La lumière :

Le skitès de saint Podrome est situé en bordure de mer, non loin du monastère de Lavra, à l'est de la presqu'île. Les quatre points cardinaux se placent assez aisément sur l'image photographique. La mer située à gauche de l'image correspond à l'est. Le skitès est à l'ouest et le ciel au nord. La face sud-est de la plus haute tour du skitès est totalement obscurcie, ainsi que la végétation au premier plan. Le soleil venant de l'ouest et la lumière étant basse, il est possible d'en déduire que l'épreuve a été réalisée en fin de journée.

Malgré le manque de soleil, la lumière est bien répartie sur l'image photographique. Le quadrillage de la règle des tiers permet de calculer précisément cette répartition. Les trois rectangles inférieurs, ainsi que le rectangle gauche de la bande centrale sont sombres. Ils contiennent la végétation du premier plan et la plus grande partie du skitès. Le rectangle de droite de la bande centrale, ainsi que les trois rectangles supérieurs, contenant respectivement la mer et le ciel, sont clairs. La répartition est ainsi de quatre et quatre. Le rectangle central est lui divisé en deux, avec la ligne de la montagne. Sa partie inférieure est sombre et sa partie supérieure est claire. Cette composition de la lumière donne une image du skitès hors du temps. Ce dernier semble flotter entre ciel et terre. Le photographe renforce ainsi l'aspect spirituel du lieu.

Conclusion :

L'épreuve 49 bis ressemble à une toile du peintre hollandais, Jacob van Ruisdael, qu'Eugène Fromentin, grand ami de Charles Labbé, loue dans l'un de ses ouvrages :

Ruisdael peint comme il pense, sainement, fortement, largement. La qualité extérieure du travail indique assez bien l'allure ordinaire de son esprit. Il y a dans cette peinture sobre, soucieuse, un peu fière, je ne sais quelle hauteur attristée qui s'annonce de loin, et de près, vous captive par un charme de simplicité naturelle et de noble familiarité tout à fait à lui ¹⁰⁸⁷.

¹⁰⁸⁷ Fromentin, 1876, p. 248.

Le regardeur retrouve la végétation au premier plan et les constructions au deuxième plan, légèrement décalée vers la gauche. Ces deux éléments se détachent d'un ciel, auquel ne manque que les nuages présents dans les toiles du peintre hollandais et impossible à capter avec la chambre photographique. Les constructions sont placées à la manière hollandaise, sur une dune, comme des objets inaccessibles, quête du regardeur. Enfin, le point focal n'est pas positionné au niveau des constructions, élément principal de l'image, mais au centre de la composition, pour donner plus de profondeur à la construction visuelle.

Dans ses toiles, la volonté de Jacob van Ruisdael est double. Il souhaite à la fois témoigner de la beauté des paysages de son pays et rendre compte de la Création¹⁰⁸⁸. Loin d'un souci de vérité, il figure le Dieu Créateur, par le biais de paysages simples et dépouillés. Aucune représentation ne se prête davantage à la vue du skitès de Saint-Prodome, paysage simple et préservé du temps, sorte de trait-d'union entre le ciel et la terre.

Etude de la photographie n° 50 : Point où cesse la végétation sur l'Athos

L'épreuve photographique en format paysage numérotée 50 dans l'album est une vue de



paysage. La légende écrite au crayon de bois sur la page de l'album indique : « Point où cesse la végétation sur l'Athos ». Une légère trace noire apparaît dans la partie supérieure de l'image. Aucune autre épreuve n'est conservée

a. Description :

L'image photographique 50 se divise en trois plans. Au premier plan apparaît exclusivement de végétation, dont les détails des différentes plantes ne sont pas visibles du fait de l'obscurité

¹⁰⁸⁸ Péan, 2002, p. 44 : « Ruisdael fut élevé dans un milieu mennonite, où l'on attachait une importance toute particulière au monde vivant : plus que les autres réformés, les mennonites se vouaient à l'étude de la nature créée par Dieu. Dans l'infinie variété des essences végétales, dans le spectacle permanent des nuages en mouvement et de leur reflet à la surface des plans d'eau, ils mesuraient l'immense générosité du Créateur. [...] Au-delà de leur naturalisme, les paysages de Ruisdael reflètent le souci de transcrire, la diversité et la magnificence du monde, objet d'émerveillement et de méditation ».

de l'image. Seuls les contours généraux, ainsi que deux arbres sans feuillage, au centre de la composition sont visibles. L'un des arbres plus petits est visible sur la gauche et l'autre, occupant les trois quarts de la hauteur de l'image sur la droite. Le deuxième plan montre un pan de montagne, qui occupe les deux tiers de la longueur de l'image de la droite vers la gauche en descendant. Ce pan de montagne ne semble pas présenter de végétation. Enfin, au troisième plan apparaît un ciel sans nuage, d'une teinte beige assez douce.

b. La problématique :

Les années 1850 sont marquées par les prémisses d'un renouveau pictural. Les artistes, peintres et photographes¹⁰⁸⁹, se rendent dans la forêt de Fontainebleau pour trouver une inspiration nouvelle. Le besoin de vérité, appelé au commencement « naturalisme », puis « réalisme », bascule l'image, du ciel – la peinture mythologique et historique – vers la terre, avec les vues de paysages¹⁰⁹⁰.

Cette vue, reprenant des éléments centraux tels que la roche ou les arbres, s'inscrit parfaitement dans cette nouvelle mouvance artistique. Ce paysage est cependant pauvre en éléments et le regardeur peut s'interroger sur l'intérêt, et la capacité du photographe à le faire vivre et à le rendre dynamique.

c. La composition :

Cette vue de paysage présente une composition classique. L'élément terrestre occupe les deux tiers de la hauteur de l'image, alors que l'élément céleste en occupe un tiers. Cette disposition est confirmée par le tracé des lignes de la règle des tiers. Les deux lignes verticales correspondent aux arbres du premier plan. Les deux lignes horizontales séparent les trois plans, en passant, pour la première sous la montagne et la seconde au-dessus de la montagne. L'image photographique se divise en neuf rectangles égaux. Les trois rectangles de la partie inférieure correspondent uniquement au premier plan, soit à la végétation et aux bases des deux arbres. Le rectangle gauche de la bande centrale présente une partie du ciel, du fait de la pente descendante de la montagne, qui occupe les deux autres rectangles. Enfin les trois rectangles de la partie supérieure coïncident avec le troisième plan, soit le ciel sans nuage.

¹⁰⁸⁹ La question du photographe artiste fait débat à l'époque, mais certains photographes peuvent être considérés comme des artistes et se considèrent comme tel.

¹⁰⁹⁰ Ce basculement fut l'un des principaux reproches fait à la photographie, par ses détracteurs : Cf. Rouillé, 2005, p. 71 : « Au XIX^e siècle, en rompant avec la transcendance, la photographie fait radicalement basculer le regard dans le monde. Elle le fait descendre du Ciel sur la Terre. Et c'est pour cela, plus que par ses seules capacités descriptives, que la photographie produit de nouvelles visibilitées. Car elle jette sur les choses un éclairage nouveau, direct, libéré des détours, limites, filtres et contraintes imposés par les forces divines et par des dogmes religieux ».

L'arbre de grande taille du premier plan s'étend sur trois rectangles de haut en bas, constituant un lien entre les trois plans. Les deux arbres coupent les deux lignes horizontales. La première ligne correspond à la séparation entre le premier plan et le deuxième, soit entre l'élément végétal et l'élément rocheux, et la seconde passe au niveau du sommet de la montagne. L'élément végétal et l'élément rocheux sont les éléments les plus importants de l'image photographique. Les deux arbres occupent le centre de la composition, tandis que la montagne au deuxième plan sert de point focal au photographe. Les deux diagonales de l'image se croisent entre les deux arbres, au niveau de la paroi rocheuse. Cela explique que la partie inférieure du premier plan soit légèrement floue. L'intérêt du photographe se porte davantage sur les arbres et la montagne, qui deviennent les sujets principaux de l'image.

d. La lumière :

Le cadre de prise de vue ne permet pas d'orienter l'image photographique. La végétation au premier plan, la montagne au deuxième plan et le ciel au troisième plan, étant des éléments courants du paysage athonite, ne fournissent aucune donnée géographique. Les ombres et l'intensité de la lumière sont les seules informations susceptibles de renseigner l'heure de prise de vue. La végétation du premier plan est très obscurcie. Les détails ne sont pas visibles. La montagne au deuxième plan apparaît dans des teintes grises. La lumière n'est donc pas très puissante. Le soleil est assez bas, car s'il était au-dessus des éléments, ces derniers apparaîtraient de la teinte proche du blanc. L'épreuve a par conséquent été réalisée soit tôt le matin (au lever du soleil), soit en fin d'après-midi, en fonction de l'orientation des éléments.

Le premier plan est obscurci et ne laisse pas apparaître les détails. Le photographe gère difficilement le flux lumineux dans la chambre photographique. Il a, en vérité, deux possibilités : soit il réalise son épreuve le matin ou le soir et la lumière est faible, soit il la réalise en pleine journée, heure à laquelle la lumière est intense. Cette difficulté n'empêche cependant pas le photographe de jouer sur les contrastes. Quatre rectangles, correspondant aux trois rectangles de la partie inférieure et au rectangle à droite de la bande centrale, sont sombres, et quatre rectangles – correspondant aux trois rectangles de la partie supérieure et au rectangle à gauche de la bande centrale, sont clairs. Le rectangle central est divisé en deux, soit pour deux tiers en teintes sombres avec l'arbre et la montagne, et pour un tiers en teintes claires, avec le ciel. Il poursuit ainsi la construction de l'image en jouant à la fois sur l'élément terrestre et sur l'élément céleste. Ces contrastes renforcent également l'aspect désolé du paysage.

Conclusion :

Charles Labbé et Ernest de Caranza présentent un paysage désolé de bout du monde. Le grand arbre au premier plan ne possède plus de feuillage, et la montagne sans végétation du deuxième plan renforce l'aspect abrupt.

Pourtant cette image photographique présente deux intérêts : l'étude des arbres et l'étude de la roche. Le basculement artistique du ciel vers la terre a amené les artistes à se rendre sur place pour croquer la nature. Dans sa *Lettre sur l'art du paysage*, François René de Chateaubriand montre le charme qu'apporte la représentation des éléments naturels, en écrivant :

On nous apprend à forcer ou à éclaircir les ombres, à rendre un trait net, pur, et le reste ; mais on ne nous apprend point à étudier même qui nous flattent si agréablement dans les tableaux de la nature ; on ne nous fait point remarquer que ce qui nous charme dans ces tableaux ce sont les harmonies et les oppositions des vieux bois et des bocages, des rochers arides et des prairies parées de toute la jeunesse des fleurs¹⁰⁹¹.

Les premières études d'après nature sont des portraits d'arbres. Au commencement, l'élève ne représente qu'une feuille, puis une branche, jusqu'à dessiner l'arbre entièrement. L'apprentissage de la représentation d'un paysage se fait élément par élément. Les photographes – Gustave le Gray étant l'un des premiers à se rendre dans la forêt de Fontainebleau, dès 1849¹⁰⁹² – réalisèrent eux aussi des études d'arbres et des paysages arborés, dont l'aspect se révèle souvent plus sévère que ceux réalisés en peinture¹⁰⁹³.

De plus, les temps de pose rendant difficiles l'insertion de la figure humaine dans les paysages photographiques. L'arbre va devenir le pendant de la figure humaine¹⁰⁹⁴. Le mouvement et une certaine légèreté s'échappent des branches dénudées du grand arbre. Il s'étend sur le ciel comme une ombre chinoise, dynamisant la composition, en la rendant plus aérienne.

¹⁰⁹¹ Chateaubriand, 1995, p. 9-10.

¹⁰⁹² Des Cars, 2013, p. 220 : « La diversité des paysages bellifontains, mêlant aux grands espaces ordonnancés la sauvagerie de certains lieux solitaires, séduits aussi les photographes. Gustave Le Gray, formé dans l'atelier de Paul Delaroche (1787-1856), s'y rend dès 1849, pour échapper à l'épidémie de choléra qui sévit alors à Paris ».

¹⁰⁹³ Heilbrun, 1985, p. 378 : « Paradoxalement, c'est avec la photographie qu'apparaît le type de paysage architectural ou citadin le plus sévère, puisque dépourvu de toute l'animation pittoresque que les peintres, dessinateurs ou graveurs ne manquaient pas d'ajouter à ce type de composition. La lenteur des émulsions ne permettait pas en effet d'enregistrer la figure humaine, surtout pour une prise de vue de très grand format ».

¹⁰⁹⁴ Pomarède, 2002, p. 50 : « [...] certains auteurs iront même jusqu'à faire remarquer avec beaucoup de justesse, que l'omniprésence de l'arbre dans les tableaux à cette époque explique la diminution progressive de la figure humaine, voire sa disparition, dans les études néoclassiques autant que dans les peintures Georges Michel, Théodore Rousseau ou Paul Huet, pour lesquels « c'est la branche qui hérite du geste [et] l'arbre [qui] se charge de l'expression confiée à l'humanité ».

Le second intérêt de cette image photographique est l'étude de la roche. Cette thématique romantique, représentant à la fois le passé et l'avenir¹⁰⁹⁵, n'est pas rejetée par les peintres de l'Ecole de Barbizon et par les photographes, qui l'exploitent fréquemment, comme Gustave Le Gray ou Charles Marville¹⁰⁹⁶. Elle correspond au second élément d'étude d'après nature des peintures et des photographes. Elle donne un sentiment de petitesse et symbolise l'immutabilité du monde. Dans l'image photographique 50, la montagne permet à la fois de renforcer l'aspect abrupte d'un paysage lointain et sans âge et d'accentuer les contrastes entre le ciel et la terre. D'une teinte grise, n'emplissant pas toute la largeur de l'image, la roche fait de lien entre le ciel et la terre, entre le terrestre et le divin. Par ses lignes et le jeu des formes, cet élément dynamise la composition, en évitant les aplats de lumière.

Photographiant deux éléments d'étude, l'arbre et la roche, et en jouant sur les lignes, les volumes et les contrastes, Ernest de Caranza et Charles Labbé réussissent à faire dialoguer le paysage athonite et le regardeur, qui se perd dans un univers entre ciel et terre.

Etude de la photographie n° 51 : *Etude sur la route de sainte Anne (dépend de Lavra)*



L'épreuve photographique en format paysage numérotée 51 dans l'album est une vue de paysage, dont la légende au crayon de bois indique : « Etude sur la route de sainte Anne (dépend de Lavra) ». Aucune autre épreuve n'est conservée.

L'épreuve est légèrement abîmée au niveau du coin gauche. Le timbre à

sec « E. CARANZA ET C. LABBE » apparaît sur la page de l'album.

¹⁰⁹⁵ Sur cette idée, voir Clay, 1980, p. 78 : « Bernardin de Saint-Pierre le reprend à sa manière, en l'inversant, quand il conclut ses *Etudes de la nature* (1784) en proposant d'associer la mémoire des grands hommes à la pérennité des mégalithes : « C'est ainsi que j'embrasse le passé et l'avenir à la vue d'un rocher tout brut et que, le consacrant à la vertu par une simple inscription, je le rends plus vénérable qu'en le décorant des cinq ordres de l'architecture ».

¹⁰⁹⁶ Heilbrun, 1985, p. 380-381 : « [...] Charles Marville a, lui aussi, réalisé à Fontainebleau vers 1851 quelques études de rochers dans un esprit voisin de celui de Le Secq, mais dans l'ensemble, Marville est surtout un paysagiste qui, comme Le Gray, aime composer avec l'air et la lumière. L'on doit pourtant à Gustave Le Gray, dans sa célèbre série sur la forêt de Fontainebleau (1851), quelques études de rochers et d'arbres auxquelles l'absence de ciel comme le traitement à la fois riche et précis du calotype, confère une extraordinaire densité ».

a. Description :

L'épreuve 51 se divise en trois plans. Le premier plan est laissé libre de toute architecture. Des banchages épars jonchent un sol de terre. Des feuilles restent accrochées aux branches, comme à la suite d'une tempête. Le coin inférieur gauche de l'image est totalement obscurci par un épais feuillage. Une pierre est visible au coin inférieur droit. Le premier plan est légèrement flou, ce qui rend les détails peu visibles.

Au deuxième plan deux bâtiments de pierres accolés en angle apparaissent, que le regardeur ne peut que deviner, car ils sont cachés par des arbres aux troncs fins. Seuls leurs toits pentus sont visibles. Le deuxième plan est fermé sur la droite par deux arbres feuillus, qui apparaissent légèrement flous sur l'image.

Enfin, le troisième plan est occupé par un ciel sans nuage, n'occupant pas même un tiers de l'image photographique.

b. La problématique :

Ernest de Caranza et Charles Labbé réalisent une étude sur la route de Sainte Anne, non loin du monastère de Lavra. Ce terme *d'étude* emprunté aux autres arts et plus particulièrement à la peinture, leur permet d'explorer les possibilités du médium.

Les paysages sauvages du Mont Athos s'allient parfaitement à la conception du paysage romantique, peuplé d'arbres décharnés, de vieux bâtiments et de paysages désolés. Cette vue sur la route de sainte Anne montre deux vieux bâtiments entourés de végétation. Mais de quelle manière le photographe lie-t-il ces deux éléments pour réaliser une image pittoresque ?

c. La composition :

L'image photographique est construite selon une perspective vectorielle. Les éléments végétaux de part et d'autre convergent vers les deux bâtiments, de même que le ciel qui prend une forme triangulaire.

Le point focal placé au niveau du deuxième troncs nus partant de la droite, devant le premier bâtiment, au niveau du croisement des deux diagonales, est le centre de la composition. Il forme, avec les diagonales, quatre triangles équilatéraux, intégrant chacun les quatre principaux éléments de l'image. Les deux triangles à gauche et à droite comprennent respectivement la végétation dense et les deux arbres. Le triangle inférieur renferme les banchages jonchant le sol du premier plan et le triangle supérieur correspond au ciel. Les deux bâtiments sont les deux éléments centraux de l'image.

Le quadrillage donné par le tracé de la règle des tiers confirme cette composition. Les deux lignes verticales viennent couper les deux bâtiments, vers l'intérieur de l'image, avant la végétation latérale. Les deux lignes horizontales passent, pour la première, sous les bâtiments et pour la seconde au niveau des bords du toit. Cela forme neuf rectangles identiques. Les trois rectangles dans la partie inférieure correspondent au premier plan. Les quatre rectangles latéraux renferment la végétation. Le rectangle central de la partie supérieure correspond au ciel. Enfin, le rectangle central intègre les deux bâtiments.

La composition et le positionnement du point focal, au niveau des deux bâtiments, explique le flou présent au premier plan et au niveau de la végétation latérale. Dans ce cas de figure, tous les éléments placés en amont du point focal ne peuvent être nets, car la mise au point est faite sur l'élément principal, qui correspond au deuxième plan, trop proche de la chambre photographique. Cela laisse peu d'espace de réglage au photographe.

Enfin, le décor végétal et architectural forme un cadre dans le cadre, à la manière des toiles romantique d'Hubert Robert. L'œil du regardeur glisse jusqu'au niveau des deux bâtiments, puis est arrêté, sans pouvoir avancer. Le paysage, au premier abord accessible, reste clos, gardant ainsi toute son mystère. Il n'est plus que désolation et abandon.

d. La lumière :

La route de sainte Anne, comme le monastère de Lavra, sont situés sur le côté est du Mont Athos. Cependant aucun élément ne permet de situer géographiquement la vue, ni la mer, ni une montagne.

L'éclairage de certains éléments donne cependant quelques indications et montre que le soleil se situe derrière les deux arbres à droite de l'image. Au premier plan, la pierre sur le sol au niveau de l'angle inférieur droit, présente une face claire tournée légèrement vers la droite et une face sombre tournée vers la gauche. Certains des troncs nus au deuxième plan présentent une face claire, tournée vers la droite et une face plus sombre vers la gauche. Enfin, la partie supérieure de la façade du premier bâtiment est baignée de lumière, alors que le côté est dans l'obscurité. Le soleil est placé assez bas. L'épreuve a été réalisée tôt le matin ou en fin d'après-midi. L'image reste sombre et les détails peu visibles. Les problèmes d'éclairage et de netteté rendent cette image peu lisible.

Conclusion :

Les études font partie intégrante du quotidien des artistes. Charles Labbé réalise des études en forêt de Fontainebleau et lors de son premier voyage au Mont Athos¹⁰⁹⁷. Ernest de Caranza et Charles Labbé souhaitent par cet album photographique montrer l'étendue des possibilités du nouveau médium.

Dès le premier plan, la pierre dans l'angle inférieur droit annonce les deux bâtiments du deuxième plan. Le regardeur est propulsé au cœur d'un paysage pittoresque, qu'il ne peut qu'apercevoir, car la végétation crée un voile, qui obstrue le champ visuel. Comme l'indique Jean Clay :

L'obstruction de la surface par l'envahissement frontal de la végétation est un thème plastique qui prend au XIX^e siècle – de Paul Huet à Théodore Rousseau – une importance croissante¹⁰⁹⁸.

Mais les peintres, tels que John Sell Cotman¹⁰⁹⁹ ou Johan Christian Closten Dahl¹¹⁰⁰ passés maîtres dans cette technique ne l'associent pas au procédé du cadre dans le cadre, utilisé entre autres par Hubert Robert dans ses peintures représentant des ruines, mais laissent un chemin ou un espace vers l'horizon, qui n'enferme pas complètement l'œil du regardeur. L'image respire. Dans cette image, le photographe ne laisse aucune liberté au regardeur. Même le ciel, ne représentant pas un tiers de l'image, ne peut pas être une échappatoire. D'autre part, la proximité de la chambre photographique avec l'objet et le point focal au croisement des deux diagonales ne permettent pas une image parfaitement nette. Le premier plan et la végétation latérale servant de voile sont flous, obscurcissant davantage l'image.

L'étude n'est ainsi pas totalement concluante, car le photographe n'a pas pris en considération tous les éléments. Il ne peut pas enfermer l'œil du regardeur dans un paysage pittoresque, avec de vieux bâtiments cachés par une abondante végétation. La combinaison des deux n'est pas viable. D'autre part, il ne dispose pas à cet instant d'une parfaite maîtrise technique de la chambre. Le voile végétal est flou, ce qui rend l'image illisible. Enfin, il ne réalise pas son épreuve à la bonne heure. Une telle image aurait nécessité une lumière plus abondante, sans être écrasante. Cependant une telle étude est intéressante, car elle permet de voir les progrès effectués et à effectuer par le médium photographique, à une époque où il ne cesse d'évoluer.

¹⁰⁹⁷ Peu de dessins sont connus de Charles Labbé et aucun du Mont Athos, mais la correspondance indique qu'il réalise des croquis de la presqu'île, lors de son premier voyage en 1852.

¹⁰⁹⁸ Clay, 2005, p. 80.

¹⁰⁹⁹ John Sell Cotman (1782-1842) est un peintre anglais de paysages et de marines.

¹¹⁰⁰ Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857) est un peintre norvégien de paysages.

Etude de la photographie n° 52 : Le point où cesse la végétation sur le mont athos (étude sur la route de sainte Anne)



L'épreuve photographique en format paysage numérotée 52¹¹⁰¹ dans l'album est une vue de paysage de bonne qualité, dont la légende écrite au crayon de bois sur la page de l'album indique : « Le point où cesse la végétation sur le Mont athos (étude sur la route de sainte Anne) »¹¹⁰².

Le timbre à sec « E.CARANZA ET C.LABBE » apparaît sur la page de l'album. Une autre épreuve positive est conservée dans le « fonds Charles Labbé ». De teintes plus claires, elle présente des taches brunes dans la partie supérieure et une bande floue dans la partie gauche¹¹⁰³.

a. Description :

L'épreuve 52 est construite en quatre plans. Au premier plan apparaît une bande de terre, entre deux parties herbeuses¹¹⁰⁴. Le chemin est jonché de cailloux et de petites pierres. Le coin inférieur gauche de l'image est obscurci. Aucun détail n'est visible dans cette partie.

Le deuxième plan est recouvert d'herbe à demi-brulée, jonchée de branchages et de pierres. Un arbre mort, tordu, est planté en son centre. Deux troncs reposent à son pied, l'un devant et l'autre derrière. Un pied d'arbre est présent en amont sur la gauche. Trois autres pieds d'arbres sont observables dans la partie droite de l'image, au même niveau que l'arbre mort. En arrière-plan, apparaissent une dizaine de pins aux troncs extrêmement fins et aux branchages nus. Ces éléments ont pour fond un pan de montagne très contrasté. Une partie plus claire, visible dans la partie droite de l'image et recouverte de végétation¹¹⁰⁵, fait également partie de ce deuxième plan.

¹¹⁰¹ La numérotation ne précède pas la légende, mais est ajoutée au-dessus au crayon de bois du « Le » (dont le « - s » a été raturé).

¹¹⁰² La légende est écrite à l'encre, mais la parenthèse a été ajoutée au crayon de bois.

¹¹⁰³ Ces éléments sont sûrement dus à un problème de développement.

¹¹⁰⁴ Des brins d'herbes sont présents au bord de l'image, dans sa partie inférieure, ainsi qu'au deuxième plan.

¹¹⁰⁵ Les détails de cette végétation ne sont pas visibles, même à la loupe.

Le troisième plan contient la partie plus sombre du pan de montagne, présente sur la gauche de l'image, prenant la forme d'un triangle. Cette étendue est recouverte d'herbes et de roches. Quelques pins aux branchages nus sont plantés de manière disparate.

Enfin, le quatrième plan comprend à la fois la troisième partie du pan de montagne, plus claire, dans la partie supérieure droite, et le ciel sans nuage, qui n'occupe qu'une infime partie de l'image.

b. La problématique :

Eugène Fromentin dans son ouvrage sur les *Maîtres d'autrefois* note que nombreuses sont les peintures hollandaises du XVII^e siècle n'ayant pas de sujet¹¹⁰⁶. Les peintres, comme Jacob van Ruisdael, se préoccupent uniquement de peindre ce qui les entoure, pour le simple plaisir du motif et de la couleur¹¹⁰⁷.

De la même manière, l'épreuve 52 ne présente pas de véritable sujet, ce qui rend sa construction plus complexe. Le photographe doit conférer à ce paysage désolé un relief, apte à capter l'œil, à le retenir et surtout à le guider vers le centre de l'image, alors que l'œil est automatiquement attiré par le coin supérieur gauche de l'image, selon le sens de lecture occidental. De quelle manière, le photographe parvient-il à fixer le regard, tout en le guidant, dans ce paysage ?

c. La composition :

Cette image photographique est construite à la manière d'un tableau. Le photographe réemploie un certain nombre d'éléments connus depuis la Renaissance. Le premier d'entre eux est la perspective aérienne. Plus l'œil du regardeur l'éloigne en direction du fond de l'image, plus le paysage devient flou, selon les principes optiques. Cette perspective lui permet de mettre en valeur l'élément premier, à savoir l'arbre mort du deuxième plan.

L'arbre mort, placé au centre de la composition, au niveau du point de rencontre des deux diagonales de l'image, est l'objet premier. Tous les éléments convergent vers lui. Le photographe place au centre du tronc son point focal, déterminant la netteté de son épreuve à

¹¹⁰⁶ Fromentin, 1878, p. 193 : « Une chose vous frappe quand on étudie le fond moral de l'art hollandais, c'est l'absence totale de ce que nous appelons aujourd'hui *un sujet* ».

¹¹⁰⁷ Fromentin, 1878, p. 193 : « Depuis le jour où la peinture cessa d'emprunter à l'Italie son style et sa poétique, son goût pour l'histoire, pour la mythologie, pour les légendes chrétiennes, jusqu'au moment de décadence où elle y revint, - à partir de Bloemaert et de Poelmburg jusqu'à Lairesse, Philippe Van Dyck et plus tard Troost, - il s'écoula près d'un siècle pendant lequel la grande école hollandaise parut ne plus penser à rien qu'à bien peindre. Elle se contenta de regarder autour d'elle et se passa d'imagination ».

partir de lui. Ce dernier est placé face à l'arbre, légèrement en biais par rapport au chemin de terre.

Les lignes tracées à partir de la règle des tiers font apparaître l'arbre mort au centre du quadrillage. Les deux lignes verticales passent de part et d'autre de lui, coupant pour la première, le pied de l'arbre en amont à gauche de l'image et pour la seconde, le pan de montagne à droite, à équidistance de l'arbre mort et des trois pieds d'arbres.

Pour amener l'œil du regardeur vers ce point, le photographe construit son image en traçant quatre triangles isocèles, s'alternant selon les contrastes. Le premier triangle prend sa base à droite de l'image. La hauteur de sa base correspond au côté du rectangle supérieur droit, selon le tracé du quadrillage de la règle des tiers. Son côté supérieur coïncide avec le bord supérieur de l'image. Correspondant au ciel, il est de teinte claire. Le deuxième triangle prend sa base à gauche de l'image. La hauteur de sa base correspond à deux côtés de rectangle. Son sommet se situe au niveau de la limite droite de la première ligne horizontale. Coïncidant avec le pan de montagne, il est de teinte foncée. Le troisième triangle a le même schéma. Sa base correspond à deux côtés de rectangle à droite, et son sommet se situe au niveau de la limite gauche de la seconde ligne horizontale. Coïncidant avec la seconde partie du pan de montagne, à droite, il est de teinte claire. Enfin, le quatrième triangle prend sa base sur le côté d'un rectangle à gauche. Son côté supérieur correspond au bord inférieur de l'image. Correspondant au sol, il est de teinte foncée.

d. La lumière :

L'épreuve 52 ne donne aucun élément permettant de l'orienter géographiquement. Cependant les ombres permettent de déterminer la position du soleil. Le pied d'arbre, situé en amont de l'arbre mort, est obscurci dans sa partie droite. De même, la partie du tronc couché la plus proche de l'arbre mort est plus sombre que le reste. Ces éléments indiquent que le soleil provient de la gauche de l'image. Enfin, les ombres sont courtes, ce qui indique que la photographie a été prise en fin de matinée.

Conclusion :

Le photographe parvient à fixer l'œil du regardeur, tout en le guidant, par l'utilisation de la composition classique inspirée de la peinture (règle des tiers, triangles et perspectives). D'autre part, la thématique de l'arbre est très en vogue au XIX^e siècle. Les artistes s'inspirent de peintres comme Jacob van Ruisdael, qui place très souvent des arbres et surtout des arbres morts

dans ses compositions ou encore Nicolas Poussin, qui dispose dans plusieurs de ses toiles un arbre au premier plan.

Ernest de Caranza et Charles Labbé ne sont pas les seuls à réaliser ce genre d'épreuves. Maxime Du Camp réalise une image similaire en 1852, lors de son voyage en Haute-Egypte¹¹⁰⁸, mais sans utiliser la composition en triangles. Cette dernière se retrouve dans une épreuve de Francis Frith, réalisée lors de son voyage à Jérusalem, entre 1859 et 1860¹¹⁰⁹. Grâce à la composition en triangles, les épreuves d'Ernest de Caranza et de Francis Frith présentent une plus grande finesse et plus de détails, que celles de Maxime Du Camp.

Monastère de Saint Paul

Etude de la photographie n° 53 : vue du monastère saint Paul.



L'épreuve photographique en format paysage numérotée 53 dans l'album est une vue nord-ouest du monastère saint Paul. Une autre épreuve positive¹¹¹⁰ et une épreuve négative sont conservées dans le « fonds Charles Labbé », toutes deux de bonne qualité. Cependant l'image de l'épreuve positive a été réduite. En effet, le ciel dans le coin

supérieur gauche de l'épreuve négative est de taille plus importante que sur l'épreuve positive.

a. Description :

Le pan de la montagne entourant le monastère saint Paul est pris en gros plan. Le monastère est au centre de la composition, comme prisonnier de la roche. Le ciel n'apparaît presque pas.

L'image est ainsi divisée en six plans, se développant dans l'axe de la diagonale gauche. Les plans sont délimités par les cavités naturelles de la roche. Le premier plan correspond au feuillage d'un arbre, situé dans le coin inférieur droit. Le deuxième plan est principalement

¹¹⁰⁸ Maxime du Camp, Louis Désiré Blanquart-Evrard, Gide et Baudry, *Haute-Egypte. Nécropole de Lycopolis*, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier, contrecollée sur carton, 1852, musée d'Orsay, Paris.

¹¹⁰⁹ Francis Frith (1822 – 1898), *Vallée de Jérusalem*, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif verre, 1859-1860, musée d'Orsay, Paris.

¹¹¹⁰ L'étude de l'image a été réalisée à partir de cette épreuve.

composé de roches et de verdure. Les arbres sont nombreux et proches dans la partie supérieure, mais plus dispersés dans la partie inférieure. Un petit bâtiment apparaît aux deux tiers du plan dans la partie inférieure. Le chemin, menant au monastère, passe devant ce bâtiment.

Le troisième plan, comme le deuxième, est composé en majorité de roche et de verdure. La limite entre les deux plans, correspondant à la diagonale droite, laisse place au monastère. Le regardeur distingue peu de détails. Le monastère est encadré par une muraille crénelée, qui le rend facilement reconnaissable. Une haute tour est visible dans l'angle sud-ouest. Comme bon nombre de monastères, son architecture laisse apparaître des constructions de tailles et d'époques variées. En outre, deux gros rochers sont visibles en amont et en aval du monastère, dans l'axe de la diagonale droite.

Le quatrième et le cinquième plan sont composés uniquement de roches et de verdure. Le sixième plan n'est qu'un petit triangle de ciel dans l'angle supérieur gauche.

b. La problématique :

Le monastère Saint Paul est enfoui dans une verdure abondante, baignée de lumière. Accroché à un pan de montagne, il semble être un élément constituant du paysage environnant. De quelle manière le photographe parvient-il à inscrire le monastère Saint Paul dans l'environnement athonite : entre architecture et végétation sauvage ?

c. La composition :

Pour réaliser cette épreuve, le photographe se place sur le côté du monastère, sur la face sud-est du pan de montagne, légèrement en hauteur, à plusieurs mètres de distance. Le monastère est photographié en plongée. Le point focal se situe au niveau de la façade sud.

Tout en plaçant le monastère au centre de l'image – dans le rectangle central du quadrillage fourni par le tracé de la règle des tiers – le photographe englobe une grande surface de la verdure. Les deux lignes verticales de la règle des tiers, ainsi que les deux lignes horizontales sont positionnées de part et d'autre du monastère. Huit rectangles sur neuf coïncident avec la végétation. Le monastère de saint Paul est placé au centre entouré par la verdure.

Afin de guider l'œil du regardeur vers le monastère, le photographe place trois diagonales qui dynamisent l'image photographique, en la coupant de gauche à droite. La première diagonale délimite l'espace céleste de l'espace terrestre. La deuxième diagonale sépare le deuxième plan du troisième plan, soit deux surfaces du pan de montagne, sur la gauche de

l'image. Enfin, la troisième diagonale correspond à l'emplacement du monastère, entre le deuxième et le troisième plan.

d. La lumière :

Le monastère saint Paul est construit au niveau de la côte ouest du Mont Athos. Ainsi la gauche de l'image correspond à l'ouest. La mer n'est pas visible sur l'épreuve, mais la position de la tour du monastère oriente l'image. Les bâtiments sont baignés dans une douce lumière, mais la muraille située à l'est est plus sombre. Ainsi la photographie a été prise en milieu de journée.

Une pleine lumière illumine le monastère, qui apparaît au milieu d'un paysage de roches et de verdure. Cette lumière au niveau du monastère est renforcée par des éléments plus contrastés présents à proximité du monastère. Un premier contraste oppose le ciel clair, dans le coin supérieur gauche, et le feuillage de l'arbre sombre, dans le coin inférieur droit. D'autre part, deux feuillages sombres sont situés en amont et en aval du monastère, dans la diagonale droite.

Conclusion :

Le photographe, par la construction de son image, parvient à inscrire le monastère saint Paul dans son environnement. Les diagonales guident le regardeur vers le centre de l'image, où est placé le monastère, baigné d'une lumière douce. Pourtant, enfoui au cœur d'une végétation luxuriante et sauvage, le monastère n'occupe qu'un neuvième de l'image photographique. Le photographe semble prendre son inspiration chez le peintre flamand Ruisdael, connu pour ses paysages à la végétation luxuriante, laissant percevoir sur quelques centimètres de la toile, un château ou autre monument.

Etude de l'épreuve photographique n° 54 : vue de la muraille est du monastère



L'épreuve positive en format paysage numérotée 54 dans l'album est une vue de la muraille est du monastère saint Paul. Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » contient une seconde épreuve positive¹¹¹¹ et une épreuve négative, toutes deux de bonne qualité.

a. Description :

Cette vue de la muraille est du monastère saint Paul est prise en contre-plongée. Le photographe a placé sa chambre à quelques mètres en contre-bas du monastère, à flanc de montagne. Le monastère n'est placé qu'au deuxième plan. Le premier plan est laissé libre de toute architecture. Le regardeur distingue cependant, outre la végétation, deux rochers, important pour la composition de l'image photographique. Ils occupent les deux tiers du premier plan. Le premier rocher se situe à l'interception des deux diagonales et capte le regard. Il est le point focal de l'épreuve. Il est également à noter que la végétation, entourant les deux rochers, visible dans le bas de l'image photographique, apparaît légèrement flou.

Le monastère, au deuxième plan, est entouré d'une végétation basse, à l'est et par la montagne au nord et à l'ouest. La muraille est n'est pas totalement visible, car elle est coupée dans sa partie sud-est, sur la droite de l'épreuve photographique. La tour, située au niveau de la muraille ouest, se dresse au-dessus de la muraille est, dans l'axe de la diagonale droite de l'image photographique.

La montagne boisée et le ciel constituent le troisième plan et le quatrième plan.

b. La problématique :

Ernest de Caranza choisit, comme point focal et comme point d'interception des diagonales de son épreuve photographique, non pas le monastère saint Paul, mais un rocher, situé au premier plan. Comment le photographe établit-il dans son image une confrontation entre la nature et l'architecture ?

¹¹¹¹ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve positive de l'album, avec la légende. L'étude est réalisée à partir de cette épreuve positive.

c. La composition :

Les diagonales se croisent au niveau du premier rocher, situé au premier plan. Le photographe utilise ce rocher comme point focal. Cela explique que la végétation située au premier plan soit légèrement floue. Le photographe respecte le principe de l'hyperfocale.

L'épreuve présente une composition classique. Les plans se succèdent, comme sur les toiles de Nicolas Poussin. La composition respecte également la règle des tiers. Les deux lignes verticales séparent l'image photographique, en trois parties au niveau de l'angle de la face nord-est du premier rocher, situé au premier plan et au niveau de la partie la plus au nord de la muraille est du monastère. Les deux lignes horizontales séparent également l'image photographique en trois parties. La première coupe les deux rochers en leurs sommets, et le monastère, sous les balcons de la muraille est. La seconde coupe le premier rocher à sa base.

Les éléments naturels – rochers, végétation et montagne – occupent plus des deux tiers l'image photographique, soit sept rectangles sur neuf. Le monastère est, en effet, excentré sur la droite de l'image, placé dans une ligne de fuite. Le premier rocher capte le regard, et suivant la diagonale droite, entraîne l'œil du regardeur vers le monastère. Le photographe met ainsi en relation la roche et le monastère. Il établit un lien entre la dureté du rocher et la dureté de la pierre utilisée pour la construction du monastère, mais également entre leur forme irrégulière, dues soit aux affres de la nature, soit à la volonté des higoumènes successifs. Les deux éléments deviennent des symboles de pérennité dans le temps.

d. La lumière :

La teinte beige de l'épreuve positive montre une bonne gestion de la lumière, qui est douce et diffuse sur le monastère et le paysage. Le photographe construit sa perspective par un éclaircissement de la lumière. Plus le regardeur avance vers le fonds de l'image photographique, plus les teintes sont claires. Ernest de Caranza donne ainsi à son image une grande profondeur de champ.

La muraille est du monastère, ainsi que les deux faces est des rochers, situés au premier plan, sont baignées de lumière, alors que les deux faces ouest des deux rochers restent dans l'obscurité. Il est possible de dire que le soleil se situe à l'est et que l'épreuve photographique a été prise dans la matinée. Il est difficile de donner une heure plus précise, car le monastère est situé sur une montagne, sur laquelle la lumière se diffuse différemment que sur une plaine. D'autre part, les techniques de prise de vue et de développement rendent difficile l'estimation de l'heure exacte, car elles restent plus approximatives qu'aujourd'hui.

Conclusion :

La mise en relation de l'architecture athonite avec la nature est une thématique omniprésente dans les épreuves photographiques d'Ernest de Caranza. Il s'inspire des peintres flamands pour composer ses images photographiques, ce qui renforce la dimension spirituelle des images. Esquissant une représentation de la Création, les œuvres des peintres flamands invitent le regardeur à admirer l'œuvre de Dieu. La perspective par l'éclaircissement, empruntée à la peinture classique, renforce cette idée, en créant une élévation vers le ciel. L'œil du regardeur, d'abord capter par les rochers, s'élève vers le monastère, puis suivant la diagonale droite de l'image photographique, vers les montagnes et vers le ciel.

La confrontation de l'architecture athonite avec la nature renvoie également à la notion de temps, de pérennité et à la dimension patrimoniale, chère aux artistes au XIX^e siècle. La roche, comme le monastère ont été élaborés pas à pas, et demeurent inébranlables. Le monastère de saint Paul est inscrit dans la roche, comme un prolongement de la montagne.

Etude de l'épreuve photographique n°55 : vue de la muraille est du monastère



L'épreuve positive en format paysage numérotée 55 dans l'album est une vue de la partie la plus au sud, de la muraille est du monastère saint Paul. Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » contient deux autres épreuves positives¹¹¹² et une épreuve négative, toutes de bonne qualité.

a. Description :

Cette vue de la partie la plus au sud de la muraille est du monastère saint Paul est prise en contre-plongée. Le photographe a placé sa chambre sur le flanc nord de la montagne, légèrement en biais, à quelques mètres en contre-bas du monastère. L'édifice n'est placé qu'au deuxième plan. Le premier plan est laissé libre de toute architecture. Le regardeur distingue au premier abord une végétation luxuriante. Puis, il perçoit sur la droite de l'image photographique

¹¹¹² Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve positive de l'album, avec la légende. L'étude est réalisée à partir d'une de ces deux épreuves positives.

un grand rocher de forme allongé, qui semble s'étendre vers le ciel. La végétation visible au premier plan, fortement contrastée, présente de nombreux détails. D'autre part, le bas de l'image photographique apparaît légèrement flou.

Le monastère, au deuxième plan, est entouré par la végétation et par la montagne. Un bloc de roches se distingue de la végétation sur la gauche du monastère, dans l'axe de la diagonale gauche. Le monastère n'est pas visible dans sa totalité, car le cadre de la prise de vue est axé sur la partie la plus au sud de la muraille est, soit la partie non visible de l'épreuve photographique numérotée 54. Les trois balcons de la partie haute de la muraille permettent d'orienter le monastère, par comparaison avec l'épreuve photographique précédente.

La montagne boisée et le ciel constituent le troisième plan et le quatrième plan. La montagne est séparée en deux éléments, au centre de la partie supérieure, par le ciel. La première partie de la montagne, sur la gauche de l'image ne présente qu'un sommet, alors que la deuxième partie, sur la droite de l'image présente trois sommets successifs.

b. La problématique :

Comme pour l'épreuve photographique numérotée 54, Ernest de Caranza place un rocher au premier plan, reléguant ainsi le monastère saint Paul au deuxième plan. Les éléments naturels, tels que les rochers, les végétaux et la montagne prennent ainsi une dimension particulière. Leur présence met en relief la dimension sacrée du lieu. Comment le photographe renforce-t-il la dimension spirituelle du monastère ?

c. La composition :

Les diagonales se croisent au niveau de la végétation située au premier plan. Le photographe utilise ces éléments végétaux comme point focal. Pour conserver le cadre initial, il ne peut pas utiliser le rocher, comme pour l'épreuve photographique numérotée 54, car il est situé trop à droite. L'emplacement du point focal explique que la végétation située au premier plan est légèrement floue. Le photographe respecte le principe de l'hyperfocale.

L'épreuve présente une composition classique. Les plans se succèdent, comme sur les toiles de Nicolas Poussin. La composition respecte également la règle des tiers. Les deux lignes verticales séparent l'image photographique en trois parties, au niveau de la végétation, après le premier sommet de la montagne situé au troisième plan à gauche, et au niveau du rocher, avant le premier sommet de la montagne à droite. Les deux lignes horizontales séparent également l'image photographique en trois parties. La première coupe le rocher en son sommet, et le monastère à sa base. La seconde coupe le premier rocher à sa base.

Le regard est guidé par la diagonale droite de la végétation située au premier plan, vers le monastère, en passant par le rocher. Puis l'œil du regardeur s'échappe vers le ciel, en passant par les montagnes. Le rocher situé au premier plan, dans l'angle droit des deux diagonales, se place en parallèle du bloc de roches, situé au deuxième plan, pour former une porte d'entrée vers le monastère, puis vers le ciel. Le photographe élève ainsi l'œil du regardeur du monde terrestre vers le monde céleste.

Cette volonté d'élévation est renforcée dans la composition par l'omniprésence des triangles. Deux triangles sont particulièrement intéressants. Le premier relie le rocher situé au premier plan, avec le bloc de roche et le monastère. Le second relie, quant à lui, le monastère aux deux sommets des montagnes à gauche et à droite. Ces deux triangles se rejoignent au centre de la muraille de l'édifice, unissant de nouveau, le monde terrestre et le monde céleste.

Il est d'ailleurs à noter que la forme du rocher situé au premier plan, de la végétation et des montagnes sont également des images symboliques, d'une élévation vers le monde céleste. Le monastère, quant à lui, est placé, selon sa forme, sur la première ligne horizontale, comme un symbole de pérennité.

d. La lumière :

La teinte beige de l'épreuve positive montre une bonne gestion de la lumière. Cette dernière est douce et diffuse sur le monastère et le paysage. Le photographe construit sa perspective par un éclaircissement de la lumière. Plus le regardeur avance vers le fonds de l'image, plus les teintes sont claires. Ernest de Caranza donne ainsi à son image, une grande profondeur de champ.

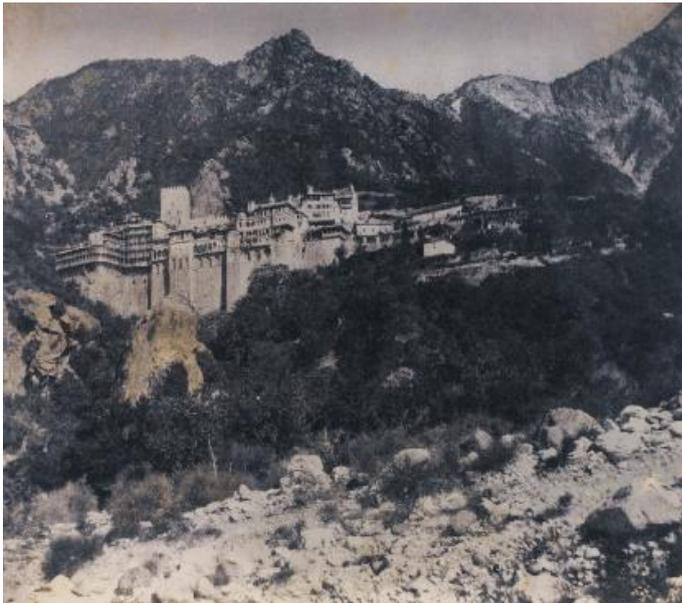
La muraille est du monastère, ainsi que la face est du rocher, situé au premier plan, sont baignés de lumière, alors que la face nord du rocher est dans l'obscurité. Il est possible de dire que le soleil se situe à l'est et que l'épreuve photographique a été prise dans la matinée. Il est difficile de donner une heure plus précise, car le monastère est situé sur une montagne, sur laquelle la lumière se diffuse différemment que sur une plaine. D'autre part, les techniques de prise de vue et de développement rendent difficile l'estimation de l'heure exacte, car elles restent plus approximatives qu'aujourd'hui.

Conclusion :

Pour composer son image, Ernest de Caranza, inspiré par la peinture flamande, prend grand plaisir à placer chaque élément dans le cadre, en lui donnant un rôle précis.

En effet, le photographe a à cœur d'offrir au regardeur, plus qu'une simple vue du monastère saint Paul. Il souhaite lui faire toucher du doigt la spiritualité des lieux. L'image est ainsi composée comme un passage du monde terrestre vers le monde céleste. Pour cela, il utilise la lumière, la construction en triangles, la forme des éléments naturels, comme les montagnes ou les rochers. Ainsi l'œil du regardeur est inévitablement dirigé vers le ciel.

Etude de l'épreuve photographique n°56 : vue des murailles sud-est du monastère



L'épreuve positive en format paysage numérotée 56 dans l'album est une vue des murailles sud-est du monastère saint Paul¹¹¹³. Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » conserve une seconde épreuve positive¹¹¹⁴ et une épreuve négative, toutes deux de bonne qualité.

a. Description :

Cette vue de la muraille sud-est du monastère saint Paul est prise en contre-plongée. Le photographe s'est positionné sur la montagne, en contre-bas, légèrement décalé sur la droite. Le sol rocailleux, constituant le premier plan, laisse à penser que la chambre photographique est posée sur un petit terre-plein à flanc de montagne, correspondant au coin inférieur droit de l'image photographique. Les différents plans se succèdent à partir de ce point, dans l'alignement de la diagonale gauche.

Le deuxième plan rend visible une végétation sombre, mais néanmoins luxuriante. Cette végétation occupe les deux tiers du plan, mais n'en est pas l'objet principal. Le regard se focalise immédiatement sur deux rochers visibles dans la partie gauche du deuxième plan. Les deux rochers font face à la muraille est du monastère. Le premier rocher, de forme conique, est

¹¹¹³ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve positive de l'album, avec la légende. Il est donc impossible de communiquer cette légende.

¹¹¹⁴ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

positionné de manière symétrique à la tour du monastère. La face nord du second rocher, de forme plus cubique, est, quant à elle, coupée par l'extrémité gauche du cadre de l'image photographique.

Au troisième plan apparaît le monastère saint Paul, qui occupe la quasi-totalité de la largeur de l'épreuve. La partie nord-est, coupée par la diagonale gauche de l'image, reste cependant la partie la plus importante et la plus visible. Les dépendances du monastère, situées dans la partie sud-est, demeurent dans l'obscurité, à l'exception d'un petit bâtiment de forme cubique, placé en amont des autres bâtiments, dans la lumière.

Le quatrième plan et le cinquième plan rendent visibles la montagne et le ciel. La montagne, à l'image du monastère, qu'elle enveloppe, occupe la quasi-totalité de la largeur de l'épreuve photographique. La forme sinueuse des sommets¹¹¹⁵ laisse voir de manière parcimonieuse un ciel sans nuage. Dans le coin supérieur gauche, entre l'extrémité du cadre de l'épreuve et le sommet de la montagne, le ciel prend la forme un petit triangle rectangle. Dans la partie supérieure droite, le regardeur ne perçoit qu'une petite bande de ce même ciel.

b. La problématique :

L'image photographique numérotée 56 donne à voir un monastère construit en accord avec la nature, dans un lien immuable entre humanité et environnement. Comment Ernest de Caranza rend-t-il visible ce lien, en y ajoutant une forte spiritualité ?

c. La composition :

Positionné sur un petit terre-plein en contre-bas du monastère, le photographe place son point focal au niveau du deuxième plan, sur le premier rocher, dans l'axe de la diagonale gauche. Cela explique que, selon le principe de l'hyperfocale, le premier plan soit légèrement flou.

A partir de ce point, le photographe construit de manière tout à fait classique son image. Le premier rocher au deuxième plan sert d'appui au regard. Le photographe peut ainsi, dans un second temps, entraîner l'œil du regardeur vers le monastère, puis vers le ciel, en suivant le tracé de la diagonale gauche.

Le monastère occupe la quasi-totalité de la largeur de l'épreuve photographique, suivant la première ligne horizontale de la règle des tiers. La seconde ligne coupe le premier rocher à sa base. Les deux lignes verticales divisent en trois parties le paysage. La première ligne verticale

¹¹¹⁵ L'image photographique montre trois sommets, dont deux sont coupés dans leurs parties supérieures.

passé à droite du premier rocher, et la seconde à droite du bâtiment de forme cubique. Les deux éléments (premier rocher et bâtiment de forme cubique) sont rejoints par la diagonale droite de l'image. Cela crée une seconde dynamique dans la composition de l'image, renforçant, par son opposition, la construction dans la diagonale gauche. Cette diagonale droite divise, en effet, l'image en deux parties. À droite les éléments naturels de moindre importance, sorte de palier pour le regard, et à gauche de la diagonale, les éléments primordiaux, qui sont les deux rochers, le bâtiment de forme cubique et le monastère.

Au sein de ce grand triangle rectangle, ayant pour base la diagonale droite de l'image, se forment de multiples triangles entre les éléments architecturaux et les éléments naturels. Le premier triangle relie le premier rocher, le bâtiment de forme cubique, à la tour du monastère. Cette même tour est reliée aux deux rochers du deuxième plan par un deuxième triangle. Le ciel dans le coin supérieur gauche forme également un triangle.

Le but ultime de la composition de cette image photographique est, en effet, d'élever le regard vers le ciel. Cette élévation est renforcée par la forme conique du premier rocher et par la verticalité de la tour du monastère. Ces deux éléments naturels et architecturaux sont placés, en outre, dans l'axe du troisième pan de montagne, ce qui renforce l'élévation. Par le biais de cette succession d'éléments, le photographe trace ainsi une seconde ligne vers le ciel. Les éléments architecturaux se combinent aux éléments naturels pour donner à l'image photographique toute sa dimension spirituelle.

d. La lumière :

Le premier rocher au deuxième plan est bien éclairé. Il est placé en pleine lumière, mais une ombre apparaît sur sa face nord. Il en est de même pour la muraille est du monastère, où seules les faces-nord des contreforts présentent des ombres. Il est ainsi possible de déterminer que le soleil est situé à l'est.

L'exactitude dans l'examen de la lumière est cependant rendue plus difficile par la forme géologique du terrain. Mais les teintes beiges des rochers et du monastère, ainsi que le fort contraste au niveau de la végétation laissent à penser que l'épreuve photographique a été prise en fin de matinée, à l'heure où le soleil est le plus haut et le plus chaud. En effet, le photographe souhaitant conserver une belle teinte beige sur le monastère et les rochers, expose moins longtemps son papier. Le reste du paysage n'a ainsi pas le temps de s'imprimer précisément sur l'épreuve négative, ce qui rend la végétation plus contrastée et moins détaillée.

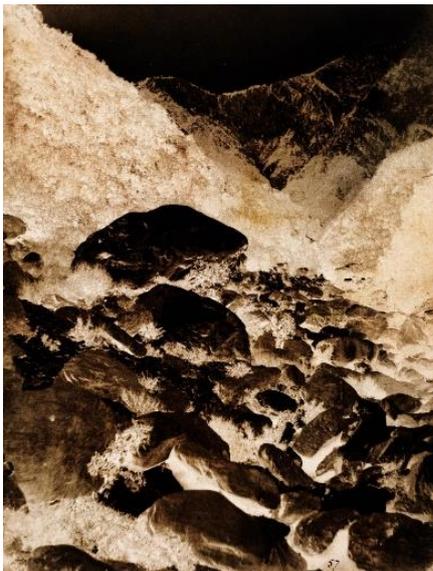
Malgré l'heure tardive de prise de vue, Ernest de Caranza obtient une image photographique aux teintes maîtrisées. Les douces teintes beiges au niveau du monastère, des rochers et du

bâtiment de forme cubique – accentuant le lien entre les éléments naturels et les éléments architecturaux – renforcent la dimension spirituelle, en créant des halos lumineux sur les objets photographiés. La végétation sombre et luxuriante environnante intensifie cette luminosité, par le contraste appuyé qu'elle crée.

Conclusion :

Construisant son image photographique à partir de la diagonale gauche, Ernest de Caranza parvient à lier les éléments naturels aux éléments architecturaux, en jouant avec leurs formes, leurs positions et la lumière. Un rocher, dessiné par la nature au fil des siècles, devient le pendant de la tour du monastère. Il est à la fois un point d'appui pour le regardeur, et un trait d'union avec le monastère. L'œil du regardeur est guidé pas à pas d'un élément naturel à un élément architectural, vers le but ultime de l'image de photographique, qui n'est autre que le ciel.

Etude de l'épreuve photographique n°57 : vue d'un paysage de montagne



L'épreuve positive en format portrait numérotée 57 dans l'album est une vue de paysage montagneux¹¹¹⁶. Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » conserve une épreuve négative¹¹¹⁷. Cette dernière présente dans sa partie inférieure, entre deux rochers, une numérotation à l'encre de chine, indiquant le nombre 57.

a. Description :

Cette vue de paysage montagneux en format portrait est construite en quatre plans. Le premier plan, qui occupe les deux tiers de l'image photographique, correspond au lieu de la prise de vue. Le photographe est placé sur un sol, jonché de multiples rochers, de tailles plus

¹¹¹⁶ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve positive de l'album, avec la légende. Il est donc impossible de communiquer cette légende.

¹¹¹⁷ La description de l'image photographique a été réalisée à partir de cette épreuve négative numérisée, transformée en épreuve positive, à partir au logiciel *Photoshop*.

ou moins importantes. Les premiers rochers sont assez près de la chambre photographique, car ils apparaissent légèrement flous. Dans la seconde partie du plan, soit le deuxième tiers de l'image, au niveau de la seconde ligne verticale de la règle des tiers, deux rochers, de dimensions plus importantes et de teintes plus claires, focalisent le regard. Le second de forme allongé est posé légèrement à cheval sur le premier de dimension plus restreinte.

Au deuxième plan apparaissent deux pans de montagne, l'un accolé au bord droit du cadre photographique sur huit centimètres de haut et six centimètres de large, l'autre accolé au bord gauche du cadre photographique sur toute la hauteur du dernier tiers et sur quatorze centimètres de large. Ces deux pans de montagne sont recouverts d'une végétation sombre, mais néanmoins luxuriante. Ils laissent percevoir, formant un V entre eux, le troisième plan, qui correspond à deux autres pans de montagne, apparaissant dans des teintes plus claires. Le premier pan de montagne, accolé à l'extrémité gauche du cadre, suit la diagonale droite de l'image. Ces deux pans de montagne n'occupent pas la totalité de la hauteur du dernier tiers. Une bande de ciel sans nuage, correspondant au quatrième plan, apparaît en effet dans la partie supérieure de l'image.

b. La problématique :

Sur l'épreuve négative numérotée 57 la lumière apparaît très intense et les noirs sont *bouchés*. Pourtant Ernest de Caranza réussit à conserver à la fois une lumière douce et diffuse sur les rochers, et le relief des objets photographiés. Comment parvient-il à maintenir cet équilibre, tout en conférant à la roche une dimension architecturale ?

c. La composition :

Ernest de Caranza compose son image photographique, dans l'esprit de la peinture classique. Le paysage occupe les deux tiers de l'image, et la partie céleste, dans lequel il intègre les quatre pans de montagne, le dernier tiers.

Dans cette image, les rochers visibles au premier plan ne sont pas uniquement des appuis au regard, mais les objets principaux de l'image. Les deux rochers de teintes claires sont placés presque au centre de la composition. En effet, ils sont encadrés par les deux lignes horizontales de la règle de tiers et par la première ligne verticale. Seule la seconde ligne verticale coupe les deux rochers. De plus, le photographe place son point focal au niveau du second rocher, ce qui explique, que la partie inférieure de l'image photographique soit légèrement floue.

Le dernier tiers ne doit pas être uniquement perçu comme le fond de la composition, car il a une double fonction. Il donne à la fois de la profondeur de champ à l'image et dramatise la

scène. Les peintres placent souvent, au niveau du dernier tiers de sombres nuages. Malheureusement, les nuages n'apparaissent pas encore à cette époque sur les images photographiques. Ernest de Caranza utilise les pans de montagne contrastés pour rendre cet effet, tout en laissant apparaître une bande de ciel. La diagonale gauche l'aide à construire cette mise en scène dramatique. Un petit rocher placé dans le coin inférieur droit de l'image entraîne l'œil du regardeur vers le coin inférieur gauche de l'image, soit au sommet du premier pan de montagne, dans la continuité de la diagonale gauche.

La composition n'est pas uniquement frontale. Le photographe trace de multiples lignes, comme les diagonales de l'image ou le tracé des pans de montagne pour dynamiser sa composition et créer une atmosphère dramatique autour des objets photographiés.

d. La lumière :

Ce fort contraste entre les rochers et les deux pans de montagne au troisième plan pourrait apparaître au premier abord, comme une maladresse du photographe. Pourtant l'étude de la composition montre qu'Ernest de Caranza joue avec les contrastes à la manière d'un peintre. Privé de nuage, le photographe utilise la montagne pour dramatiser la scène, et donner du relief aux rochers.

La lumière joue un rôle essentiel dans la composition. Les rochers du premier plan présentent des teintes claires, qui laissent à penser, qu'ils sont en pleine lumière. Le photographe souhaitant conserver une douce lumière sur les rochers, laisse moins de temps au paysage pour s'impressionner sur le papier. La végétation sur les pans de montagnes apparaît ainsi plus contrastée. Les ombres lui permettent de conserver le relief des rochers.

Ces éléments indiquent que l'épreuve photographique a été prise en milieu de journée. Le peu de détails sur l'image ne permet pas d'identifier un lieu précis et de déterminer l'orientation géographique, et une heure précise de prise de vue.

Conclusion :

Laissant moins de temps au paysage pour s'impressionner, Ernest de Caranza parvient à conserver, à la fois une lumière douce et le relief des rochers. Ne pouvant obtenir les sombres nuages des peintres, il dramatiser son image photographique, en utilisant le fort contraste des pans de la montagne du troisième plan, dû au manque d'impression. Sa parfaite maîtrise du médium lui permet de palier aux problèmes techniques, tout en s'inspirant des maîtres de la peinture classique.

Etude de l'épreuve photographique n° 58 : vue de paysage



L'épreuve positive en format paysage numérotée 58 dans l'album est une vue de paysage ¹¹¹⁸. Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » conserve une épreuve négative¹¹¹⁹, qui présente dans sa partie inférieure gauche une numérotation à l'encre de chine, indiquant le nombre 58.

a. Description :

Cette vue de paysage est construite en trois plans, se développant dans le prolongement de la diagonale gauche. Le photographe domine le paysage, prit en plongée. La chambre photographique est placée à flanc de montagne et surplombe la baie.

Le premier plan, qui occupe le coin inférieur gauche de l'image photographique, est occupé par un bâtiment en pierre, d'assez grande taille, couverte d'un toit de tuiles, surmonté de deux cheminées. Ce bâtiment est construit à flanc de montagne. La façade se déploie sur deux étages avec deux grands balcons en bois. Alors que le mur droit apparaît dans l'obscurité, la façade est en pleine lumière et semble faire face à la mer¹¹²⁰.

Le bâtiment du premier plan est entouré d'une végétation sauvage et très contrastée, comme les autres bâtiments visibles au deuxième plan. Ce dernier dessine un arc de cercle du bâtiment du premier plan, et s'étend du coin inférieur droit, au coin supérieur gauche. Cinq bâtiments émergent entre les feuillages. Le premier, de grande taille, se situe au-dessus du bâtiment du premier plan, sur la droite de l'image. Le cadre photographique coupe ce bâtiment construit en pierre, et recouvert d'un toit de tuiles avec deux cheminées. La façade, exposée en pleine lumière, présente de deux grands balcons en bois. Elle apparaît sur l'image légèrement floue. Le deuxième bâtiment est situé dans le prolongement du bâtiment du premier plan, presque au centre de l'image photographique. Le regardeur ne distingue de ce dernier que le toit de tuiles,

¹¹¹⁸ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve positive dans l'album, avec la légende. Il est donc impossible de communiquer cette légende.

¹¹¹⁹ La description de l'image photographique a été réalisée à partir de cette épreuve négative numérisée, transformée en épreuve positive, à partir au logiciel *Photoshop*.

¹¹²⁰ La mer n'apparaît pas en face du bâtiment sur l'image photographique. Mais elle est perceptible au troisième plan, et la montagne semble dessiner un arc de cercle.

avec les deux cheminées, et une petite partie du mur droit. Le reste est recouvert par la végétation. Dans le prolongement de ce deuxième bâtiment, deux autres constructions sont visibles. Cet ensemble architectural se compose d'une petite chapelle, de forme carrée, coiffée d'une petite coupole, surmontée d'une croix, et d'un bâtiment de forme rectangulaire, accolé à la chapelle. Ce bâtiment construit face à la mer, présente un toit de tuiles, et deux grands balcons en bois. Enfin, un dernier ensemble de constructions se situe au-dessus de la chapelle. Il comporte un bâtiment en pierre, de grande taille, recouverte d'un toit de tuiles, avec une cheminée. Ce bâtiment ne semble comporter qu'un seul étage¹¹²¹. En contre-bas, une autre construction de plus petite dimension est visible. Elle est séparée du grand bâtiment par un arbre. Cette construction semble réalisée, comme les autres, en pierre, et être recouverte d'un toit de tuiles. Les façades des deux bâtiments – peu visibles – semblent être tournées vers la mer.

Ces deux ensembles de constructions font face à la mer. Le regardeur perçoit, en effet, au troisième plan – au niveau du rectangle central du premier tiers de l'image photographique¹¹²² – un petit triangle rectangle de mer¹¹²³, auquel est accolé une petite bande d'un flanc de montagne. Mais ce troisième plan est principalement occupé par un ciel sans nuage, d'une belle teinte beige. Il forme un triangle rectangle, dont la base correspond à la limite du flanc de montagne¹¹²⁴, et l'angle, au coin supérieur gauche de l'image photographique.

b. La problématique :

Ce paysage athonite aux abords d'une baie pourrait au premier abord sembler présenter peu d'intérêt pour le regardeur. Pourtant, le photographe réussit à donner à cette image pittoresque une dimension spirituelle.

c. La composition :

Ernest de Caranza utilise – comme il le fait souvent – la diagonale gauche pour construire son image photographique. Les trois plans se développent à partir de cette ligne, de la terre (coin inférieur droit) vers le ciel (coin supérieur gauche). Placé sur un autre flanc de montagne, il place son point focal au cœur du deuxième plan, légèrement au-dessus du deuxième bâtiment,

¹¹²¹ Deux lucarnes laissent cependant penser que les combles peuvent être occupés.

¹¹²² Il s'agit du rectangle central du premier tiers dans le sens horizontal, de gauche à droite.

¹¹²³ La base de ce triangle rectangle mesure six centimètres.

¹¹²⁴ Cette limite correspond à la diagonale droite.

au point de rencontre des deux diagonales. Le premier bâtiment du deuxième plan et le bord inférieur de l'image photographique apparaissent de ce fait légèrement flous.

Le bâtiment du premier plan sert de point d'appui à l'œil du regardeur, qui est guidé de plan en plan vers le ciel. L'image photographique de composition classique divise l'image en trois parties, selon le principe de la règle des tiers. La première ligne horizontale coupe le bâtiment du premier plan sous le toit de tuiles. La seconde ligne horizontale coupe le second ensemble de constructions au-dessus de la chapelle et le premier bâtiment du deuxième plan. En ce qui concerne les deux lignes verticales, la première sépare la chapelle des autres bâtiments de l'image et sert de côté droit à la bande de montagne du troisième plan. La seconde ligne verticale coupe le bâtiment du premier plan, dans la partie gauche de sa façade. Le paysage est ainsi construit selon les principes de la composition classique. Les deux tiers de l'image sont occupés par les constructions, entourées de végétation, et un tiers est réservé au ciel.

Malgré cette construction *au deux tiers un tiers*, la diagonale gauche est véritablement l'axe principal pour le regard. Mais l'œil du regardeur suivant cette ligne ne peut s'empêcher d'arrêter quelques instants son cheminement pour regarder la petite chapelle, légèrement excentrée par rapport à la diagonale gauche, située sur la ligne horizontale passant par le point focal. Cette chapelle est mise en valeur par la composition, comme second point d'appui au regard, avant le ciel. En effet, la chapelle est placée dans l'angle d'un triangle isocèle, dont la base est le bord de l'épreuve photographique et l'un des côtés n'est autre que la limite de la montagne. Ce triangle isocèle enclot tous les bâtiments présents sur le flanc de montagne. Le photographe réalise ainsi un jeu de triangles pour amener le regardeur vers le ciel. En effet, ce triangle isocèle est accolé au triangle de la mer, accolé lui-même au triangle rectangle de ciel. Ces triangles participent au cheminement du regardeur, tout en donnant une nouvelle dynamique à l'image photographique, basée sur la forme naturellement pentue de la montagne.

Les différents points de la composition guident l'œil du regardeur et donnent son sens à l'image photographique, en révélant un à un tous les éléments. Le photographe propose au regardeur un cheminement visuel vers le monde céleste, au cœur d'un paysage pittoresque.

d. La lumière :

Ne possédant pas la légende accompagnant l'épreuve positive dans l'album, il est très difficile de situer avec précision le flanc de montagne photographié. L'image photographique permet uniquement de déterminer qu'il s'agit d'une baie, sans pour autant savoir si elle se situe sur le littoral est ou ouest du Mont Athos.

La lumière vient de la mer. Les ombres sur les bâtiments et sur la chapelle démontrent que le soleil est placé assez haut dans le ciel. Les façades sont en pleine lumière, et les ombres sont davantage présentes sur les murs opposés. Il est ainsi possible d'en conclure que l'épreuve photographique a été prise en milieu de journée.

D'autre part, la végétation très contrastée, présentant peu de détails, indique que le photographe n'a pas exposé très longtemps son épreuve. En effet, la puissance des rayons du soleil à ce moment de la journée aurait pu gâcher l'impression des éléments architecturaux sur le papier. Il a donc dû effectuer un choix entre la végétation et l'architecture. La lumière est ainsi parfaitement maîtrisée au niveau des façades des bâtiments et surtout au niveau de la chapelle. De plus, son ciel – très important dans la symbolique de son image photographique – présente une belle teinte beige.

Conclusion :

Ce paysage pittoresque, au premier abord sans grand d'intérêt, révèle une forte spiritualité. Toute la composition de l'image photographique tend à faire cheminer le regardeur de la terre vers le ciel, par le biais de la diagonale gauche. Cette dernière est accentuée par un jeu de triangles. En effet, l'image est composée d'une succession de triangles, contenant la chapelle, la mer ou le ciel, s'imbriquant les uns dans les autres.

Etude de l'épreuve photographique n°59 : *rochers près de ste Anne*



L'épreuve positive en format paysage numérotée 59 dans l'album est une vue de « rochers près de ste Anne »¹¹²⁵. Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » contient une autre épreuve positive, et une épreuve négative qui présente dans sa partie inférieure droite une numérotation à l'encre de chine, indiquant le nombre 59. Un léger trait, peut-être dû à une pliure, apparaît sur le bord gauche de l'épreuve négative, également visible sur les deux épreuves positives. L'épreuve positive du fonds présente également une marque de pliure au niveau du coin inférieur droit.

¹¹²⁵ Cette légende est celle donnée au crayon de bois dans l'album.

a. Description :

Cette vue de paysage est construite en trois plans s'emboîtant les uns aux autres. Deux plans se développent sur le côté gauche de l'image et un sur le côté droit.

Le premier plan s'étend de l'angle supérieur gauche à l'angle inférieur droit et occupe le bord gauche et le bord inférieur de l'image photographique. Il présente une végétation sombre, mais néanmoins luxuriante, poussant dans les interstices plus ou moins importantes laissées par la roche.

La végétation disparaît au deuxième plan, où le regardeur ne perçoit que deux gros rochers, présentant de belles teintes beiges. Sur ces rochers, la lumière s'engouffre dans les cavités et sculpte la roche. Les deux rochers sont placés l'un derrière l'autre, mais le second est légèrement décalé sur la gauche par rapport au premier. Ce dernier, de forme trapézoïdale, prend sa base au sommet du premier plan. Il s'élève presque jusqu'au coin supérieur droit, et occupe horizontalement plus d'un tiers de l'image. Le second rocher placé au centre de l'image est plus petit que le premier rocher et de forme plus irrégulière.

Enfin, le troisième plan présente un ciel sans nuage d'une belle teinte beige.

b. La problématique :

Sur cette épreuve photographique numérotée 59, le photographe semble photographier les deux rochers, à la même manière des monastères. De quelle manière cette prise de vue établit-elle une similitude entre la roche façonnée au fil de temps et les monastères modifiés par les séismes successifs ?

c. La composition :

Lorsqu'il réalise cette prise de vue, le photographe semble influencé par les œuvres du peintre Hubert Robert. À la manière du maître, il enchevêtre les différents plans, en prenant soin de placer l'objet principal – ruines pour l'un, rochers pour l'autre – au deuxième plan. Les rochers occupent deux tiers de l'image photographique. Le premier plan, mettant en lumière une végétation luxuriante, sert uniquement d'appui au regard.

Cependant, le photographe donne moins de profondeur de champ à son image. Pour resserrer les éléments dans le cadre photographique, et pour réaliser une prise de vue plus rapprochée, Ernest de Caranza place sa chambre photographique dans l'axe du second rocher, où se trouve le point focal, c'est-à-dire au point de croisement des deux diagonales. Les deux angles inférieurs apparaissent de ce fait légèrement flous.

Cette prise de vue est influencée par les épreuves photographiques réalisées dans la forêt de Fontainebleau par Gustave Le Gray, mettant en lumière des rochers pris en gros plan. Contrairement aux principes de composition classique, la végétation et les rochers occupent plus de deux tiers de l'image, ne laissant qu'une place restreinte au ciel. Les deux lignes verticales coupent les deux rochers dans leur partie gauche. La première ligne horizontale sert de délimitation entre le premier et le deuxième plan. La seconde ligne coupe le second rocher aux deux tiers. Le photographe joue sur l'ambiguïté du sujet photographié. La composition au premier abord classique marque une similitude entre la roche et les monastères photographiés auparavant. D'autant plus, qu'il joue avec les diagonales pour dynamiser son image, comme il le fait habituellement. En effet, la diagonale gauche guide l'œil du regardeur vers le ciel, mais ce dernier est vite arrêté par les deux rochers, objets principaux de l'image. L'épreuve photographique devient alors une étude de roche.

d. La lumière :

Cette épreuve photographique présente un paysage près du monastère sainte Anne, qu'il est difficile de situer précisément. Le regardeur ne perçoit aucun élément architectural, ni même la mer, permettant de définir l'heure de prise de vue.

Cependant, la lumière joue un rôle capital. Elle sculpte la roche et lui donne du relief. Les cavités sont obscurcies, comme les ouvertures dans un monastère. Le photographe crée un contraste important entre la roche en pleine lumière et la végétation sombre. L'exposition est limitée, afin de freiner la puissance des rayons du soleil sur la roche, ce qui ne laisse pas assez de temps à la végétation pour s'impressionner sur le papier. Ce jeu de lumière, parfaitement maîtrisé, est identique à celui utilisé pour les épreuves photographiques des monastères.

Conclusion :

Cette épreuve photographique se révèle être à double sens. Elle est à la fois la représentation d'un paysage athonite à la composition classique, et une étude de roche. Ernest de Caranza reprend les codes de la peinture classiques et décompose son image photographique en un enchevêtrement de plans, en prenant soin de placer son objet au deuxième plan, à la manière d'Hubert Robert, sans pour autant respecter totalement la profondeur de champ. Sur son image photographique, le paysage, pris en gros plan, occupe plus des deux tiers du cadre, et devient une étude de roche.

Etude de l'épreuve photographique n° 60 : Vue d'un paysage de roche



L'épreuve positive en format paysage numérotée 60 dans l'album est une vue de paysage de roches¹¹²⁶. Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » conserve une autre épreuve positive.

a. Description :

Ce paysage de roches est construit en quatre plans d'importances inégales. Un bâtiment situé au niveau de l'angle inférieur gauche et coupé à demi par le cadre photographique, sert de premier plan. Le regardeur ne perçoit de ce bâtiment que le côté droit, une partie du toit de tuiles, le mur droit de la façade et une ouverture au centre de cette même façade. Le cadre photographique coupe le bâtiment au niveau de cette ouverture. Malgré la saleté de la pierre, une petite croix gravée apparaît sur le mur droit.

Ce bâtiment est dominé au deuxième plan, par une montagne constituée de roches, avec en son centre quatre pics rocheux de tailles inégales et de formes irrégulières. Le pic plus important se situe sur la gauche de l'image, au point de rencontre de la première ligne horizontale et de la première ligne verticale. Deux autres pics sont visibles au centre de l'image, l'un devant l'autre. Le premier, situé au plus près du regardeur, est deux fois moins important, que le second. Enfin, un dernier pic est situé dans la partie droite de l'image. Sous ces pics rocheux, le regardeur perçoit un effritement de la roche, menant à deux tombes, situées entre le premier et le deuxième plan. La première tombe, située au plus près du regardeur, se présente sous la forme d'une croix, alors que la seconde est une stèle. Le regardeur remarque également sur la gauche du deuxième plan une petite cabane, construite au cœur de la roche au niveau du premier pic, et à laquelle le visiteur semble accéder au moyen d'un dispositif constitué d'un enchevêtrement en bois¹¹²⁷.

Ce deuxième plan est lui-même dominé par une autre partie de la montagne, ne présentant pas de pic rocheux. De forme plane, cette partie est recouverte d'une végétation sombre et

¹¹²⁶ L'épreuve positive est numérotée, mais non légendée dans l'album.

¹¹²⁷ L'image photographique, légèrement flou à cet endroit, ne permet pas de comprendre le fonctionnement de ce dispositif.

éparse. Elle est surmontée d'une surélévation en forme de U, située dans la partie supérieure du tiers centrale de l'image. Enfin, le quatrième et dernier plan présente un ciel sans nuage, dans une belle teinte beige. Ce ciel n'occupe que la moitié du tiers horizontal supérieur de l'image.

b. La problématique :

L'épreuve photographique numérotée 60 associe à nouveau l'élément architectural à l'élément naturel. De quelle manière le photographe donne-t-il à ces éléments une dimension spirituelle ?

c. La composition :

Pour réaliser sa prise de vue, Ernest de Caranza pose sa chambre photographique au niveau du premier plan, à équidistance du petit bâtiment et de la tombe en forme de croix. L'épreuve photographique est prise en contre-plongée, ce qui explique que la partie inférieure du bâtiment n'apparaisse pas. Il prend comme point focal le point de croisement des deux diagonales, qui se rejoignent au niveau du plus petit pic rocheux. Du fait du principe de l'hyperfocal, le petit bâtiment et les tombes apparaissent légèrement flous.

La composition respecte la règle des tiers. La première ligne verticale sépare le petit bâtiment, le premier pic rocheux et la cabane du reste de l'image. La seconde ligne verticale, quant à elle, sépare le pic rocheux visible dans la partie droite de l'image et les tombes des autres éléments. En ce qui concerne les lignes horizontales, la première coupe en son centre la cabane et les sommets des trois plus grands pics rocheux. La seconde ligne horizontale, quant à elle, sépare le bâtiment et les tombes des pics rocheux. Chaque élément se trouve ainsi contenu dans l'un des neuf rectangles composant le quadrillage. Le bâtiment se situe dans le rectangle au niveau du coin inférieur gauche. Les deux tombes sont placées dans le rectangle au niveau du coin inférieur droit. Le premier pic rocheux se situe dans le rectangle gauche, au niveau de la bande centrale. Deux pics rocheux sont dans le rectangle central et le dernier pic rocheux, dans le rectangle à droite. L'ensemble est donc parfaitement organisé.

Cependant, le photographe ne respecte pas en totalité les règles de la composition classique, car le paysage occupe plus des deux tiers de l'image photographique. En effet, le ciel ne s'étend que sur un tiers du tiers supérieur. Il est ainsi plus suggéré que montré. Ernest de Caranza donne la primauté à la roche, qui détient plus des deux tiers de l'image. Les pics rocheux présentent un intérêt à la fois sur le plan graphique, le plan architectural et sur le plan spirituel. Comme les artistes de son époque, le photographe aime mettre en valeur l'âpreté, l'irrégularité, et le pittoresque des rochers, tout en étudiant le modelage effectué par la lumière du soleil. Ces

éléments graphiques lui permettent également de jouer sur les similitudes entre les rochers et l'architecture athonite. Tous deux sont irréguliers du fait de l'action du temps. Les rochers sont ainsi photographiés à la manière des monastères. Enfin, les sommets affûtés, comme les tours des monastères, s'élèvent vers le ciel.

Cette idée est renforcée par la disposition des quatre pics rocheux, qui forment une croix. Cette dernière est la troisième présente sur l'image photographique, avec celle visible sur la façade du bâtiment et la tombe en forme de croix. Ces trois croix forment un triangle équilatéral, qui affermit la dimension spirituelle de l'image. La présence humaine est du reste mise de côté. Le bâtiment, les tombes et la cabane sont situées dans la partie inférieure ou sur le bord gauche de l'image, comme de simples rappels de la vie humaine. Seule la cabane peut apparaître véritablement mise en valeur, car elle est positionnée sur la même ligne horizontale que les sommets des trois pics rocheux.

d. La lumière :

Peu d'éléments architecturaux sont visibles sur cette épreuve photographique, ce qui complexifie l'étude de la lumière et la localisation précise des lieux. Cependant, l'exposition à la lumière des faces les plus à droite des quatre pics rocheux, ainsi que du mur droit du bâtiment permettent de déterminer que le soleil se situe au niveau du coin inférieur droit de l'image, suivant le tracé de la diagonale gauche.

Les ombres sur les faces gauches des pics rocheux prouvent que la lumière est rasante, et que le soleil est assez bas. La prise de vue a ainsi été réalisée soit dans la matinée, au lever du jour, soit en fin de journée. Il est difficile d'être plus précis du fait de l'absence d'éléments permettant de situer géographiquement le paysage et de la forme pentu du mont, pouvant induire en erreur par ses formes irrégulières.

La lumière rasante du soleil permet à un jeu de contraste, entre les ombres très présentes sur les parties plus à gauche des rochers ou des éléments architecturaux, et les parties en pleine lumière sur la droite. La lumière sculpte les rochers en s'engouffrant dans certaines cavités, tout en laissant d'autres dans l'obscurité. L'image photographique n'est ainsi qu'un jeu d'ombre et de lumière, mettant en valeur les formes irrégulières. La lumière présente davantage au centre de l'image trace un chemin des tombes vers le ciel, en passant par les pics rocheux.

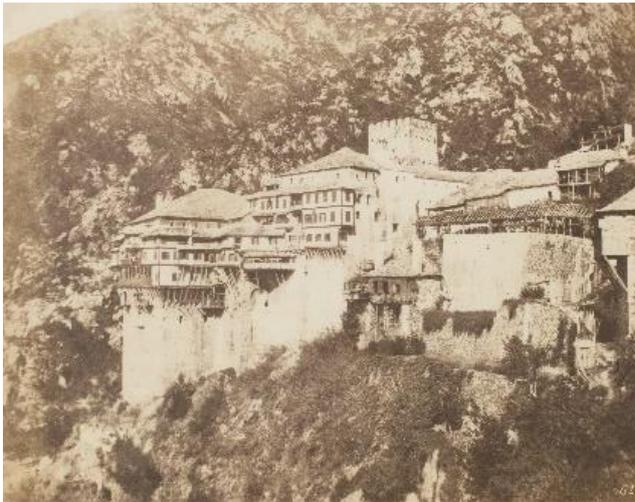
Conclusion :

La composition très structurée de cette image photographique donne à penser que l'architecture athonite n'est pas l'unique élément porteur de spiritualité. Les pics rocheux par

leurs formes affûtées, leurs dispositions en forme de croix et les jeux de lumière sont chargés d'une profonde dimension spirituelle.

Monastère de Dionysiou

Etude de l'épreuve photographique n° 62 : vue sud-ouest du monastère de Dionysiou



L'épreuve positive en format paysage numérotée 62 dans l'album¹¹²⁸ est une vue sud-ouest du monastère Dionysiou¹¹²⁹. Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » contient une autre épreuve positive¹¹³⁰. Cette épreuve est numérotée 62, à l'encre de chine en bas à droite.

a. Description :

Cette vue du monastère de Dionysiou est divisée en quatre plans, développés dans l'axe de la diagonale gauche. Selon une composition classique, le premier plan est laissé libre de toute architecture. Il occupe un tiers de l'image, dans la partie inférieure du coin inférieur gauche au coin inférieur droit. La roche dans des teintes beiges, servant de soubassement au monastère, est recouverte par une végétation basse, sombre et présentant peu de détails.

Le deuxième plan, qui occupe le deuxième tiers horizontal de l'image, met en lumière le monastère, qui s'étend sur plus des deux tiers du deuxième plan, laissant la roche de la montagne apparaître sur quelques centimètres dans la partie gauche de l'image. Cette roche est recouverte parcimonieusement d'une végétation basse et sombre. En ce qui concerne le monastère, il semble divisé en deux parties : à gauche, la façade ouest du monastère, et à droite les dépendances. La partie gauche, correspondant à la façade ouest, présente de nombreux ajouts architecturaux en encorbellement, soutenus par des ossatures en bois. Ces ajouts

¹¹²⁸ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve positive numérotée soixante-une dans l'album.

¹¹²⁹ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve positive dans l'album, avec la légende. Il est donc impossible de communiquer cette légende

¹¹³⁰ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

architecturaux sont percés d'une multitude de petites fenêtres, fermées par des volets en bois à deux battants. Ces volets apparaissent plus sombres que les murs de pierre, dans les mêmes teintes que la végétation basse. La façade ouest du monastère est coiffée, de part et d'autre, par deux toits de tuiles pentus. Le premier, plus proche du regardeur, semble plus élevé que le second. A l'arrière-plan, apparaît le sommet d'une tour crénelée.

Quoiqu'adjacente à la façade ouest, la partie droite du monastère, correspondant aux dépendances, présente un agencement plus irrégulier, avec quatre niveaux enchevêtrés. Le premier niveau est occupé par un petit bâtiment de pierre, coiffé d'un toit de tuiles avec deux hautes cheminées. Le bas du bâtiment ainsi que le muret attenant sont recouverts d'une végétation rampante et sombre. Le petit bâtiment est percé de deux grandes ouvertures dans sa partie basse et de trois ouvertures dans sa partie haute. Le deuxième niveau présente un haut mur de pierre, arrondi dans sa partie droite. Ce mur est coiffé d'une sorte de pergola en bois, recouverte de végétation. Il laisse place à une autre bâtiment, de plus grande dimension que le premier au troisième niveau. Construit en pierre avec seulement une ouverture dans la partie droite, il est coiffé d'un toit de tuiles pentu. Le quatrième niveau, quant à lui, laisse entrevoir une troisième construction, dont le peu de détails et la forme désordonnée ne permet pas une véritable description. Enfin, sur la droite, apparaît une dernière construction contigüe aux autres, à demi-coupée par le bord du cadre photographique. Cette construction – dont n'est perceptible que le côté droit – se développe sur trois niveaux, et est coiffée d'un toit de tuiles pentu. Elle présente un encorbellement, soutenu par une ossature en bois.

Le troisième plan met en lumière à la montagne, dont une petite partie était déjà visible au niveau de la partie droite du deuxième plan. Le regardeur y observe un pan de roche irrégulier de teinte beige, recouvert parcimonieusement d'une végétation basse et sombre, qui pousse dans les cavités de la roche. Enfin, le ciel, au quatrième plan, occupe un espace très limité, correspondant à un petit triangle rectangle, au niveau du coin supérieur gauche.

b. La problématique :

Le monastère de Dionysiou est environné par la roche et par la végétation, que le photographe souhaite mettre en valeur. Mais de quelle manière met-il en valeur le lien entre l'élément naturel et l'élément architectural ?

c. La composition :

Pour réaliser sa prise de vue, le photographe place sa chambre photographique dans l'angle sud-ouest. Il peut ainsi capter le monastère au cœur de son environnement naturel, tout en

photographiant le monastère et les dépendances. Il se positionne au niveau d'un pan de montagne opposé, au même niveau que le monastère, et choisit comme point focal un point sur la façade ouest, au niveau du premier toit de tuiles, sous un encorbellement.

Ce positionnement de la chambre photographique ne lui permet pas de capter la totalité des dépendances, puisque la construction sur la droite est coupée par le cadre, ce qui ne gêne pas la construction de l'image, qui respecte parfaitement le principe de la règle des tiers. Les deux lignes horizontales séparent les différents plans. La première ligne distingue le premier du deuxième plan, et la seconde ligne, le deuxième du troisième plan. Ces lignes permettent une division entre les trois éléments : végétal, au premier plan, architectural, au deuxième plan et céleste, au troisième plan, avec l'association de la montagne et du ciel. En ce qui concerne les deux lignes verticales, elles divisent le deuxième plan en parties égales. En effet, la première ligne divise en deux la façade ouest du monastère, entre les deux toits pentus, et la seconde ligne sépare le monastère des dépendances.

Cette construction parfaitement organisée suit la diagonale gauche, partant du coin inférieur droit, vers le coin supérieur gauche, de la terre vers le ciel. Cette ligne de fuite n'est cependant pas la seule présente dans l'image photographique. Afin de dynamiser la composition, le photographe interrompt le cheminement du regardeur, en proposant une seconde ligne de fuite, au niveau du monastère, soit du bord droit de l'image vers le bord gauche.

Le monastère n'occupant pas la totalité du deuxième plan, la montagne, présente dans la partie gauche du deuxième plan, permet de revenir dans le sillage de la diagonale gauche, et ainsi de terminer son cheminement visuel, marquant le lien entre nature et architecture.

d. La lumière :

Le monastère de Dionysiou est situé sur le littoral ouest de la Sainte Montagne. Les ombres visibles sous les ossatures en bois de la muraille ouest permettent de déterminer la position du soleil, qui est assez haut dans le ciel, et le moment de prise de vue aux alentours de midi.

Malgré la puissance des rayons du soleil à cette heure de la journée, Ernest de Caranza parvient à maîtriser la lumière. Souhaitant mettre en valeur la similitude entre les éléments naturels et les éléments architecturaux, il veille à ne pas exposer de manière trop prolongée son image, afin d'obtenir une teinte beige assez douce au niveau des murs de pierre et de la roche. Les éléments sont mis en lumière, sans être atténués par un éclairage trop important. Par conséquent, la végétation basse environnante est assombrie, car elle ne dispose pas du temps nécessaire pour s'imprimer sur le papier photographique. Cela permet au photographe d'accentuer le contraste entre la roche beige et la végétation sombre, qui forme un parallèle

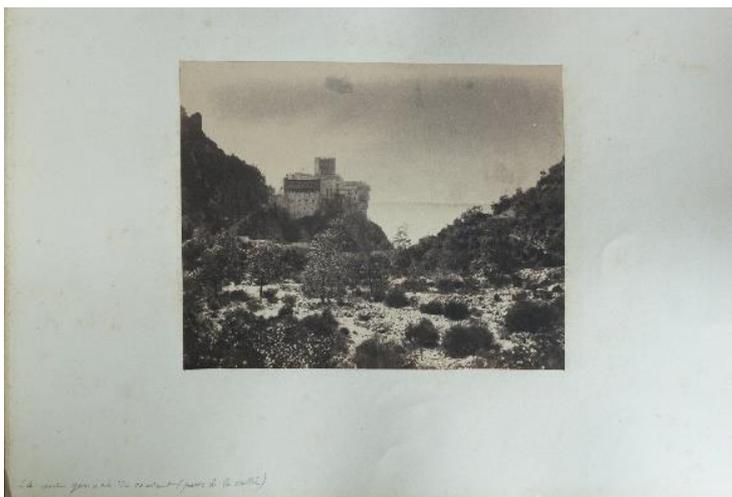
avec le contraste architectural de la pierre beige et les volets plus foncés sur la muraille ouest, ou les éléments en bois sur l'ensemble du monastère.

Conclusion :

Le passage du monastère au pan de montagne laisse apparaître les similitudes entre l'irrégularité de l'architecture athonite, due à la succession des higoumènes, et l'irrégularité de la roche, toutes deux apparaissant dans des teintes beiges similaires. Le jeu de lumière accentue les contrastes entre la roche et la végétation, et entre certains éléments architecturaux du monastère.

La composition met en valeur l'association parfaite entre le monastère et son environnement. La spiritualité des lieux n'est ainsi pas l'unique fait de l'architecture athonite, mais est marqué par le lien entre architecture et paysage.

Etude de l'épreuve photographique n° 64 : *vue de la muraille nord du monastère*



L'épreuve positive en format paysage numérotée 64 dans l'album ¹¹³¹est une vue de la muraille nord du monastère Dionysiou. La légende écrite au crayon de bois en bas à gauche de la page de l'album indique : « vue générale du couvent (prise de la vallée) ». Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds

Charles Labbé » conserve une autre épreuve positive, présentant une numérotation à l'encre de chine en bas à droite – plus généralement visible sur les épreuves négatives¹¹³² – indiquant 63. Pourtant cette épreuve est la copie de l'épreuve positive numérotée 64 dans l'album. Il semble que le photographe a effectué une modification dans la numérotation, lors de l'élaboration de l'album.

¹¹³¹ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve numérotée soixante-trois dans l'album.

¹¹³² Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve négative.

a. Description :

L'épreuve photographique numérotée 64 est divisée en trois plans. Le premier plan, qui occupe plus du premier tiers de l'image, met en lumière la vallée. Cette dernière peut être divisée en trois espaces, dans l'axe de la diagonale droite. Le premier espace est visible dans l'angle inférieur gauche de l'image photographique. Il montre un ensemble de végétations basses et sombres. Le deuxième espace, plus large, correspond à une terre rocailleuse, parsemée de touffes de végétations basses et sombres, et d'arbres. L'arbre le plus feuillu se situe dans l'axe de la tour du monastère, au niveau du point de croisement de la ligne horizontale inférieure et de la ligne verticale gauche. Il est contigu à un groupe de trois arbres sur la gauche de l'image. Un deuxième arbre plus chétif se situe dans la partie centrale de l'image. Un troisième arbre est placé dans la partie droite. Les pierres jonchant le sol de la vallée semblent tracer une route vers l'horizon, partant du point de prise de vue, au centre de la partie inférieure de l'image, et passant entre les trois arbres, puis derrière l'arbre touffu et le deuxième arbre plus chétif. Enfin, le troisième espace se situe dans la partie droite de l'image. Un pan de montagne, recouvert d'une végétation sombre, trace un triangle rectangle, s'achevant au niveau du deuxième arbre plus chétif. L'un de ses côtés est adjacent au bord droit du cadre photographique, au niveau du deuxième tiers.

Le deuxième plan donne à voir la muraille nord du monastère de Dionysiou. Il est contigu à un pan de montagne, recouvert d'une végétation basse et sombre. Ce deuxième plan s'étend du bord du cadre gauche de l'image jusqu'au deuxième arbre plus chétif. Le monastère est vu dans une belle lumière chaude. Photographié d'un point assez éloigné, peu de détails du monastère apparaissent. Comme la muraille ouest, la muraille nord présente de nombreux ajouts architecturaux en encorbellement, soutenus par des ossatures en bois. La tour crénelée, dont seule la partie haute est visible, domine l'ensemble du monastère.

Enfin, un ciel sans nuage occupe le troisième plan. Sa belle teinte beige très douce met en valeur le monastère. Le ciel couvre la totalité du troisième tiers et la partie centrale du deuxième tiers, entre le monastère et le pan de montagne du premier plan. Cependant, la mer apparaît entre le premier et le deuxième plan, dans une teinte beige plus foncée que le ciel, et sert de point d'horizon à l'image.

b. La problématique :

Le photographe compose son image en prenant exemple sur les toiles des peintres hollandais, et plus particulièrement sur les œuvres de Jacob van Ruisdael. De quelle manière, le photographe parvient-il à transposer la manière hollandaise à la photographie ?

c. La composition :

A la manière du peintre hollandais Jacob van Ruisdael, Ernest de Caranza réalise une composition en triangles. Six triangles sont observables. Un premier triangle rectangle est formé par la végétation dans le coin inférieur gauche. Les buissons tracent un deuxième triangle rectangle au niveau du coin inférieur droit. Ces deux triangles participent à la composition d'un troisième triangle isocèle, ayant pour base la ligne horizontale inférieure, au niveau du deuxième plan, à la base des deux pans de montagne. Ces derniers forment également deux triangles rectangles. Enfin, le ciel sans nuage trace un dernier triangle isocèle.

Ainsi le photographe superpose les plans et guide le regardeur au cœur de l'image photographique du point de prise de vue vers le monastère. Ernest de Caranza semble, en effet, avoir positionné sa chambre photographique, au niveau du premier plan, à la même hauteur que le monastère, peut-être sur un pan de montagne opposé.

Le point focal n'est pas placé, comme de coutume, au niveau du point de croisement des deux diagonales, mais sur l'arbre plus chétif du premier plan. Ernest de Caranza, influencé par le peintre hollandais, imagine par le biais de sa construction en triangles, un autre point de fuite que celui naturellement établi par la chambre photographique. Le véritable point de fuite se situe, en effet, au niveau de la seconde montagne, que le regardeur ne distingue qu'avec beaucoup de difficulté au fond de l'image.

L'arbre chétif du premier plan permet au photographe de mettre en lumière le ciel sans nuage, et guide le regardeur vers le monastère, par le biais de la diagonale gauche, qui coupe, dans le même temps, l'arbre chétif et le monastère. Cette déviation du regard dynamise l'image, en offrant un nouvel axe.

La diagonale gauche n'est pas la seule ligne mettant en valeur le monastère de Dionysiou. Le tracé de composition selon la règle des tiers renforce la construction en délimitant les espaces – deux tiers pour l'espace terrestre et un tiers pour le ciel – et en affirmant la primauté visuelle de l'élément architectural. La ligne horizontale inférieure passe sous les deux pans de montagne et sert de base au monastère. La ligne horizontale supérieure coupe la tour du monastère, sous le crénelage. Cette ligne horizontale croise la ligne verticale gauche, qui longe la face gauche de la tour. Ces deux lignes forment un point de croisement avec la diagonale gauche et participent ainsi au cheminement visuel du regardeur. La ligne verticale droite coupe le pan de montagne droit, formant ainsi le rectangle central, dans lequel se situe l'arbre chétif.

d. La lumière :

Influencé par le peintre Jacob van Ruisdael, Ernest de Caranza réalise sa prise de vue à un moment de la journée, où le soleil se cache derrière le pan de montagne du premier plan. La lumière est douce, chaude et diffuse. La pierre du monastère est colorée d'une belle teinte ocre. La végétation n'est pas très sombre et les arbres semblent présenter des feuilles argentées. Le soleil n'est pas positionné très haut dans le ciel et est situé à l'ouest, au niveau de la mer. L'épreuve photographique a donc été réalisée en fin de journée.

Conclusion :

L'image photographique numérotée 64 est un parfait exemple de l'influence de la peinture hollandaise du XVII^e siècle sur les épreuves photographiques. Ernest de Caranza, reprenant le jeu des triangles et des lignes, amène le regardeur du point de prise de vue vers le ciel, en passant par le monastère, qui reste l'objet principal. L'étendu de ciel infini offre une forme de sérénité, propre au lieu, que le photographe n'a de cesse de vouloir transcrire dans ses épreuves. Cette sérénité est renforcée par les belles teintes chaudes du paysage. Le Mont Athos, lieu de spiritualité, offre au photographe, cette nature authentique et préservée, recherchée par le peintre hollandais au XVII^e siècle et par les peintres de l'Ecole de Barbizon au XIX^e siècle.

Etude de l'épreuve photographique n° 65 : vue d'un caïque devant l'arsenal



L'épreuve positive en format paysage numérotée 65 dans l'album est une vue d'un caïque¹¹³³ devant l'arsenal du monastère de Dionysiou. La légende écrite au crayon de bois en bas à gauche sur la page de l'album indique : « arsenal et caïk kana ». Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » contient une autre épreuve

positive, présentant une numérotation à l'encre de chine en bas à droite – plus généralement visible sur les épreuves négatives¹¹³⁴ – indiquant 65.

¹¹³³ Un caïque (écrit *caïk* dans l'album) est, selon la définition du *dictionnaire de l'Académie française*, « une petite embarcation, légère et longue, qui naviguait soit à la voile, soit à l'aviron, en mer Egée et sur le Bosphore ».

¹¹³⁴ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve négative.

b. Description :

L'épreuve numérotée 65 est divisée en quatre plans. Le premier plan présente en son centre le caïque, mis à sec sur le quai devant la porte de l'arsenal. L'absence de voile laisse apparaître les cordages, formant deux triangles rectangles de part et d'autre du mat. Le sol de teinte beige a été creusé au niveau de l'entrée de l'arsenal pour permettre le passage des bateaux. Le chemin, ainsi tracé, est délimité de part et d'autre par deux murets. Sur la droite, un muret de pierre a été érigé sur une faible hauteur. Il se termine, au niveau de l'arsenal, par l'élévation d'une structure cubique, présentant une ouverture sombre, soutenue par un arc en plein cintre. Derrière le muret et la structure cubique se déploie sur toute la hauteur de l'image, une petite montagne, à la roche très abrupte, au sommet duquel pousse une végétation sombre. L'irrégularité de la roche, sous l'effet de la lumière, renforcée par la présence de végétation sombre, crée des espaces d'ombres similaires à des cavités. Deux de ces cavités dans la partie inférieure de la montagne peuvent être assimilées à deux larges ouvertures sombres, et trouvent une forme de similitude avec l'ouverture de la structure cubique. De l'autre côté du chemin, le muret de faible hauteur se poursuit en un large terre-plein, inondé de soleil, sur lequel est mis à sec une barque. Cette dernière, positionnée au niveau du coin gauche de l'arsenal, est vue de côté, la proue face au regardeur.

L'arsenal occupe le deuxième plan. Il est encadré, à droite, par la montagne et à gauche, par une sorte de petit chemin de terre et de pierres, qui se développe derrière la barque. L'arsenal est un bâtiment de grande dimension en pierre, couvert d'un toit de tuiles, surmonté de deux cheminées, visibles sur la droite. Une large porte faite de lames de bois occupe le centre de la partie inférieure de la façade. L'étage présente trois ensembles de petites fenêtres, et sur la gauche, un balcon en encorbellement, couvert d'un toit de tuiles.

Le troisième plan rend visible deux petites montagnes, l'une sur la gauche de l'image et l'autre plus au centre, qui rejoignent la montagne visible au premier plan, derrière le petit muret et la structure cubique. Ces montagnes sont toutes trois irrégulières et recouvertes d'une végétation sombre. Au centre de la montagne la plus proche du regardeur, sur la gauche de l'image photographique, est visible une petite maison en pierre, couverte d'un toit de tuiles, surmonté d'une cheminée. Elle semble perdue au milieu de la végétation.

Enfin, le dernier plan rend visible un ciel sans nuage, d'une belle teinte beige. Il forme presque un triangle avec la montagne du premier plan et la montagne la plus au centre de l'image.

b. La problématique :

Cette épreuve photographique ne répond pas à toutes les caractéristiques artistiques attendues. Le photographe semble avoir rencontré de nombreuses difficultés dans la réalisation de la prise de vue. Pourtant, l'épreuve photographique numérotée 65 a été insérée à l'album. Pourquoi Ernest de Caranza et Charles Labbé conservent-ils cette épreuve photographique, et l'insèrent-ils dans l'album ?

c. La composition :

Contrairement aux autres épreuves photographiques présentes dans l'album, cette épreuve ne fournit pas une composition classique. En effet, elle rend visible un grand nombre de lignes de fuite se dirigeant dans des directions contraires. Le regardeur ne sait pas où diriger son regard. Aucun objet ne l'attire particulièrement.

Ernest de Caranza souhaite réaliser une composition en quatre triangles. Ces derniers sont visibles au niveau des montagnes, du ciel et du terre-plein au premier plan. Le ciel forme un petit triangle avec la montagne visible au premier plan et la montagne, la plus au centre de l'image photographique. La montagne à gauche forme un deuxième triangle. Le sommet de la montagne au premier plan forme également un triangle. Enfin le terre-plein forme le dernier triangle.

Les règles de la composition classique imposent que dans une telle construction visuelle, les triangles se rejoignent en un point unique, et qu'ils se répondent deux à deux, ce qui n'est pas le cas. Le triangle du ciel devrait répondre au triangle du terre-plein, et les triangles des deux montagnes entre eux. De plus les lignes du tracé de la composition selon la règle d'or ne structurent pas l'image photographique. Le paysage occupe plus des deux-tiers de l'image. Seule la petite maison sur la montagne à gauche est mise en valeur par le tracé, car elle est située au point de croisement de la ligne verticale gauche et de la ligne horizontale supérieure. Pourtant, elle n'est pas le sujet principal de la prise de vue et n'a que peu d'intérêt.

Ernest de Caranza rencontre de nombreuses difficultés, dues au matériel photographique et aux concepts visuels de l'époque. En effet, pour réussir la composition, qu'il souhaite réaliser, le photographe aurait dû photographier l'arsenal en contre-plongée, ce qui est impossible dans les conditions de prise de vue avec une chambre photographique. De plus, un photographe contemporain aurait choisi un cadrage en 16/9, inconnu et inconcevable au XIX^e siècle. En effet il aurait dû pour cela couper une grande partie du ciel.

d. La lumière :

Outre la composition, Ernest de Caranza ne parvient pas à maîtriser entièrement la lumière. L'ombre sous le balcon en encorbellement montre que le soleil, venant de l'ouest, est haut dans le ciel. L'épreuve photographique a été prise dans l'après-midi et les rayons du soleil trop puissants inondent le terre-plein au premier plan, qui devrait être d'une teinte similaire au ciel, afin de renforcer l'effet de miroir entre les deux triangles. La mauvaise gestion de la lumière donne également aux montagnes un aspect lourd et menaçant. La structure de l'arsenal semble amoindrie sous la pression de la roche environnante.

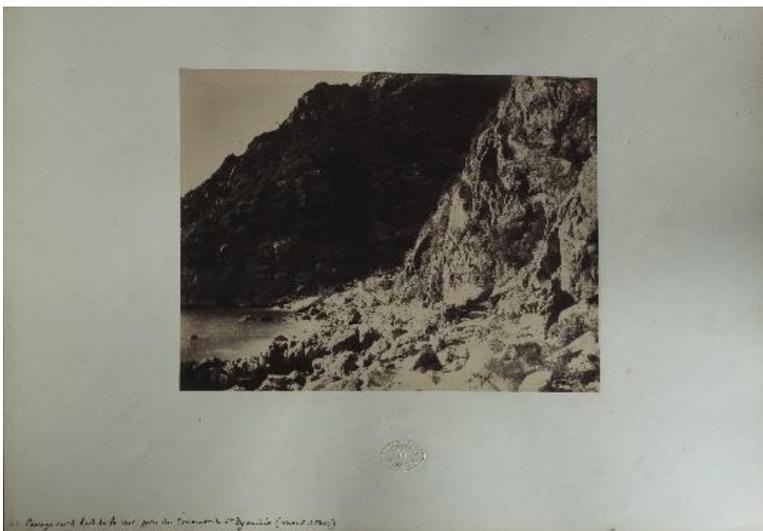
Conclusion :

Les difficultés de prise de vue ne permettent pas au photographe de réaliser la composition souhaitée. Les quatre triangles ne se rencontrent pas et l'effet de miroir est presque inexistant. La puissance des rayons du soleil renforce les imperfections de la composition.

Cette épreuve photographique n'a peut-être été conservée dans un premier temps, que dans l'optique de réaliser une toile au sujet similaire. Cette image pittoresque peut fournir pour un peintre, tel que Charles Labbé, un sujet de peinture accepté au Salon.

La question de sa présence dans l'album subsiste. A-t-elle été conservée pour son sujet pittoresque pour sa composition originale ? La question reste posée.

Etude de l'épreuve photographique n° 68 : vue du littoral



L'épreuve positive en format paysage numérotée 68 dans l'album¹¹³⁵ est une vue du littoral, près du monastère de Dionysiou. La légende écrite au crayon de bois en bas à gauche sur la page de l'album indique : « Passage sur le bord de la mer près du couvent de saint Dioniso (Mont Athos) ». Cette épreuve

positive est la seule connue.

¹¹³⁵ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copies numérisées des épreuves numérotées soixante-six et soixante-sept dans l'album.

c. Description :

L'épreuve numérotée 68 est divisée en quatre plans. Le premier plan est occupé aux deux tiers par le littoral, sol de roches, sur lequel pousse parcimonieusement quelques végétaux. Sur le dernier tiers s'étend la mer, qui forme un arc de cercle au niveau du littoral.

Un pan de montagne rocheux, sur lequel pousse parcimonieusement quelques végétaux, occupe le deuxième plan. Ce dernier se concentre dans la partie droite de l'image photographique, du coin inférieur droit au coin supérieur droit. Le pan de montagne présente dans l'ensemble une belle teinte, mais les rayons du soleil s'engouffrant dans les irrégularités de la pierre, forment trois cavités très sombres en forme de triangles.

Le troisième plan rend visible un second pan de montagne, rendu très sombre par la végétation dont il est recouvert. Partant de la limite du premier pan de montagne, vers le bord gauche de l'image photographique, le second pan de montagne s'étend jusque dans la partie supérieure de l'image, ne laissant visible qu'un triangle de ciel, au niveau du coin supérieur gauche correspondant au quatrième plan.

b. La problématique :

Comme ce fut le cas pour l'épreuve positive numérotée 65, Ernest de Caranza ne parvient pas à réaliser totalement le projet visuel qu'il s'est donné de faire. Cette épreuve reste cependant une intéressante étude de roche, car elle possède une dimension spirituelle. Mais de quelle manière Ernest de Caranza donne-t-il à cette étude classique de paysage rocheux une dimension spirituelle ?

c. La composition :

La composition classique de cette épreuve photographique n'est pas des plus intéressantes, car le photographe semble trop près de son sujet. Ne disposant que de peu de modèles d'objectifs et n'ayant à sa disposition qu'une chambre photographique sur pied, Ernest de Caranza ne bénéficie pas du recule, souhaité. Il est obligé de placer son point focal au niveau de la seconde montagne, qui attire l'œil du regardeur vers l'espace le plus sombre et le moins détaillé de l'image.

L'attention du regardeur est cependant attirée par la construction en triangles. Sept triangles composent, en effet, cette image photographique. Le premier triangle se situe au niveau de la mer. Le deuxième triangle, attaché par un côté au premier triangle, est positionné au niveau du littoral. L'un de ses côtés occupe un tiers du bord inférieur de l'image photographique. Le troisième triangle, un triangle rectangle, se situe également au niveau du

littoral. Attaché au précédent par son plus petit côté, il occupe les deux tiers du bord inférieur de l'image. Le quatrième triangle correspond au premier pan de montagne. Le cinquième triangle rectangle se situe au niveau du second pan de montagne, sans en occuper la totalité. Son plus petit côté correspond à la surface du deuxième pan de montagne accolé au bord supérieur de l'image photographique. Le sixième triangle occupe, quant à lui, la pointe du second pan de montagne. Enfin, le dernier triangle correspond au ciel. Ces sept triangles se développent sur l'image photographique et forment une spirale logarithmique de la terre vers le ciel.

La forme du triangle est d'autant plus importante, que le regardeur la retrouve sur le premier pan de montagne au niveau des trois cavités, qui forment entre elles un grand triangle, pointant vers le ciel. L'œil du regardeur est ainsi guidé de la terre vers le ciel, dans un cheminement spirituel, fréquent dans les épreuves d'Ernest de Caranza et renforcé par la forme triangulaire et par la spirale logarithmique, symbole d'élévation.

d. La lumière :

Les ombres visibles sur les faces gauches et les sommets des rochers du littoral indiquent que le soleil est situé au niveau de la mer et qu'il se couche. La proximité avec le monastère de Dionysou place, en effet, le littoral à l'ouest de la Sainte Montagne. La prise de vue a ainsi été réalisée en fin de journée.

Ne souhaitant pas perdre les détails des rochers sur le littoral et de la roche du premier pan de montagne, exposés en pleine lumière, Ernest de Caranza diminue le temps d'exposition, ce qui empêche le second pan de montagne de s'impressionner de manière détaillée sur l'épreuve négative. Le photographe hérite donc de cette masse sombre au centre de son image, qui amoindrit l'effet de la composition en triangles.

Conclusion :

La masse sombre du second pan de montagne et la trop grande proximité du photographe à son sujet n'empêche pas Ernest de Caranza de donner une certaine dimension spirituelle, à ce qui, en premier lieu, pourrait apparaître comme une étude classique de roche. L'agencement des sept triangles, dont le chiffre est symbolique, guident le regardeur vers le ciel, qui prend lui aussi la forme d'un triangle. Enfin, cet agencement est renforcé par la spirale logarithmique, symbole d'élévation.

Etude de l'épreuve photographique n° 69 : vue de l'entrée intérieure du monastère



L'épreuve positive en format paysage numérotée 69 dans l'album est une vue de l'entrée du monastère Dionysiou. La légende écrite au crayon de bois en bas à gauche sur la page de l'album indique : « Entrée intérieure du Couvent d'Ayos Dionyisos ». Cette épreuve positive est la seule connue.

d. Description :

L'épreuve numérotée 69 est divisée en quatre plans. Le premier plan est laissé libre de toute architecture et ne rend visible que le sol en pierre. Un tiers du sol sur la gauche est baigné de lumière, alors que les deux tiers restants sont dans l'obscurité.

Le deuxième plan est composé de deux bâtiments. Le premier sur la gauche est une bâtisse en pierre, dont la hauteur représente plus des deux tiers de l'image photographique et la largeur, un peu plus d'un tiers. Elle présente, dans sa partie supérieure, deux fenêtres assez étroites de forme rectangulaire. Le reste de la façade est caché par un arbre. Une petite barrière, dont la hauteur équivaut à celle du tronc de l'arbre, sépare la bâtisse en pierre et l'arbre. Sur cette barrière sèchent deux pièces de linge. Sur le sol, devant la barrière, des pièces de bois, dont une cagette, semblent abandonnées. Devant ce tas de bois, apparaît un petit rocher, dans des teintes grises.

La bâtisse en pierre se poursuit légèrement sur la droite, mais sur une moindre hauteur, puisqu'elle laisse apparaître la montagne en arrière-plan. Le regardeur ne perçoit de cet élément architectural que le toit de tuiles, car la façade est obscurcie par une sorte de tonnelle, recouverte de végétation. Cet élément architectural est accolé au second bâtiment. Ce dernier est difficile à décrire, car il apparaît à contrejour. Le regardeur remarque uniquement que ce second bâtiment est de moindre importance par rapport au premier, puisque sa hauteur ne représente pas les deux tiers de l'image, et qu'il semble construit en bois. Une ouverture semble également présente au-dessus de la tonnelle.

Comme il a déjà été dit, l'élément architectural surmonté de la tonnelle laisse voir en arrière-plan une montagne recouverte par la végétation. Cette dernière occupe ainsi le troisième plan

de l'image photographique. Ne s'étendant pas sur la totalité du troisième plan, elle rend visible sur un petit espace un ciel sans nuage, correspondant au quatrième plan de l'image.

b. La problématique :

Le contrejour obscurcissant la partie gauche de l'image photographique empêche l'observation précise de tous les bâtiments de l'entrée du monastère, et amoindrit l'effet visuel. Cependant cette épreuve photographique montre un certain intérêt du point de vue de la composition, influencée par les œuvres du peintre Hubert Robert. De quelle manière Ernest de Caranza met-il en image cette influence picturale ?

c. La composition :

L'entrée du monastère de Dionysiou se prête tout particulièrement à l'élaboration de la composition du cadre dans le cadre. A l'exemple du peintre Hubert Robert, Ernest de Caranza utilise les deux bâtiments, qu'il photographie en assez gros plan pour fermer son image. Le regardeur se retrouve pris au piège dans la cour du monastère. Le photographe est placé au niveau de la cour. La chambre photographique est posée sur le sol de pierre. Il prend comme point focal le centre de la tonnelle, point de croisement des deux diagonales.

L'élément architectural, prolongement du premier bâtiment au-dessus de la tonnelle n'occupe cependant pas toute la hauteur de l'image photographique, ce qui offre au regardeur une fenêtre sur le paysage de montagne en arrière-plan. Par ailleurs, cette ouverture apparaît comme la troisième fenêtre du premier bâtiment.

Le bord du toit du second bâtiment, partant du coin supérieur gauche, trace une ligne guidant l'œil du regardeur vers cette ouverture. Le tracé de composition selon le nombre d'or place cette ouverture dans le rectangle central de la bande horizontale supérieure. La ligne horizontale supérieure passe, en effet, au niveau du faite du toit de l'élément architecture, et est coupée à gauche par la première ligne verticale longeant le côté droit de la façade du premier bâtiment, et est coupée à droite par la seconde ligne verticale passant le long du côté droit de l'ouverture du second bâtiment.

Le regardeur par cette composition est plongé en plein cœur de la vie monastique. Il prend pour quelques instants la place du photographe, et semble voyager avec lui, au cœur des paysages pittoresques. Cette ouverture sur la montagne renforce l'impression d'évasion.

d. La lumière :

Peu d'éléments architecturaux sont fournis. Il est ainsi assez difficile de déterminer la position géographique de la prise de vue. La montagne en arrière-plan est omniprésente autour du monastère, mais ne donne pas d'indication géographique au regardeur. S'il est impossible de déterminer le moment exact de la prise de vue, il est possible, au regard de l'importance de l'ombre sur le sol, de dire que l'épreuve photographique a été réalisée en début ou en fin de journée, car le soleil est caché derrière le second bâtiment.

Cet effet est par ailleurs celui recherché par Ernest de Caranza. Influencé par les œuvres du peintre Hubert Robert, le photographe cherche à obscurcir le côté droit et à mettre en pleine lumière le côté gauche de l'image, pour retrouver l'atmosphère des toiles du maître, qui place très souvent un élément dans l'obscurité, dans la partie droite de ses compositions. Ernest de Caranza cherche à développer l'aspect mystérieux des lieux.

Cependant il n'y parvient pas, car le second bâtiment du fait du contrejour est totalement obscurci et est presque invisible pour le regardeur, dont l'œil reste fixé sur cette tâche sombre. Hubert Robert par le travail des couleurs parvient à trouver la teinte juste. Le photographe, lui, reste esclave des impossibilités techniques de sa chambre photographique, qui n'est à l'époque, pas assez perfectionnée pour réaliser une telle création.

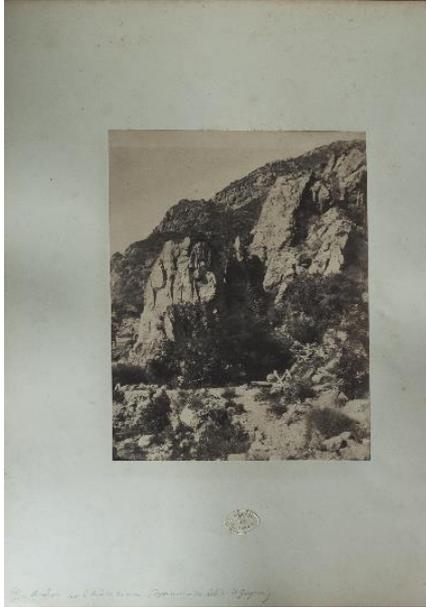
Conclusion :

La maîtrise théorique des règles de composition classique permet au photographe de donner au regardeur une impression de cadre dans le cadre, c'est-à-dire de pénétrer dans l'univers athonite, et ainsi de participer au voyage. Malheureusement, les possibilités techniques de la chambre photographique ne lui permettent pas de réaliser la prise de vue, qu'il s'était donné d'exécuter. Le contrejour dans la partie droite de l'image photographique, au lieu de renforcer l'aspect mystérieux, amoindrit les effets de la composition. Le peintre et le photographe ne parviennent pas à réunir leurs savoirs, qui se trouvent contrariés par une technique photographique naissante.

Cette épreuve photographique a cependant un intérêt pittoresque tout particulier. Elle rend visible la vie sur la Sainte Montagne, au sein d'un monastère, avec ces pièces de linge posées sur la barrière. L'image suggère également, par les planches de bois posées sur le sol, le manque d'intérêt des moines pour cette architecture millénaire, qui apparaît aux yeux du regardeur comme tel un chef-d'œuvre patrimonial.

Monastère saint Grégoriou

Etude de l'épreuve photographique n° 69 bis : *Rochers sur le bord de la mer (Dyonisios. Du côté de st Grégoire*



L'épreuve positive en format paysage numérotée 69 bis dans l'album est une étude de roches réalisée à proximité du monastère de Grégoriou. La légende écrite au crayon de bois en bas à gauche sur la page de l'album indique : « Rochers sur le bord de la mer (Dyonisios. Du côté de st Grégoire ». Cette épreuve positive est la seule connue.

a. Description :

L'épreuve numérotée 69 bis est divisée en quatre plans. Le premier plan présente un sol rocailleux, sur lequel la végétation pousse parcimonieusement entre les rochers. Ces derniers forment un chemin, dont le point de départ correspond au coin inférieur droit de l'image photographique. Il fait le lien entre le premier et le deuxième plan. Le premier plan forme, en effet, une bande ne correspondant pas à la totalité du tiers inférieur de l'image.

Le deuxième plan montre trois rochers de dimensions importantes, placés dans la partie inférieure d'un pan de montagne et entourés de végétation. Trois gros arbustes cachent, en effet, la partie inférieure des trois rochers. De teinte beige et d'aspects irréguliers, les trois rochers présentent des tailles et des formes différentes. Le premier rocher, situé sur la gauche, s'étend sur un tiers de l'image photographique en hauteur, et moins d'un tiers en largeur. Il est accolé à un deuxième rocher, en forme de pointe, dont la hauteur représente également un tiers de l'image. L'ombre du premier rocher le place dans l'obscurité. Le troisième rocher, quant à lui, est plus imposant. Sa hauteur et sa largeur représente toutes deux plus d'un tiers de l'image. Il dépasse, en effet, le deuxième tiers de l'image photographique.

Le troisième plan rend visible le pan de montagne sur lequel les trois rochers sont positionnés, et qui apparaît en arrière-plan. Ce pan de montagne rocheux est recouvert de

végétation. Il s'étend du coin supérieur droit jusqu'à la partie centrale du bord gauche de l'image photographique.

Un ciel sans nuage, correspondant au quatrième plan, apparaît au niveau du coin supérieur gauche. Il forme un triangle rectangle, dont la base est la limite du pan de montagne.

b. La problématique :

De cette épreuve photographique, le regardeur ne voit, dans un premier temps, qu'une étude de roches des plus classiques. Pourtant, une observation plus minutieuse laisse entrevoir l'influence des lieux sur le paysage. Comment Ernest de Caranza parvient-il à donner une dimension spirituelle à cette étude de roches ?

c. La composition :

Ces trois rochers sont photographiés comme un monastère. La composition est construite dans l'axe de la diagonale gauche, qui partant du coin inférieur droit, vers le coin supérieur gauche, crée un lien entre le ciel et la terre, tout en passant entre les trois rochers. Ces derniers sont, en effet, l'objet principal de l'image photographique. Le photographe se place en face au niveau du premier plan. Il choisit comme point focal le rocher en pointe, point de croisement des deux diagonales. Les trois rochers sont ainsi placés au centre de la composition.

Le tracé des lignes de composition selon le nombre d'or renforce cette mise en valeur des trois rochers. La première ligne verticale située sur la gauche coupe le premier rocher. La seconde ligne à droite coupe le troisième rocher. La ligne horizontale supérieure longe les sommets du premier rocher et du deuxième rocher. La seconde ligne horizontale délimite le premier plan et le deuxième plan. Les points de croisement des lignes se rejoignent donc au niveau du premier rocher et du troisième rocher, et forme un rectangle central autour du rocher en forme de pointe correspondant au point focal. Ce deuxième rocher par sa forme en pointe est, en effet, un autre lien entre la terre et le ciel, comme le sont les tours dans les épreuves photographiques des monastères.

Cette symbolique est renforcée par la présence de triangles dans la composition. Le ciel et le pan de montagne (deuxième plan et troisième plan réunis) forment deux triangles, dont la base est commune. Les deux éléments sont ainsi renvoyés dos à dos, comme deux forces réunies par l'image photographique. D'autres triangles apparaissent également au niveau des rochers et de la végétation au premier plan, mais ce dernier triangle reste principalement un point d'appui pour le regard vers le reste de la composition. Le chemin tracé par les rochers guide le regardeur dans son cheminement visuel.

Enfin, Ernest de Caranza utilise la forme naturelle du pan de montagne, qui s'étend du coin supérieur droit, vers le centre du bord gauche de l'image photographique, pour dynamiser sa composition en donnant au regardeur une autre ligne directrice. Ce nouveau point de vue renforce également la mise en valeur des trois rochers, qui prennent aux yeux du regardeur toute leur dimension.

d. La lumière :

Les teintes visibles sur cette image photographique démontrent une bonne gestion de la lumière. Les rochers, le sol rocailleux et le ciel présentent des teintes beiges assez semblables et très douces. Cette douceur est renforcée par les teintes sombres de la végétation, qui mettent en valeur les trois rochers, en créant autour d'eux un contraste. D'autre part, les ombres visibles sur les faces droites des rochers accentuent leurs formes irrégulières.

Ces ombres indiquent également que la lumière vient de la gauche de l'image photographique. Le deuxième rocher obscurci par le premier rocher montre que le soleil n'est pas très haut dans le ciel, et que la lumière n'est pas très puissante à ce moment de la journée. Il est cependant difficile de déterminer précisément à quel moment a été réalisée la prise de vue, car l'image fournit peu d'éléments géographiques permettant de définir la position exacte du soleil. L'épreuve photographique a été prise, selon la légende, au bord de la mer. Cette dernière n'étant cependant pas visible, il est impossible d'être plus précis, d'autant plus que les trois rochers sont positionnés sur un pan de montagne, ce qui fausse le jugement du regardeur.

Conclusion :

Cette image photographique, apparaissant au premier abord comme une étude classique de roches, révèle finalement toute sa dimension spirituelle. Les trois rochers sont photographiés par Ernest de Caranza, à la manière des monastères athonites. Il réalise une composition dans l'axe de la diagonale gauche, créant ainsi un lien entre la terre et le ciel. Le regardeur est guidé dans son cheminement visuel, mis en lumière par des teintes douces et contrastées, qui sculptent la roche et la mettent en valeur.

Etude de l'épreuve photographique n°71 : vue générale du monastère



L'épreuve positive en format paysage numérotée 71 dans l'album est une vue générale du monastère de Grégoriou¹¹³⁶. Cette vue n'est connue que par l'épreuve négative¹¹³⁷ numérotée 71 en bas à droite à l'encre de chine.

a. Description :

L'épreuve numérotée 71 est divisée en cinq plans. Le premier plan est occupé par la mer, qui s'étend sur toute la longueur de l'image photographique du coin inférieur gauche, au coin inférieur droit et se déploie presque sur la totalité du premier tiers inférieur.

Sur la gauche de l'image, entre la mer et l'espace du monastère, le regardeur aperçoit une partie du littoral. Ce dernier s'étend en longueur un tiers de l'image et quelques centimètres en largeur, et occupe le deuxième plan.

Le troisième plan rend visible l'espace du monastère, c'est-à-dire la montagne sur laquelle est construite le monastère. La montagne, placée au centre de la composition, s'étend sur plus de deux tiers de l'image photographique en longueur, et sur plus d'un tiers, en largeur. De forme triangulaire, sa pente descend du bord droit du cadre vers le bord gauche. Le monastère est construit au plus près de la mer, sur des blocs de roche, et occupe deux tiers de la montagne. Au niveau de la pointe de la montagne, le regardeur observe une tour de défense, accolée au reste du monastère. Les différents éléments architecturaux présentent des formes et des hauteurs disparates. Des éléments architecturaux en encorbellement ont été disposés sur la muraille. A l'extrémité droite, la muraille laisse voir une coupole sur tambour de petite dimension, et quelques mètres au-dessus une autre tour carrée. Enfin, au sommet de la montagne apparaît une petite maison, cachée derrière des arbres.

Le quatrième plan, à l'exemple du deuxième plan, n'occupe que quelques centimètres de l'image photographique. Visible dans la partie gauche, derrière la pointe de la montagne, une autre petite montagne de forme triangulaire apparaît. Elle semble recouverte par la végétation.

¹¹³⁶ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve numérotée soixante-et-onze dans l'album.

¹¹³⁷ La description de l'image photographique a été réalisée à partir de cette épreuve négative numérisée, transformée en épreuve positive, à partir du logiciel *Photoshop*.

Enfin, le cinquième plan montre un ciel sans nuage, qui s'étend sur toute la longueur de l'image photographique et occupe plus d'un tiers de l'image.

b. La problématique :

Cette vue du monastère de Grégoriou n'est pas unique, car Ernest de Caranza réalise une seconde épreuve, en modifiant l'angle de prise de vue. La composition de l'épreuve numérotée 71 bis se révèle au demeurant plus intéressante que celle de l'épreuve 71. Dans ce cas, pourquoi Ernest de Caranza place-t-il dans l'album, deux vues presque identiques du monastère de Grégoriou ?

c. La composition :

L'épreuve numérotée 71 présente une composition moins intéressante que l'épreuve numérotée 71 bis, car la prise de vue est plus frontale. Le photographe placé légèrement en hauteur¹¹³⁸ positionne sa chambre photographique dans l'axe du monastère. Son point focal se situe au niveau des éléments architecturaux en encorbellement sur la muraille, au point de croisement des deux diagonales.

Cette perception frontale du monastère fait perdre de la profondeur de champ à l'image photographique. Le regardeur ne voyage plus, mais est confronté brutalement au monastère. En effet, Ernest de Caranza ne peut plus jouer sur l'axe de la diagonale gauche, pour créer une respiration, et surtout un lien entre la terre et le ciel. La dimension spirituelle est ainsi presque totalement absente de l'image.

Cette épreuve photographique répond davantage à l'idée d'une vue générale et pédagogique de l'architecture athonite. L'épreuve numérotée 71 montre plus d'éléments que sur l'épreuve 71 bis. Le monastère, étant plus proche du regardeur, présente plus de détails. De plus, la montagne perçue selon un plan plus large rend visible l'architecture alentours, avec la maison cachée derrière les arbres¹¹³⁹.

La dimension pédagogique de cette image va de pair avec le respect des règles de la composition classique. Le paysage s'étend sur deux tiers de l'image, laissant un tiers pour le ciel, et les trois éléments – la mer, la terre¹¹⁴⁰ et le ciel – forment trois triangles se répondant.

¹¹³⁸ Le regardeur voit les toits des différents éléments architecturaux du monastère.

¹¹³⁹ Il est à noter que cette maison amoindrit la construction, car sa présence impose l'utilisation d'un plan plus large.

¹¹⁴⁰ L'espace du monastère et celui de la petite montagne au quatrième plan peuvent être associés pour former un seul triangle.

d. La lumière :

La réalisation de l'étude de l'épreuve numérotée 71 à partir de la numérisation de l'épreuve négative transformée en épreuve positive grâce au logiciel *Photoshop*, rend difficile l'analyse de la lumière. Mais les ombres visibles sur la face est de la muraille, au niveau de la coupole, indiquent que le soleil vient de la mer, soit de l'ouest. D'autre part, la taille importante des ombres peut laisser penser que le soleil n'est pas très haut dans le ciel, et que la prise de vue a été réalisée en fin de journée.

Conclusion :

L'épreuve numérotée 71 ne présente pas une composition intéressante, même si le travail de la lumière apporte un certain relief à la composition. La question de la présence de cette épreuve dans l'album reste posée. Il est possible d'imaginer, que comme ce fut le cas pour d'autres épreuves, Ernest de Caranza conserve cette vue du monastère de Grégoriou dans l'optique de la réalisation d'une œuvre peinte. Cette image photographique présente en effet plus de détails, que l'épreuve numérotée 71 bis. La dimension pédagogique n'est pas à laisser de côté. Les albums photographiques furent de bons moyens pour faire voyager les bourgeois depuis leurs fauteuils.

Etude de l'épreuve photographique n°71 bis : Vue générale du c. de St Grégoire



L'épreuve positive en format paysage numérotée 71 bis dans l'album est une vue générale du monastère de Grégoriou. La légende écrite au crayon de bois en bas à gauche sur la page de l'album indique : « Vue générale du c. de St Grégoire ». Outre cette épreuve positive, le « fonds Charles Labbé »

conserve une épreuve négative, numérotée en bas à droite à l'encre de chine 71 bis.

a. Description :

L'épreuve numérotée 71 bis est divisée en trois plans. Le premier plan est occupé à la fois par la mer et par le littoral. Les deux éléments forment deux triangles. La mer s'étend en longueur, sur plus de deux tiers de l'image photographique, du bord inférieur gauche jusqu'au

milieu du troisième tiers, et occupe en largeur presque un tiers. Le littoral, partant du bord inférieur droit, occupe juste un peu plus d'un tiers de l'image en longueur, et un tiers en largeur. Ce dernier est recouvert de roches.

Le deuxième plan rend visible l'espace du monastère, c'est-à-dire la montagne sur laquelle est construite le monastère. La montagne, placée au centre de la composition, s'étend sur plus de deux tiers de l'image photographique en longueur, et sur plus d'un tiers en largeur. De forme triangulaire, sa pente descend du bord droit du cadre vers le bord gauche. Le monastère est construit au plus près de la mer, sur des blocs de roches, et occupe deux tiers de la montagne. Au niveau de la pointe de la montagne, le regardeur observe une tour de défense, accolée au reste du monastère. Les différents éléments architecturaux présentent des formes et des hauteurs disparates. Des éléments architecturaux en encorbellement sont visibles sur la muraille. Enfin, à l'extrémité droite, apparaît une coupole sur tambour de petite dimension, et quelques mètres au-dessus une autre tour carrée.

Le troisième plan montre un ciel sans nuage de forme triangulaire, qui s'étend sur toute la longueur de l'image photographique et occupe plus d'un tiers de l'image.

b. La problématique :

Cette épreuve numérotée 71 bis est similaire à l'épreuve numérotée 71 bis, tout en gardant son caractère propre. De quelle manière le photographe parvient-il à mettre en scène le caractère insulaire de cette vue du monastère Grégoriou ?

c. La composition :

Les quatre plans, présentant des formes triangulaires, se développent dans l'axe de la diagonale gauche, ce qui permet de créer un lien entre le ciel et la terre.

La construction par la diagonale gauche permet également au photographe d'éviter la confrontation frontale du regardeur avec le monastère, qu'il photographie légèrement de biais. La chambre photographique est positionnée plus à droite au niveau du littoral. L'épreuve photographique est ainsi réalisée en contre-plongée. Les toits ne sont pas visibles du regardeur. De plus, il place son point focal au niveau de la partie inférieure droite du monastère, au point de croisement des deux diagonales.

Cependant la composition de l'image reste classique. Le tracé des lignes de composition selon le nombre d'or permet de déterminer que le paysage occupe deux tiers de l'image photographique et le ciel, un tiers. La ligne horizontale supérieure passe sous la coupole, au niveau des toits du monastère. La ligne horizontale inférieure sépare, quant à elle,

le premier plan du deuxième plan, en passant dans la partie inférieure de la montagne. La ligne verticale gauche sépare la première tour de garde du reste du monastère. La ligne verticale droite sépare, quant à elle, la coupole de la deuxième tour de garde.

Enfin, la composition est rendue dynamique, par l'utilisation de la pente naturelle de la montagne, correspondant au tracé de la diagonale droite. Ainsi la diagonale gauche amène le regardeur vers le monastère, puis la diagonale droite le fait voyager le long de la muraille, vers le coin supérieur droit. Le regardeur termine finalement son cheminement vers le ciel.

d. La lumière :

La lumière apparaît douce et diffuse sur le monastère. La pierre de la muraille prend les mêmes teintes beiges que le ciel et les pierres du littoral, ce qui crée une véritable harmonie entre les différents éléments.

Il est cependant à noter que le ciel, dans sa partie supérieure gauche présente une trace noire, peu prononcée, mais de dimension importante, qui n'est pas présente sur le négatif. Cet effet dû au développement a-t-il été conservé pour atténuer l'uniformité des ciels sans nuage ? Sans véritable examen des originaux, la question reste posée.

Enfin, les ombres sous les éléments architecturaux en encorbellement, présents sur la muraille permettent de déterminer, que la prise de vue a été réalisée en fin d'après-midi. En effet, les ombres sont de dimensions restreintes, ce qui prouve que le soleil n'était pas haut dans le ciel.

Conclusion :

Le monastère de Grégoriou se situe au bord de la mer à la limite d'un pan de montagne rocheux. La prise de vue réalisée légèrement en biais dans l'axe de diagonale gauche, et en contre-plongée renforce le caractère insulaire des lieux. En effet, le regardeur prend réellement conscience de la position géographique du monastère. La mer, qui apparaît au premier plan de l'image photographique, semble presque entourer le lieu saint. Pour preuve, le photographe est obligé de poser sa chambre photographique sur le littoral en face.

Le caractère insulaire des lieux est également renforcé par la lumière douce et diffuse, qui donne au monastère une atmosphère de calme et de sérénité. Rien ne semble pouvoir troubler ce lieu, où même le soleil paraît clément.

Etude de l'épreuve photographique n°72 : vue de l'arsenal du monastère



L'épreuve positive en format paysage numérotée 72 dans l'album est une vue de l'arsenal du monastère Grégoriou¹¹⁴¹. Outre cette épreuve positive, le « fonds Charles Labbé » conserve une épreuve négative numérotée en bas à gauche à l'encre de chine 72 et une autre épreuve positive¹¹⁴².

a. Description :

L'épreuve numérotée 72 est divisée en quatre plans. Le premier plan correspond au bord du quai, présent dans la partie inférieure droite de l'image photographique. Il sert d'appui au regard.

Le deuxième plan rend visible l'arsenal, situé légèrement en retrait du bord du quai, dans la partie gauche de l'image photographique, au niveau du point de croisement de la ligne verticale gauche et de la ligne horizontale inférieure. Il est précédé d'un chenal étroit et courbe, se terminant par un sol en ciment gradué, sur lequel sont amarrés deux barques et un caïque. Le chenal est longé sur la gauche par un autre quai baigné de lumière. La porte de l'arsenal ouverte laisse apparaître un autre caïque à l'entrée. L'obscurité ne permet pas au regardeur de voir l'intérieur du bâtiment. Le deuxième plan se poursuit sur la droite de l'image photographique. L'arsenal et le sol en ciment gradué sont longés sur la droite par un muret en pierre, surmonté d'un arbre d'assez grande taille. Derrière cet arbre apparaît un autre bâtiment d'une hauteur plus importante que l'arsenal, couvert d'un toit de tuiles, surmonté d'une petite lucarne. Il est précédé d'un petit chemin, rejoignant le quai de droite et d'un autre chemin, remontant vers un espace non visible sur l'image.

Le troisième plan correspond à la montagne rocheuse recouverte par la végétation, qui sert d'arrière-plan à l'arsenal. Le sommet de la montagne n'est pas visible, mais derrière l'arbre du deuxième plan, dans l'axe de la diagonale droite, une sorte de petit chemin courbe, traversant et séparant en deux pans la montagne apparaît. Le petit chemin mène à l'espace du ciel sans

¹¹⁴¹ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve numérotée soixante-douze dans l'album. Il est ainsi impossible de communiquer la légende l'accompagnant.

¹¹⁴² Cette épreuve positive est celle utilisée pour réaliser la description.

nuage, correspondant au quatrième plan. Il est restreint dans un petit espace entre le bord droit du cadre photographique et la ligne verticale droite.

b. La problématique :

L'épreuve photographique numérotée 72 est une image pittoresque, par le choix du sujet et par le choix du type de prise de vue en plan rapproché. Comment le photographe réalise-t-il une image pittoresque tout en conservant une composition classique ?

c. La composition :

Pour réaliser sa prise de vue, Ernest de Caranza se positionne au niveau du quai droit, mais légèrement en contrebas pour photographier le sol, qui lui sert de point d'appui. Il photographie l'arsenal tout en conservant un espace de ciel, au quatrième plan, indispensable à son image. Ce positionnement de la chambre photographique décale légèrement le point focal, que le photographe est obligé de placer au niveau du second bâtiment, dans la partie cachée par l'arbre, dans le fonds de l'image photographique. De ce fait, partant du pont d'appui rendu partiellement flou par la notion d'hyperfocal, l'œil du regardeur se pose sur un espace vide sans intérêt.

Cependant le point focal, correspondant au point de croisement des deux diagonales, traverse deux points de croisement du tracé des lignes de composition selon le nombre d'or. En effet, la ligne verticale gauche et la ligne horizontale inférieure se croisent au niveau de l'arsenal, et la ligne verticale droite et la ligne horizontale supérieure se croisent au niveau du second bâtiment. La diagonale droite guide ainsi le regardeur vers le ciel, en passant par les deux principaux éléments, en rejoignant le chemin traversant la montagne. Le chenal précédant l'arsenal pourrait être intégré au parcours du cheminement visuel, qui part du coin inférieur gauche pour rejoindre le coin supérieur droit, en suivant la diagonale droite.

La volonté de créer ce cheminement visuel à l'intérieur de l'image photographique ne fait pas oublier au photographe, la nécessité de conserver une composition classique. Le tracé de composition montre que si la montagne s'associe au ciel, deux tiers sont consacrés au paysage et un tiers au ciel.

d. La lumière :

Les ombres de l'arbre au niveau du muret longeant l'arsenal et les ombres au niveau du muret longeant le quai droit montrent que le soleil se situe dans la partie droite de l'image. Ces

ombres n'étant pas de dimension très importante, il est possible de dire que le soleil n'est pas positionné très haut dans le soleil. La prise de vue a ainsi été réalisée en fin d'après-midi.

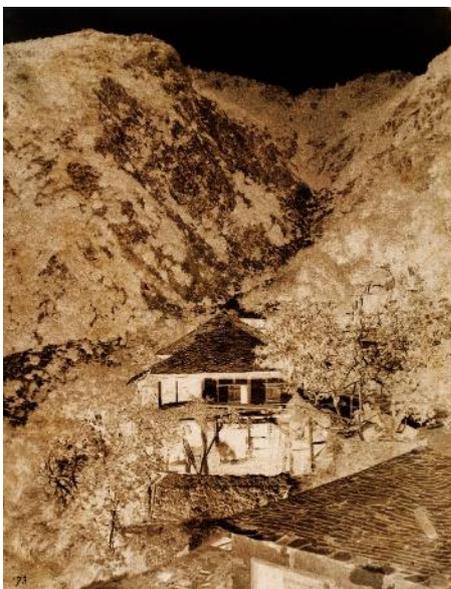
Cette lumière de fin d'après-midi n'est cependant pas de bon aloi pour l'image photographique, car le quai à gauche de l'arsenal est écrasé par une lumière trop importante, qui ne permet pas au regardeur d'entrer dans les bâtiments.

Conclusion :

Ernest de Caranza réalise une image pittoresque, mêlant paysage maritime et paysage montagnoux, tout en conservant une composition classique montrant le ciel, ce qui l'oblige à placer sa chambre photographique en contre-plongée. Cette composition perturbe dans un premier temps le cheminement visuel, confronté à la fois à un quai droit partiellement flou et à un point focal sans grand intérêt, mais la diagonale droite, qui trace un chemin dans l'image, permet finalement un cheminement visuel intéressant.

Cependant le photographe ne subit pas seulement les désagréments de la composition. Réalisant son image avec un matériel peu développé, il doit maîtriser la lumière, très importante sur le quai en cette fin d'après-midi.

Etude de l'épreuve photographique n°73 : vue pittoresque d'une maison



L'épreuve positive en format portrait numérotée 73 dans l'album est une vue pittoresque d'une maison non loin du monastère Grégoriou¹¹⁴³. Cette vue n'est connue que par l'épreuve négative¹¹⁴⁴, numérotée 73 en bas à gauche à l'encre de chine.

¹¹⁴³ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve numérotée soixante-treize dans l'album. Il est ainsi impossible de communiquer la légende l'accompagnant.

¹¹⁴⁴ La description de l'image photographique a été réalisée à partir de cette épreuve négative numérisée, transformée en épreuve positive, à partir au logiciel *Photoshop*.

a. Description :

L'épreuve numérotée 73 est divisée en cinq plans. Le premier plan correspond au toit de tuiles d'une maison de forme carrée. Le regardeur ne perçoit pas la totalité du toit, qui est coupé par le bord du cadre au niveau du coin inférieur droit, mais il voit une partie d'un des côtés de la maison. Le toit de tuiles sert de point d'appui au regard.

Un petit chemin part du coin inférieur gauche de l'image photographique et amène le regardeur jusqu'au deuxième plan. Il est longé sur la gauche par des arbres et des arbustes¹¹⁴⁵. La maison pittoresque, objet principal du deuxième plan, est précédé d'un petit muret de pierre double et d'une balustrade en bois. Sur la droite, apparaît un grand arbre feuillu. La maison est surmontée d'un toit de tuiles, semblable à celui de la maison au premier plan. Elle présente un étage unique, percé de deux petites ouvertures, fermées par des volets en bois. L'entrée ne semble pas visible, car disposée sur la gauche de la maison, sous un grand porche. La maison semble également suivie d'une autre petite maison, dont seul apparaît le sommet du toit de tuiles. Des arbustes semblent présents sur le côté gauche de la maison¹¹⁴⁶.

La petite maison est plongée au cœur d'un vallon, visible au troisième plan. Le sommet du toit laisse apparaître deux versants de montagne recouverts par la végétation, entre lesquels court une rivière, qui longe également le côté droit de la maison. Pour le regardeur, cette rivière semble terminer sa course au niveau d'une autre petite montagne, située au quatrième plan, et qui ferme la composition. Les deux versants de montagne du troisième plan, ainsi que la petite montagne du quatrième plan occupent les deux tiers de l'image photographique en hauteur, ne laissant qu'un espace très restreint au ciel sans nuage, correspondant au cinquième plan.

b. La problématique :

L'épreuve photographique numérotée 73 présente une petite maison au cœur d'un paysage pittoresque, si apprécié des regardeurs du XIX^e siècle. De quelle manière Ernest de Caranza parvient-il à donner à cette image son charme pittoresque ?

c. La composition :

Ernest de Caranza utilise les deux éléments architecturaux comme point d'appui à la composition de son image photographique. La première maison, située au premier plan sert de guide au regardeur et l'emmène vers la deuxième maison, placée dans l'axe de la diagonale gauche. Le sommet du toit est par ailleurs le centre de l'image, point de croisement des deux

¹¹⁴⁵ Ces éléments sont peu visibles sur l'épreuve photographique.

¹¹⁴⁶ Ces éléments sont peu visibles sur l'épreuve photographique.

diagonales. Il correspond au point focal. Le photographe est en effet positionné en face de la maison, mais légèrement en hauteur. La prise de vue est réalisée en plongée et le regardeur voit le sommet du toit de la maison.

Ce positionnement du photographe n'est pas anodin, car l'intérêt premier d'Ernest de Caranza n'est pas la maison, mais le vallon situé à l'arrière-plan. Par la prise de vue en plongée, le photographe inscrit définitivement la maison dans son cadre naturel. Elle devient un second point d'appui et un point imaginaire pour la perceptive. Le véritable point de perceptive est, en effet, situé au niveau de la seconde montagne au quatrième plan. Le regardeur remarque également la grande similitude de forme entre la maison du deuxième plan au toit de tuiles pentu et le vallon en forme de V. Ce type de construction est souvent utilisé par les peintres hollandais, comme Ruysdael.

La construction est par ailleurs classique. Ernest de Caranza respecte la division de l'image, en donnant deux tiers au paysage et un tiers au ciel, dans lequel il faut intégrer la moitié du vallon pour sa dimension symboliquement spirituelle. La ligne verticale gauche longe le côté gauche de la maison, et la ligne verticale droite, le côté droit. La ligne horizontale inférieure sépare le premier plan du deuxième plan en passant au niveau des fondations de la maison du deuxième plan. La ligne horizontale inférieure coupe, quant à elle le vallon à sa moitié.

Enfin, le regardeur observe un chemin partant du coin inférieur gauche et rejoignant la rivière, au niveau du côté droit de la maison du deuxième plan, lui permettant de cheminer au cœur de l'image photographique vers le ciel.

d. La lumière :

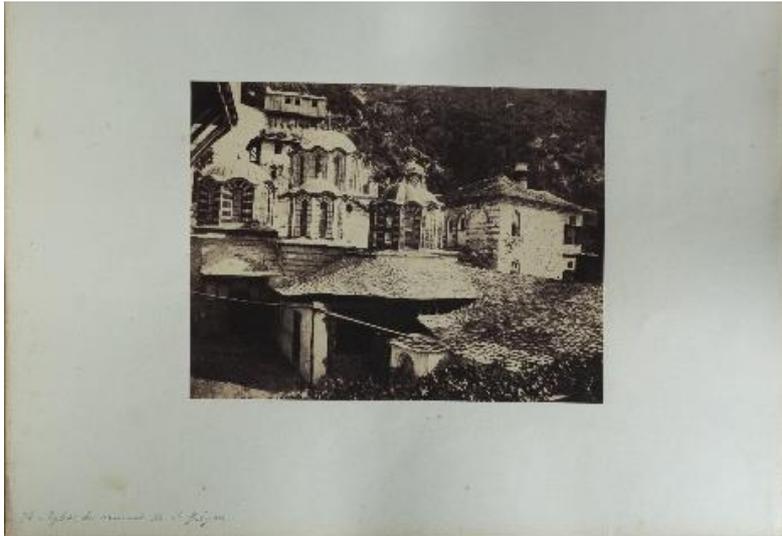
L'étude de la lumière à partir d'une épreuve négative, numérisée et transformée en épreuve positive, grâce au logiciel *Photoshop* est presque impossible. L'absence totale d'ombre ne permet pas de déterminer le moment de prise de vue. Cependant, la lumière semble maîtrisée et harmonieuse dans l'ensemble, même si des éléments sombres apparaissent, comme entre la maison du deuxième plan et le muret double, qui viennent obscurcir l'aspect charmant de la prise de vue.

Conclusion :

Quoi de plus pittoresque qu'un petit vallon en plein cœur du Mont Athos, occupé par de petites maisons basses aux toits de tuiles pentus ? Pour un photographe et un peintre proche de l'École de Barbizon le paysage semble idyllique.

En utilisant les maisons comme point d'appui au regard, Ernest de Caranza donne la possibilité au regardeur de voyager au cœur du vallon. La rivière en son centre parfait le paysage, en formant un chemin guidant l'œil du regardeur dans son cheminement de la terre vers le ciel. La lumière ajoute une forme d'harmonie, réussissant les éléments entre eux en un tableau charmant.

Etude de l'épreuve photographique n°74 : Eglise du couvent de St Grégoire



L'épreuve positive en format paysage numérotée 74 dans l'album est une vue des coupes du katholikon du monastère Grégoriou. La légende écrite au crayon de bois en bas à gauche sur la page de l'album indique : « Eglise du couvent de St Grégoire ». Outre cette

épreuve positive, le « fonds Charles Labbé » conserve une épreuve négative numérotée en bas à droite à l'encre de chine 74.

a. Description :

L'épreuve numérotée 74 est divisée en quatre plans. Au premier plan, au niveau du bord inférieur du cadre de l'image photographique apparaît une bordure de feuillages, légèrement floue. Cette dernière guide l'œil du regardeur vers un toit de tuiles, visible en partie seulement, au niveau du coin inférieur droit de l'image photographique. Ce toit de tuiles occupe un tiers de l'image en hauteur et un tiers en largeur. Il présente sur la gauche une petite ouverture voûtée et surmontée d'un petit toit de tuiles. Le reste du premier plan – soit plus d'un tiers – est laissé libre de toute architecture, et rend visible le sol de terre.

Une sorte de corde passe du toit de la petite ouverture vers le mur du katholikon. Les deux éléments sont reliés l'un à l'autre par le toit de tuiles du premier plan. Du katholikon, le regardeur aperçoit uniquement les six coupes et ce qui semble être l'exonarthex. Ce dernier n'est pas très élaboré. Il prend la forme d'un porche fermé, couvert d'un toit de tuiles pentu. Il est surmonté d'une petite coupole au toit ondulé, présentant entre ses vitres un décor polychrome. Ce décor est repris pour l'ensemble des coupes. L'épreuve négative permet par

ailleurs de voir que les coupoles surmontant l'esonarthex à gauche et à droite, ainsi que la coupole surmontant le naos, présentent une arabesque dans leurs parties supérieures, sous l'ondulation du toit. Le regardeur remarque également grâce à l'épreuve négative une entrée présente dans la partie gauche du katholikon¹¹⁴⁷. Elle est surmontée d'un petit toit de tuiles et ornée de cinq petites fenêtres dans sa partie supérieure.

Outre le katholikon, le deuxième plan rend visible une partie d'un élément architectural en encorbellement, au niveau du coin supérieur gauche de l'image photographique, et un autre bâtiment, construit en pierre, longeant le katholikon à droite. Ce bâtiment, dont le regardeur ne perçoit pas la totalité, présente deux petites fenêtres sur le mur droit et deux plus grandes ouvertures sur la façade polychrome. Il est couvert d'un toit de tuiles, surmonté d'une petite cheminée à droite.

Le troisième plan se situe derrière le katholikon. Il est occupé par un autre édifice très peu visible sur l'image, surmonté par un élément architectural en encorbellement, construit en bois. Cet élément présente trois petites fenêtres sur sa façade.

Les éléments photographiés occupent principalement la partie inférieure et la partie gauche de l'image photographique. La partie supérieure au niveau du coin droit est ainsi laissée libre sur une largeur de deux tiers et une hauteur d'un tiers. Cet espace montrant la montagne recouverte par la végétation est une ouverture pour le regardeur.

b. La problématique :

L'épreuve photographique numérotée 74 est la dernière image du monastère de Grégoriou et la seule réalisée dans l'enceinte du monastère, et montrant le katholikon. En quoi cette épreuve photographique est-elle digne d'intérêt à la fois pour le regardeur du XIX^e siècle et celui du XXI^e siècle ?

c. La composition :

Ernest de Caranza tente de construire son image photographique en formant un cadre dans le cadre, à l'image des compositions du peintre Hubert Robert. L'élément en encorbellement sur la gauche, le bâtiment à droite et l'édifice dans le fonds sont présents pour encadrer le katholikon. Mais, sur cette image photographique, la construction du cadre dans la cadre ne fonctionne pas, car les éléments encadrants sont très peu visibles, surtout l'élément en encorbellement. Le photographe est positionné trop près de son sujet, et ne possède pas le recul

¹¹⁴⁷ Cette entrée est totalement obscurcie sur l'épreuve positive.

nécessaire à l'élaboration d'une telle construction. Ernest de Caranza a, en effet, positionné sa chambre photographique au niveau du bâtiment nord-ouest du monastère. La prise de vue est réalisée depuis une fenêtre, située à une hauteur similaire de la première coupole¹¹⁴⁸, qui sert de point focal à l'image photographique.

Ce positionnement trop rapproché ne lui permet pas d'obtenir une véritable perspective. Le ciel n'apparaît pas et la montagne visible sur la droite, ferme la composition de manière définitive, tout en créant un espace vide, où l'œil se perd. Cela est d'autant plus vrai, que le photographe tente de placer la succession des plans dans l'axe de la diagonale gauche, tout en positionnant sa chambre photographique dans l'axe de la diagonale droite.

Placé au centre de la composition le katholikon reste cependant l'objet principal de l'image photographique. Le tracé des lignes de composition selon le nombre d'or montre que la première coupole est le centre de l'image. La ligne horizontale supérieure longe le sommet de la première coupole. La ligne horizontale inférieure passe au bord du toit de tuiles de l'exonarthex. La ligne verticale gauche coupe, quant à elle, la coupole gauche de l'esonarthex et longe la première coupole sur la gauche. La ligne verticale droite coupe la façade du bâtiment à droite et longe la coupole sur la droite.

Les coupoles participent pleinement à la composition de l'image en formant entre elles des triangles. Ces différents triangles sont eux-mêmes compris dans un grand triangle, composé à partir de l'élément architectural en encorbellement, du bâtiment à droite et de l'édifice au fond. Cela renforce la dimension spirituelle du lieu.

d. La lumière :

Outre la gestion complexe du positionnement de la chambre photographique, Ernest de Caranza doit composer avec une forte lumière, donnant aux murs et aux coupoles du katholikon une teinte blanche, qui aplanit les reliefs. La courte dimension de l'ombre, située devant la petite entrée sur la gauche du katholikon montre que le soleil est positionné assez haut dans le ciel et que la prise de vue a été réalisée aux alentours de midi.

A cette heure, certains éléments apparaissent très blancs et d'autres sont obscurcis, devenant ainsi presque invisible pour le regardeur. La façade de l'exonarthex et celle de la petite entrée sont imperceptibles du fait des ombres. La coupole surmontant l'esonarthex à gauche est, quant à elle, difficilement détachable de la montagne rocheuse, située en arrière-plan.

¹¹⁴⁸ La première coupole correspond à la coupole la plus proche du regardeur, surmontant l'exonarthex.

Une lumière de fin de journée, venant de la mer à l'ouest aurait davantage mis en valeur les éléments architecturaux, en donnant une atmosphère plus douce. Mais Ernest de Caranza est pressé par le temps et ne choisit pas toujours les moments de prise de vue.

Conclusion :

Ernest de Caranza doit composer avec le matériel photographique et la puissance des rayons du soleil pour réaliser sa prise de vue. Il réalise cependant une épreuve parfaitement construite selon les règles de la composition classique.

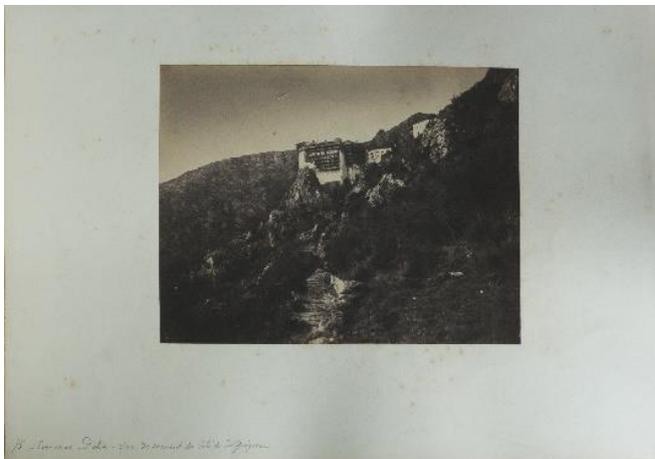
Outre les problèmes de réalisation, cette image photographique présente un intérêt pour le regardeur du XIX^e siècle, car elle lui permet de voyager au cœur du monastère de Grégoriou, en entrant dans l'enceinte. Il découvre le katholikon, qu'il peut ainsi différencier des édifices religieux présents en France.

Pour le regardeur du XXI^e siècle, l'observation est un peu différente, car le monastère a évolué au fil des siècles. La polychromie présente autour des fenêtres des coupes n'existe plus aujourd'hui, comme la vue de la montagne en arrière-plan, remplacée par des vignes. L'édifice au troisième plan a été modifié et l'élément architectural en encorbellement a disparu. Cette image photographique devient ainsi un témoignage de l'architecture du monastère Grégoriou au XIX^e siècle.

Monastère de Simonos Petra

Etude de l'épreuve photographique n°75 : *Simonos Petra – Vue du couvent du côté de saint Grégoire*

L'épreuve positive en format paysage numérotée 75 dans l'album est une vue sud-ouest du



monastère Simonos Petra. La légende écrite au crayon de bois en bas à gauche sur la page de l'album indique : « Simonos Petra – Vue du couvent du côté de saint Grégoire ». Outre cette épreuve positive, le « fonds Charles Labbé » conserve une épreuve négative, numérotée en bas à droite à l'encre de chine 75.

a. Description :

L'épreuve numérotée 75 est divisée en quatre plans. Le premier plan est laissé libre de toute architecture. Au centre apparaît un chemin gradué en ciment longé de rochers. De part et d'autre, la montagne est recouverte d'une végétation luxuriante dans des teintes sombres. Sur la gauche apparaît le bord de la montagne, légèrement arrondie.

Au deuxième plan, apparaît le monastère. Ce dernier est précédé sur la gauche d'un rocher en forme de pointe, de dimension assez importante. Le monastère vu de loin montre peu de détails. Le regardeur voit la muraille sud, ornée de balcon en bois. Sur la gauche, un petit aqueduc apparaît, reliant le monastère à la montagne. Une bâtisse, à demi cachée par la roche est également visible sur la gauche, au sommet de la montagne.

Le troisième plan n'est visible que sur la gauche de l'image photographique, au niveau du tiers gauche de la partie centrale. Il correspond à un pan de montagne recouvert par la végétation. Avec le pan de montagne du deuxième plan, ce pan de montagne forme une ligne courbe, délimitant l'espace du paysage et l'espace du ciel, qui occupe le quatrième plan. Un ciel sans nuage s'étend sur une bonne partie du tiers supérieur de l'image photographique¹¹⁴⁹.

b. La problématique :

La prise de vue du monastère de Simonos Petra est réalisée d'un point assez éloigné pour inscrire le bâtiment dans son environnement naturel. Le chemin, point de vue de l'épreuve photographique est visible au premier plan de l'image. De quelle manière Ernest de Caranza parvient-il à placer le regardeur dans la position du voyageur ?

c. La composition :

Ernest de Caranza réalise une double construction. Dans un premier temps, il place les quatre plans de l'image photographique dans l'axe de la diagonale gauche, de la terre vers le ciel. Cela lui permet de donner au regardeur un point d'horizon, en dehors de l'objet principal, et ainsi de le faire cheminer.

Dans un second temps, il capte le monastère de Simonos Petra de face, comme un voyageur qui dans sa marche lève la tête. Le chemin emprunté occupe le rectangle central du tiers inférieur. Il se prolonge au niveau du rectangle central, partageant l'espace avec le monastère. La prise de vue a été réalisée depuis ce chemin. Afin de conserver la vue sur le

¹¹⁴⁹ Une partie du pan de montagne du deuxième plan occupe le coin supérieur gauche.

chemin, le photographe prend comme point focal les rochers précédant le monastère, qui est ainsi pris en contre-plongée.

Le chemin occupe plus d'espace que le monastère, qui n'est pas au centre de l'image photographique, et qui est coupé par la ligne horizontale supérieure. Il est encadré par les deux lignes verticales, longeant sa muraille ouest et l'aqueduc à droite. La ligne horizontale inférieure coupe le chemin en son milieu. Ernest de Caranza par cette construction donne une profondeur de champ importante à son image photographique.

Le photographe joue avec la ligne naturelle des deux pans de montagne – au deuxième plan et au troisième plan – pour séparer le ciel et la terre, et mettre en valeur le monastère, qui semble plonger dans un ciel sans nuage. D'autre part, cette ligne permet à Ernest de Caranza de dynamiser son image photographique en donnant au regardeur une ligne d'horizon, lui permettant de s'évader et d'imaginer tous les trésors restant à explorer.

d. La lumière :

L'épreuve photographique numérotée 75 offre une lumière douce et diffuse, parfaitement maîtrisée. La végétation sombre au premier plan met en valeur le chemin plus clair, créant une voie au cœur de la montagne.

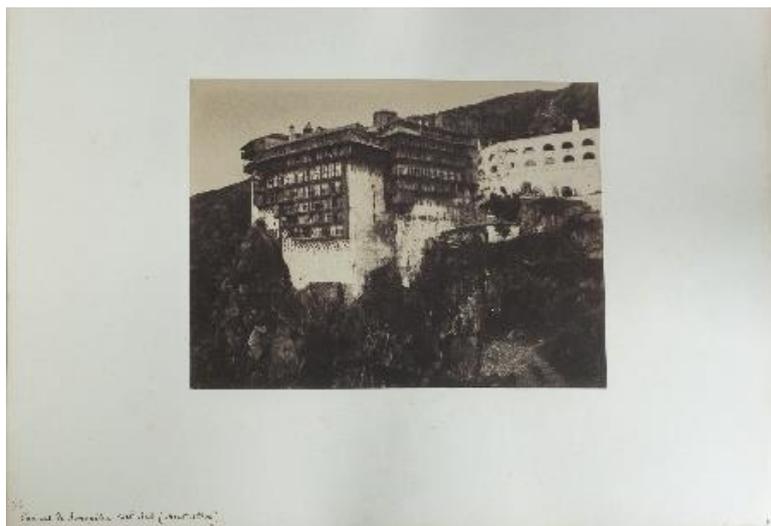
Aucune ombre n'apparaît sur l'image photographique, ni au niveau des rochers longeant le chemin, ni au niveau du chemin lui-même, ni même encore au niveau des balcons de la muraille sud du monastère, qui est à une distance trop importante. Il est donc très difficile de déterminer l'heure de prise de vue. La douceur de la lumière et l'orientation du monastère sur le littoral ouest laissent cependant penser que la prise de vue a été réalisée en fin de journée.

Conclusion :

Partant du monastère de Grégoriou, Ernest de Caranza et Charles Labbé ont dû emprunter ce chemin pour parvenir au monastère de Simonos Petra. En plaçant le chemin au premier plan de son image photographique, le photographe fait participer le regardeur au voyage. Il lui montre les chemins parcourus et les paysages traversés.

Le monastère n'est pas placé au centre de l'image photographique, mais au niveau de la ligne horizontale supérieure, au point de limite entre le bord de la montagne et le ciel. Il apparaît ainsi comme un objet à atteindre, comme la quête du voyageur-regardeur. La lumière douce et diffuse de fin de journée ajoute à l'image photographique sa dimension spirituelle, en donnant au lieu un aspect homérique.

Etude de l'épreuve photographique n°76 : Couvent de Simopetra côté sud (Mont athos)



L'épreuve positive en format paysage numérotée 76 dans l'album est une vue sud-ouest du monastère Simonos Petra. La légende écrite au crayon de bois en bas à gauche sur la page de l'album indique : « Couvent de Simopetra côté sud (Mont athos) ». Outre cette épreuve positive, le « fonds Charles

Labbé » conserve une épreuve négative, numérotée en bas à droite à l'encre de chine 76.

a. Description :

L'épreuve numérotée 76 est divisée en cinq plans. Le premier plan rend visible la roche soutenant le monastère. Sur la gauche de l'image photographique, le regardeur observe un rocher de grande dimension, dans lequel le monastère semble couler sa façade ouest. Sur la droite, il retrouve le chemin visible sur l'épreuve numérotée 74. Ce dernier part du coin inférieur droit. Il semble mener à d'autres chemins, tels des paliers, rendus accessibles par plusieurs échelles, adossées à la roche. Ces échelles ne sont pas très visibles sur l'épreuve positive présente dans l'album. Le regardeur doit consulter l'épreuve négative pour se rendre compte du dispositif. Quatre échelles sont disposées en palier pour accéder à l'entrée du monastère, située dans la partie inférieure gauche de la façade sud.

Le deuxième plan correspond au monastère de Simonos Petra, situé dans la partie centre-gauche et occupant quatre neuvièmes de l'image photographique. Le regardeur perçoit à la fois la muraille ouest et la muraille sud du monastère. Les deux murailles présentent plusieurs rangées de balcons en bois dans leurs parties supérieures. Au niveau de la façade sud, le regardeur remarque un décrochement sur la gauche, ne présentant qu'une rangée de balcons en bois dans sa partie supérieure. L'entrée du monastère semble se situer dans la partie inférieure gauche de ce décrochement. La muraille sud laisse apparaître à son sommet la coupole centrale du katholikon. De plus, cette muraille est précédée d'une petite maison d'un étage, surmontée d'un toit de tuiles. D'après l'épreuve négative, la façade de la maison est précédée d'une tonnelle en bois.

Le troisième plan montre l'aqueduc associé au monastère. Il est visible dans la partie gauche de l'image photographique, dont il n'occupe qu'un tiers de la largeur. L'aqueduc est composé de deux séries de sept arcs superposés. Il présente à son sommet une sorte de petit obélisque

Le quatrième plan rend visible la montagne recouverte par la végétation, servant d'arrière-plan au monastère et à l'aqueduc. Partant du coin supérieur droit, elle trace une ligne rejoignant un point situé aux deux tiers du bord gauche de l'image photographique. La montagne laisse ainsi au ciel – correspondant au quatrième plan – un espace au niveau du coin supérieur gauche. Le ciel sans nuage trace un triangle rectangle, dont la base correspond à la ligne de la montagne.

b. La problématique :

Cette épreuve photographique est une seconde vue sud-ouest du monastère de Simonos Petra. Le photographe se situant plus près de son sujet met en lumière plus de détails architecturaux. En quoi cette épreuve photographique est-elle à la fois une vue pittoresque et un document sur l'évolution architecturale du monastère ?

c. La composition :

Contrairement à la mise en image de la précédente épreuve, le monastère Simonos Petra est le sujet principal de cette nouvelle prise de vue. Le photographe place sa chambre photographique légèrement en hauteur et au plus près du monastère pour en montrer le plus de détails possibles. Le regardeur voit même la coupole du katholikon, surmontant la muraille sud. Ernest de Caranza place son point focal au niveau de la muraille sud, au point de croisement des deux diagonales. Ne pouvant se positionner exactement à la même hauteur que le monastère du fait du chemin escarpé, il réalise sa prise de vue légèrement en contre-plongée.

Le monastère occupe les quatre neuvièmes de l'image photographique, et est positionné au niveau des quatre points de croisement des lignes du tracé de composition selon le nombre d'or. La ligne verticale gauche coupe la muraille ouest dans sa partie la plus à droite. La ligne verticale droite coupe la muraille sud dans sa partie la plus à droite. La ligne horizontale supérieure coupe les deux murailles sous la deuxième rangée et troisième rangée de balcons en bois, et passe au niveau de l'aqueduc, sous les deux rangées d'arcs. La ligne horizontale inférieure passe, quant à elle, au niveau de la base du monastère.

D'autre part, le regardeur observe que l'image photographique est construite dans l'axe de la diagonale gauche, de la terre vers le ciel. Cette diagonale est renforcée par la présence de triangles, qui mettent le monastère en valeur. Un premier triangle peut être tracé entre le rocher à gauche du monastère, au premier plan de l'image photographique, la coupole du katholikon

et l'aqueduc. Un second triangle opposé peut être tracé entre le rocher, la maison située devant la muraille sud et l'aqueduc. Ces deux triangles participent au cheminement du regardeur vers le monastère, puis vers le ciel – également en forme de triangle – dans l'axe de la diagonale gauche.

Outre le monastère, les deux triangles prennent en compte l'aqueduc, autre élément important de l'image photographique. Le monastère est, en effet, décalé dans la partie centre gauche de la composition pour permettre au regardeur de voir l'aqueduc, élément pittoresque. Il est placé dans le coin supérieur droit et est mis en valeur par le jeu avec la ligne naturelle de la montagne, seconde dynamique de l'image photographique.

d. La lumière :

La lumière est douce et diffuse. Le contraste est parfaitement maîtrisé entre la blancheur de la pierre au niveau du monastère et de l'aqueduc, et les teintes sombres de la roche, de la végétation et des balcons en bois. Ce contraste valorise les éléments architecturaux et met en valeur les détails. Mais Ernest de Caranza ne parvient pas à différencier la roche sombre et les échelles en bois, au niveau du premier plan. Il perd à cet endroit un élément pittoresque, bien visible sur l'épreuve négative.

Cette douceur de teinte au niveau de la pierre va de pair avec la petite dimension des ombres sous les balcons en bois, qui indique que la prise de vue a été réalisée en fin de journée. Le soleil est situé à l'ouest au niveau de la mer.

Conclusion :

L'épreuve positive numérotée 76 présente de nombreux éléments pittoresques pour le regardeur, tels que les balcons en bois, l'aqueduc ou encore les échelles pour accéder au monastère. Ernest de Caranza tente de mettre en valeur ces différents éléments. Il y parvient pour l'aqueduc, placé au niveau du coin supérieur droit et pour les balcons, avec la mise en valeur du monastère. La valorisation des échelles semble plus complexe, du fait du matériel photographique. La teinte sombre du bois est annulée par la teinte sombre de la roche et de la végétation. Elles sont cependant bien visibles sur l'épreuve négative.

Outre ces éléments pittoresques, cette épreuve photographique présente une certaine importance sur le plan documentaire. Le monastère Simonos Petra s'est beaucoup développé depuis 1853, date de la prise de vue. La petite maison sur la droite a disparu au profit d'une nouvelle aile du monastère, ce qui modifie beaucoup l'aspect de la muraille sud. La muraille ouest semble avoir été raccourcie et ornée d'un fronton dans sa partie supérieure. Enfin, les

échelles en bois ont laissé place à des escaliers en bois, et les chemins ont été tracés de manière plus définitive.

Etude de l'épreuve photographique n°77 : Vue nord-ouest du monastère



L'épreuve positive en format paysage numérotée 77 dans l'album est une vue nord-ouest du monastère Simonos Petra¹¹⁵⁰. Cette vue n'est connue que par l'épreuve négative¹¹⁵¹, numérotée en bas à gauche à l'encre de chine 77.

a. Description :

L'épreuve numérotée 77 est divisée en quatre plans. Le premier plan montre un morceau de roche recouvert par la végétation, visible uniquement au niveau du coin inférieur gauche.

Au deuxième plan apparaît le monastère de Simonos Petra, qui occupe la majeure partie de l'image photographique. Quatre éléments sont à prendre en considération. Au premier abord, le regardeur ne voit pas immédiatement le monastère, mais la montagne rocheuse sur laquelle il repose. La roche apparaît à la fois très abrupte et comme ciselée par la main de l'homme. Elle semble également gravir lentement la muraille nord du monastère, pour la recouvrir entièrement. Le monastère apparaît dans un second temps, lorsque le regardeur à terminer de parcourir la montagne. La muraille présente dans sa partie supérieure deux rangées de balcons en bois, comme sur les autres faces¹¹⁵². Trois coupoles – une grande et deux petites – surplombent le toit de tuiles, surmonté de six cheminées. Le regard se porte ensuite dans la partie gauche de l'image photographique, dans laquelle apparaît l'aqueduc, composé de deux rangées d'arcs superposés. Il repose au niveau de sa partie gauche sur la montagne, en formant une sorte d'arrondi. L'aqueduc est précédé de deux petits bâtiments cachés par un mur bas, dont seuls les toits apparaissent.

¹¹⁵⁰ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve numérotée 77 dans l'album. Il est ainsi impossible de communiquer la légende l'accompagnant.

¹¹⁵¹ La description de l'image photographique a été réalisée à partir de cette épreuve négative numérisée, transformée en épreuve positive, à partir au logiciel *Photoshop*.

¹¹⁵² Voir les descriptions des épreuves photographiques numérotées 75 et 76.

Le troisième plan, à l'image du premier plan n'est visible qu'au niveau de l'angle supérieur gauche. Il correspond à un pan de montagne recouvert par la végétation, partant du coin et descendant vers le monastère. Il sert d'arrière-plan à l'aqueduc.

Enfin, un ciel sans nuage, mêlé à une mer sans mouvement occupe tout le quatrième plan. Partant du coin supérieur droit, il s'étend sur la majeure partie du tiers supérieur de l'image photographique, qu'il partage avec le pan de montagne du troisième plan, et longe le bord droit de l'image, où il se mêle à la mer.

b. La problématique :

La muraille nord du monastère Simonos Petra est encore aujourd'hui un point de vue pour les photographes, car il donne un sens nouveau au lieu, situé entre ciel, mer et terre. Influencé par la peinture romantique, Ernest de Caranza dramatise la scène. De quelle manière, le photographe met-il en relief l'aspect inaccessible du lieu ?

c. La composition :

La composition de l'image photographique numérotée 77 est parfaitement maîtrisée. Ernest de Caranza joue avec tous les éléments visuels présents.

Le morceau de roche recouvert par la végétation situé au niveau du coin inférieur gauche sert de point d'appui au regard et guide le regardeur vers le centre de l'image photographique, en suivant l'axe de la diagonale droite. Le photographe a, en effet, placé sa chambre photographique sur un pan de montagne opposé et proche, soit au niveau du morceau de roche et à la même hauteur que le monastère. La muraille nord du monastère est photographiée légèrement de biais, du nord-est vers l'ouest. Le point focal situé au niveau de la montagne, sur laquelle repose le monastère, au niveau du point de croisement des deux diagonales, participe au cheminement visuel du point d'appui vers le monastère. Il met également en valeur la roche, image de l'inaccessibilité du lieu.

Cette roche âpre participe également à l'idée d'élévation, qui émane de l'image photographique. Qu'il soit guidé par la diagonale droite ou par la diagonale gauche, le regardeur en emmené vers les hauteurs. Il est entraîné vers le sommet de la montagne, située au troisième plan, par le biais de la diagonale gauche et vers le ciel, par le biais de la diagonale droite. Ces deux élévations n'ont d'autre fonction que de recentrer le regard vers le centre de l'image photographique, où se situe le monastère, objet premier de la composition.

Ce dernier est parfaitement mis en valeur par le tracé des lignes de composition selon le nombre d'or. La ligne verticale gauche longe le coin nord-est du monastère. La ligne verticale

droite sépare la partie droite de la muraille nord du reste de la muraille. La ligne horizontale supérieure passe sous les balcons en bois, et la ligne horizontale inférieure coupe en deux parties la roche soutenant le monastère. Le tracé est ainsi pensé pour recentrer le regard au niveau du point focal, sans occulter les éléments environnants, participant à l'aspect singulier du paysage.

d. La lumière :

Les ombres au niveau de la roche¹¹⁵³ soutenant le monastère montrent que la lumière vient de la mer, soit de l'ouest. Les rayons du soleil semblent effleurer la roche. La lumière est douce et diffuse. Le toit du monastère est éclairé, sans être en pleine lumière, car le regardeur voit le détail des tuiles à certains endroits. L'épreuve photographique a ainsi dû être prise en fin d'après-midi.

D'autre part, la prise de vue ne semble pas avoir été prolongée outre mesure, car le ciel et la mer se confondent, alors que la roche conserve une certaine qualité de détails. Le souhait du photographe est, en effet, de mettre en valeur la roche soutenant le monastère, comme un élément constitutif du monastère. Il joue avec les ombres et la lumière pour sculpter la roche et la rendre graphique.

Conclusion :

Cette vue de la muraille nord-ouest du monastère de Simonos Petra montre d'importantes similitudes avec les œuvres des artistes romantiques, comme celles de Caspar David Friedrich. Le monastère, positionné au centre de la composition, au-dessus d'une roche âpre est plongé dans un vide abyssal. Ce vide est d'autant plus important que le photographe ne parvient pas à séparer le ciel de la mer, qui apparaissent tous deux dans une teinte uniforme et douce.

La lumière met également en valeur la roche, en la sculptant et en amplifiant sa rudesse et son apprêté. Le monastère de Simonos Petra apparaît aux yeux du regardeurs encerclé par un environnement sauvage, dans lequel les artistes y retrouvent presque les origines du monde. L'homme peut s'intégrer au paysage, comme le monastère s'inscrit dans la roche.

¹¹⁵³ L'étude de la lumière est rendue complexe pour cette analyse, car le travail est effectué par le seul biais de l'épreuve négative, modifiée en épreuve positive grâce au logiciel *Photoshop*.

Etude de l'épreuve photographique n°78 : Vue de la muraille nord-ouest du monastère

L'épreuve positive en format paysage numérotée 78 dans l'album est une vue en plan large



de la muraille nord-ouest du monastère Simonos Petra. La légende écrite au crayon de bois en bas à gauche sur la page de l'album indique : « Simonos-Petra ». Outre cette épreuve positive, le « fonds Charles Labbé » conserve une épreuve négative, numérotée en bas à droite à l'encre de chine 78.

a. Description :

L'épreuve numérotée 78 est divisée en quatre plans. Le premier plan montre un morceau de roche, recouvert par la végétation, visible uniquement au niveau du coin inférieur gauche. Cet élément apparaît plus net que sur l'épreuve photographique numérotée 77, car la distance entre la chambre photographique et l'objet est plus importante.

Le deuxième plan rend visible le monastère de Simonos Petra. Ce dernier pris en plan large, est positionné au centre de la composition et occupe un neuvième de l'image photographique. Il présente dans la partie supérieure de sa muraille nord deux rangées de balcons en bois. Il est recouvert d'un toit de tuiles, surmonté de six cheminées. La montagne rocheuse sur laquelle il est construit apparaît moins envahissante que sur l'épreuve précédente, car le regardeur ne perçoit pas uniquement la partie haute, mais toute la hauteur. Sur la gauche de l'image, l'aqueduc et deux bâtiments, dont seuls les toits sont visibles¹¹⁵⁴, apparaissent.

Le troisième plan correspond à un pan de montagne recouvert par la végétation, partant du coin supérieur gauche et occupant les deux tiers de l'image photographique. Il sert d'arrière-plan au monastère, qui apparaît niché au sommet du Mont Athos. Il marque également le lien entre le ciel, au niveau du coin supérieur gauche et la mer, au niveau du bord droit de l'image photographique.

Le ciel et la mer occupe, en effet, le quatrième plan. Le ciel sans nuage s'étend dans la partie supérieure de l'image photographique, qu'il partage avec un second pan de montagne, dont le

¹¹⁵⁴ Les deux bâtiments sont cachés par un mur partant du mur nord-est du monastère et rejoignant le pan de montagne à gauche. Ces deux bâtiments et l'aqueduc ont été décrits de manière détaillée dans l'étude de l'épreuve photographique numérotée 77.

regardeur distingue la forme au loin. Un petit espace dans la partie centre-gauche de l'image photographique est réservé à la mer, qui se différencie du ciel, grâce aux contours marqués des deux pans de montagne, au troisième plan et au quatrième plan.

b. La problématique :

Ernest de Caranza réalise une seconde prise de vue de la muraille nord-ouest du monastère Simonos-Petra. Il place sa chambre photographique à une distance plus importante que pour l'épreuve photographique numérotée 77, afin de capter au sein d'une même image photographique le monastère et son environnement naturel. De quelle manière le photographe parvient-il à montrer la domination de la nature sur l'œuvre humaine ?

c. La composition :

La composition de l'image photographique numérotée 78 est parfaitement maîtrisée. Ernest de Caranza joue avec tous les éléments visuels présents.

Le morceau de roche recouvert par la végétation situé au niveau du coin inférieur gauche sert de point d'appui au regard et guide le regardeur vers le centre de l'image photographique, en suivant l'axe de la diagonale droite. Le photographe a, en effet, placé sa chambre photographique sur un pan de montagne opposé et assez éloigné, soit plus en hauteur. De cette manière, le morceau de roche apparaît moins flou, car il est à une distance plus importante de l'objectif de la chambre photographique. La muraille nord du monastère est photographiée légèrement de biais, du nord-est vers l'ouest, mais de manière moins marquée que pour l'épreuve photographique numérotée 77. La configuration semble plus frontale. Le point focal situé au niveau de la jonction entre la montagne rocheuse et le monastère, dans la partie droite au niveau du point de croisement des deux diagonales, participe au cheminement visuel du point d'appui vers l'édifice, et permet au photographe de rassembler dans la cadre photographique tous les éléments environnants le monastère.

Le tracé des lignes de composition selon le nombre d'or recentre le regard vers le monastère, qui occupe un neuvième de l'image photographique. Il est encadré par les quatre lignes. La ligne verticale gauche coupe la partie gauche de la muraille nord-est du monastère. La ligne verticale droite longe la partie droite de la muraille nord, et coupe les différents pans de montagne, au deuxième plan, troisième plan et quatrième plan. La ligne horizontale supérieure surmonte le toit du monastère, et la ligne horizontale inférieure coupe la montagne rocheuse soutenant le monastère au niveau du tiers supérieur. Le monastère est l'objet central

de l'image photographique, sans en être l'unique intérêt. L'édifice apparaît minuscule au sein de cette nature environnante et omniprésente.

Le photographe se sert du monastère comme faux point de fuite¹¹⁵⁵, pour emmener le regardeur vers le troisième plan et le quatrième plan de l'image. Il plonge ainsi le regardeur au cœur de la nature athonite. Cette impression de domination de la nature sur l'œuvre humaine, représentée par le monastère, est moins apparente sur l'épreuve négative, car les pans de montagne y apparaissent plus clairs.

d. La lumière :

La lumière est plus intense sur cette épreuve que sur l'épreuve photographique numérotée 77. Il y a moins de contrastes au niveau de la montagne rocheuse soutenant le monastère. La roche est moins sculptée. Aucune ombre n'apparaît au niveau des cheminées surmontant le toit du monastère, et le toit de l'un des bâtiments, situé dans la partie gauche de l'image photographique présente une teinte beige très claire. Sa façade est presque totalement obscurcie. Pourtant tous les éléments ne sont pas baignés de lumière et les contrastes sur les pans de montagne sont parfaitement maîtrisés.

L'ombre au niveau du mur devant les bâtiments dans la partie gauche de l'image photographique indique que la lumière vient de la mer, soit de l'ouest. L'absence d'ombre sur les cheminées et la teinte du toit du bâtiment révèle que le soleil est positionné plus haut dans le ciel, que lors de la prise de vue de l'épreuve numérotée 77. Cette prise de vue de la muraille nord-ouest du monastère a été réalisée dans l'après-midi.

Conclusion :

Ernest de Caranza concentre l'objet photographique au centre de l'image, sur un neuvième de la composition. Il l'encadre par les lignes de tracé de la composition et guide le regardeur vers le monastère par le biais de la diagonale droite.

Tout d'abord objet de l'image photographique, le monastère devient un faux point de fuite pour révéler au regardeur l'étendue de la nature environnante. L'édifice ne devient plus qu'un point au milieu d'un monde à la fois végétal, marin et céleste. Le monastère est positionné au centre de la nature.

¹¹⁵⁵ Le véritable point de fuite se situe au niveau du pan de montagne que le regardeur distingue au quatrième plan.

L'obscurité maîtrisée de la végétation au niveau des pans de montagne renforce cette impression d'envahissement et de domination de la nature. Cette image photographique est une remarquable base de travail pour un peintre de l'école de Barbizon.

Etude de l'épreuve photographique n°79 : Vue de la muraille est du monastère



L'épreuve positive en format paysage numérotée 79 dans l'album est une vue de la muraille est du monastère Simonos Petra¹¹⁵⁶. Cette vue n'est connue que par l'épreuve négative¹¹⁵⁷, numérotée en bas à gauche à l'encre de chine 79.

a. Description :

L'épreuve numérotée 79 est divisée en trois plans. Le premier plan visible uniquement au niveau du coin inférieur gauche, montre un petit morceau de roche, de quelques centimètres, caché dans l'ombre. La végétation de la montagne, très sombre et présentant peu de détails apparaît. Sur la gauche, une maison est visible dont seul apparaît le toit de tuiles, surmonté d'une haute cheminée. Le mur nord de la maison est dans l'obscurité.

Le deuxième plan rend visible la muraille est du monastère. Le photographe a placé sa chambre photographique au plus près de l'édifice. La muraille est percée d'une multitude de petites fenêtres. Elle est recouverte d'un toit de tuiles, surmonté de cinq cheminées. La coupole du katholikon domine le toit dans sa partie centrale. L'aqueduc est relié au monastère au niveau de cette muraille est. Il est orné de deux rangées d'arcs et est surmonté par une sorte de petit obélisque. Un ajout au monastère longe la partie droite de l'aqueduc. Cet ajout en pierre est surmonté d'un toit de tuiles, et présente une grande entrée haute, au niveau de son extrémité est. Tous ces éléments sont bâtis sur une montagne rocheuse, recouverte par la végétation. Cette

¹¹⁵⁶ Les documents, fournis par la maison de vente Sotheby's, ne donnent pas de copie numérisée de l'épreuve numérotée 79 dans l'album. Il est ainsi impossible de communiquer la légende l'accompagnant.

¹¹⁵⁷ La description de l'image photographique a été réalisée à partir de cette épreuve négative numérisée, transformée en épreuve positive, à partir au logiciel *Photoshop*.

montagne forme un V avec un autre pan de montagne, occupant le coin inférieur droit de l'image photographique.

Enfin, le troisième plan est occupé par un ciel sans nuage et la mer, qu'il est impossible de distinguer du ciel. Ce plan s'étend sur quatre neuvièmes de l'image photographique.

b. La problématique :

Ernest de Caranza réalise une nouvelle prise de vue du monastère Simonos Petra. Il se place au plus près du monastère, au niveau de la muraille est, qui est la plus accessible depuis les chemins. De quelle manière Ernest de Caranza parvient-il à faire entrer le regardeur au plus près du monastère ?

c. La composition :

Le photographe se positionne au niveau de la montagne est, située derrière le monastère. Il place sa chambre photographique en hauteur, soit au-dessus de la maison située au premier plan, pour capter la muraille dans son ensemble. Il prend comme point focal la partie nord de la muraille est, en le positionnant assez bas, pour regrouper dans son image photographique le monastère, l'aqueduc, la maison, la végétation environnante, la mer et le ciel.

Le monastère est ainsi pris légèrement en biais, dans l'axe de la diagonale droite, qui mène le regardeur du monde terrestre vers le monde céleste. Le ciel permet au photographe d'offrir un espace libre au regard, qui se perd dans une étendue de teinte beige claire.

Le tracé des lignes de composition selon le nombre d'or recentre le regard vers le monastère, qui reste le point central. La ligne verticale gauche délimite l'espace de l'aqueduc et l'espace du monastère. La ligne verticale droite passe au niveau au centre du V, entre les deux pans de montagne. Elle délimite ainsi l'espace du paysage et l'espace du ciel. La ligne horizontale supérieure passe sous le toit surmontant la muraille, donnant une dimension céleste au monastère, renforcée par la présence de la coupole du katholikon. La ligne horizontale inférieure coupe la montagne sur laquelle repose le monastère dans sa partie supérieure, en passant par le bord du toit de la maison, située au premier plan. Le monastère est ainsi placé au centre de la composition, sans être restreint au rectangle central. Vu de près, il occupe un plus large espace, tout en laissant un tiers à la partie céleste qui est située dans la partie droite de l'image photographique.

d. La lumière :

Ernest de Caranza ne peut pas réaliser sa prise de vue en fin de journée, comme pour les autres épreuves du monastère, sous peine de voir la muraille à contre-jour. Le regardeur remarque que la muraille ouest est dans l'obscurité, et que la végétation présente sous le monastère et dans la partie droite de l'image photographique est très sombre.

Le photographe souhaitant obtenir une lumière douce sur la pierre, pour conserver le plus de détails possibles, choisit de réaliser sa prise de vue dans la matinée. Il est ainsi possible d'imaginer que le soleil est légèrement caché par la montagne située derrière le monastère, ce qui expliquerait la grande obscurité au niveau de la végétation, qui assombrit l'image photographique. La masse sombre concentre le regard au détriment du monastère.

Conclusion :

En se plaçant sur le pan de montagne situé derrière le monastère, Ernest de Caranza parvient à emmener le regardeur au plus près du monastère, sans le faire entrer totalement. La distance entre la chambre photographique et le monastère, lui permet de conserver une vue d'ensemble intégrant l'édifice à son environnement. Le regardeur voit par exemple l'aqueduc, élément pittoresque.

Mais le photographe est dérangé par la lumière. Souhaitant une lumière, qui ne vienne pas de la mer, il choisit de réaliser sa prise de vue le matin. Le soleil se levant à l'est, il est caché par la montagne, ne permettant pas à Ernest de Caranza d'obtenir toute la lumière nécessaire pour photographier la végétation, qui apparaît sombre sur l'image.

Monastère de Xéropotamou

Etude de l'épreuve photographique n°80 : *vue de l'entrée du monastère*



L'épreuve positive en format paysage numérotée 80 dans l'album est une vue de l'entrée du monastère de Xéropotamou. Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » conserve une seconde épreuve positive¹¹⁵⁸ et une épreuve négative, numérotée 80 à l'encre de chine, au niveau du coin inférieur gauche, toutes deux de bonne qualité.

a. Description :

Cette vue de l'entrée du monastère de Xéropotamou est organisée selon trois plans successifs. Le premier plan rend visible le sol de pierre de l'entrée, sur lequel sont disposés, dans la partie droite de l'image, des gravats et des débris de pierre, mais également des branchages. Cette partie de l'image, au niveau du coin inférieur droit, est légèrement floue. Au niveau de l'extrémité gauche de l'image apparaît un bâtiment en pierre, caché dans l'obscurité.

Au deuxième plan apparaît l'entrée du monastère, composée d'une large porte, ornée d'un fronton, soutenu par quatre fines colonnes, lui-même surmonté d'une petite croix. Le mur d'entrée présente dans sa partie supérieure deux rangées de fenêtres : l'une ornée d'arches en leurs sommets, et les autres, rectangulaires. La partie supérieure gauche du mur présente un élément architectural en saillie, avec quatre fenêtres rectangulaires, et un petit toit de tuiles, similaire à celui du bâtiment composant la muraille. A droite de la porte d'entrée, le regardeur observe une tour cubique, surmontée d'une coupole sur tambour. Le mur de la muraille se poursuit sur la gauche, après la tour.

Enfin, le troisième plan rend visible un ciel sans nuage, occupant une grande partie de l'image photographique, bien qu'il soit caché par endroit, par le bâtiment du premier plan et la muraille.

¹¹⁵⁸ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

b. La problématique :

La première image photographique présentant le monastère de Xéropotamou est une vue de l'entrée. De quelle manière, le photographe parvient-il à donner une image à la fois pittoresque et documentaire du monastère ?

c. La composition :

L'image photographique numérotée 80 est organisée selon les règles de la composition classique, en respectant la règle des tiers. La première ligne verticale coupe la troisième fenêtre de la partie architecturale en saillie. La seconde ligne verticale longe, quant à elle, le coin gauche de la tour. La première ligne horizontale longe la base de l'élément architectural en saillie. La seconde ligne horizontale longe, quant à elle, la base de la muraille. La porte d'entrée se trouve ainsi encadrée par les lignes de composition.

Le point focal, croisement des diagonales de l'image, se situe au niveau de la troisième fenêtre, ornée d'un arc en son sommet, soit à hauteur du fronton. En effet, le photographe ne se place pas directement devant la porte d'entrée, afin de laisser le tas de gravats sur le côté.

Enfin, le photographe joue avec les éléments architecturaux en saillie, pour donner de la profondeur à son image. Il crée un triangle entre l'élément architectural en saillie, le fronton de la porte d'entrée et la coupole sur tambour.

d. La lumière :

L'épreuve photographique numérotée 80 présente une large ombre sur le sol en pierre, devant le bâtiment du premier plan, mais également une ombre sur la muraille à droite de l'élément architectural en saillie, et une ombre sur la muraille à droite de la tour. La mer étant située à l'ouest du monastère et se trouvant derrière le bâtiment du premier plan, il est possible de déterminer, au regard de la grandeur de l'ombre sur de sol, que la prise de vue a été réalisée en fin de journée. La lumière éclairant le monastère est ainsi très douce et très diffuse.

Conclusion :

L'intérêt premier de cette image photographique est de donner au regardeur un aperçu de l'entrée du monastère de Xéropotamou. Cette prise de vue est une manière détournée de faire entrer le regardeur dans le monastère et de lui faire partager le voyage. Le point focal, ainsi que le tracé de la règle des tiers se concentrent sur la porte d'entrée.

Le tas de gravats pourrait être une contrainte pour le photographe. Pourtant ce dernier l'utilise, en le plaçant sur le côté de l'image. Ce tas de gravats devient ainsi la marque de la vie

quotidienne des moines, mais également un élément patrimonial, pour alerter le regardeur sur la nécessité absolue de conserver les monastères de la Sainte Montagne, ce dont les moines semblent incapables. Le regard du photographe, symbolisé par cette lumière douce de fin de journée, reste néanmoins bienveillant.

Etude de l'épreuve photographique n°81 : vue de la muraille ouest du monastère



L'épreuve positive en format paysage numérotée 81 dans l'album est une vue de la muraille ouest du monastère de Xéropotamou. Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » conserve une seconde épreuve positive¹¹⁵⁹ et une épreuve négative numérotée 81 à l'encre de chine, au niveau du coin inférieur gauche, toutes

deux de bonne qualité.

a. Description :

Cette vue de la muraille ouest du monastère de Xéropotamou est organisée en trois plans successifs. Le premier plan rend visible le sol de terre, délimité par un muret de pierre sur la droite de l'image et une barrière en bois sur la gauche. Un petit tas de gravats est visible au niveau de l'extrémité droite de l'image. Le premier plan semble surélevé par rapport au deuxième plan.

Le deuxième plan laisse apparaître dans la partie droite de l'image la muraille ouest du monastère. Le mur de pierre présente de multiples ouvertures, mais également dans sa partie supérieure des éléments architecturaux fermés en saillie. Il est surmonté d'un toit de tuiles et de plusieurs cheminées hautes. Dans la partie gauche et centrale de l'image photographique, le regardeur observe le bord de la montagne, surplombant la mer. Il s'agit d'un sol de terre sur lequel pousse quelques arbres et sur lequel un bâtiment en pierre, surmonté d'un toit de tuiles est construit.

¹¹⁵⁹ Ne possédant pas de copie numérisée de l'épreuve photographique présente dans l'album, la description est réalisée à partir de cette épreuve positive.

Enfin, le troisième plan correspond au ciel sans nuage, occupant une grande partie du coin supérieur gauche.

b. La problématique :

La deuxième image présentant le monastère de Xéropotamou est une prise de vue de la muraille ouest, qui ne présente au premier abord pas d'intérêt. De quelle manière, le photographe parvient-il à donner une atmosphère pittoresque à cette image ?

c. La composition :

L'image photographique numérotée 81 est organisée selon les règles de la composition classique, en respectant la règle des tiers. La première ligne verticale coupe le bâtiment du deuxième plan. La seconde ligne verticale longe, quant à elle, le coin droit du premier élément architectural en saillie. La première ligne horizontale coupe les éléments architecturaux en saillie. La seconde ligne horizontale longe, quant à elle, le muret du premier plan.

Le point focal, croisement des deux diagonales de l'image, se situe dans la partie centrale de la muraille ouest. Le photographe joue également sur les formes des éléments architecturaux. Il crée un parallèle entre la courbe du muret et de la barrière en bois du premier plan, et le bord de la montagne en surplomb de la mer. Ces deux courbes sont cassées par la muraille ouest, qui leur est perpendiculaire.

Enfin, le photographe joue sur la symétrie entre la teinte sépia clair du sol de terre au premier plan et du ciel sans nuage.

d. La lumière :

L'épreuve photographique numérotée 81 présente une ombre sur le sol de terre au premier plan, faite par un élément que le regardeur ne perçoit pas. La partie terre et végétation du deuxième plan est relativement dans l'ombre. L'orientation de la muraille à l'ouest, face à la mer, permet de déterminer que la prise de vue a été réalisée en fin de journée.

Conclusion :

La douce lumière de fin de journée, ainsi que les formes courbes apparaissant sur l'image donnent à la prise de vue une atmosphère pittoresque, renforcée par les forts contrastes, révélant la pierre de la muraille et laissant dans une semi-obscurité les éléments végétaux du deuxième plan. La mer est suggérée, sans être montrée. Enfin, la prise de vue de profil de la

muraille accentue encore le côté pittoresque, en ne dévoilant pas entièrement l'architecture du monastère.

Etude de l'épreuve photographique n°82 : Xéropotame : église



L'épreuve positive en format paysage numérotée 82 dans l'album est une vue de l'église de Xéropotamou. Une légende écrite au crayon sur la page de l'album indique « *Xéropotame : église* ». Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » contient une épreuve négative, de bonne qualité numérotée 82 à l'encre

de chine au niveau du coin inférieur gauche.

a. Description :

Cette vue du katholikon du monastère Xéropotamou est organisée en deux plans successifs. Le premier plan rend visible une partie de la cour intérieure. Dans la partie médiane de l'image, apparaît le sol de pierre de la cour, obscurci par l'ombre du bâtiment présent à gauche de l'image. En effet, autour de cette cour sont disposés trois bâtiments en forme de U, dont le katholikon. Les deux bâtiments à gauche et au centre de l'image sont construits en pierre et présentent de multiples ouvertures. Un petit arbre est visible devant le bâtiment situé à la base du U. Ce dernier est surmonté d'une haute cheminée. Les bâtiments à gauche et au centre de l'image sont dans l'obscurité, ce qui ne permet pas au regardeur d'observer plus de détails. Le mur ouest du katholikon se compose, quant à lui, d'une ouverture avec des colonnes, surmontée de deux étages, l'un orné d'arcades aveugles et l'autre de cinq fenêtres. Le regardeur voit également une partie de la façade du katholikon avec la porte d'entrée ouverte, ainsi que la coupole sur tambour, toutes deux visibles dans la partie droite de l'image.

Au deuxième plan apparaît un ciel sans nuage, occupant un petit espace dans la partie supérieure de l'image.

b. La problématique :

Avec cette épreuve photographique numérotée 82 dans l'album, le photographe fait entrer le regardeur dans le quotidien du monastère de Xéropotamou. De quelle manière parvient-il à créer une atmosphère intime ?

c. La composition :

L'image photographique numérotée 82 est organisée selon les règles de la composition classique, en respectant la règle des tiers. La première ligne verticale passe au niveau de la haute cheminée. La seconde ligne verticale coupe en son milieu la fenêtre médiane de la face ouest du katholikon. La première ligne horizontale au niveau de la bordure du toit du katholikon. La seconde ligne horizontale passe, quant à elle, au niveau des colonnes du katholikon.

Le point focal, croisement des deux diagonales de l'image, se situe entre le tronc de l'arbre et la face ouest du katholikon. Il est ainsi légèrement sur la droite, ce qui bouleverse le regard. Au premier abord, l'œil du regardeur se croit enfermé dans un cadre dans le cadre créé par les trois bâtiments, autour de la cour. Le photographe, en déplaçant son point focal, guide l'œil du regardeur vers le katholikon, objet principal de l'image. De plus, l'arbre au centre de l'image élève le regard, permettant au regardeur de voir la coupole sur tambour, présente dans la partie droite de l'image.

d. La lumière :

Le bâtiment situé à gauche de l'image fait une ombre large sur le sol de pierre, ombrageant également la partie inférieure de la face ouest du katholikon, jusqu'au sommet des colonnes. Le bâtiment se situant à l'est du monastère, il est possible de déterminer que la prise de vue a été réalisée dans le courant de la matinée, permettant une mise en lumière douce et diffuse sur la face ouest de katholikon.

Conclusion :

Cette épreuve photographique, par le système du cadre dans le cadre permet au regardeur d'être dans la posture du voyageur. Le point focal positionné sur la coupole élève le regard et donne une dimension spirituelle à l'image.

La douce lumière de fin de journée favorise la perception des détails architecturaux, faisant de cette image un document intéressant pour l'étude de l'histoire architecturale du monastère.

Etude de l'épreuve photographique n° 83 : Phialè du monastère



L'épreuve positive en format paysage numérotée 83 dans l'album est une vue de la phialè du monastère de Xéropotamou. Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » contient une épreuve négative, de bonne qualité numérotée 83 à l'encre de chine au niveau du coin inférieur droit.

a. Description :

Cette vue de la phialè du monastère Xéropotamou est organisée en deux plans successifs. Le premier plan rend visible une partie de la cour intérieure, avec la phialè, légèrement excentrée sur la droite de l'image. D'une architecture très simple, elle est composée de huit arcs, ornés de motifs figuratifs et bibliques, reposant sur de fines colonnes, reliées entre elles par des plaques de chancel au niveau de leurs bases, sauf pour l'entrée. La phialè est surmontée d'un dôme de plomb. La cour du monastère est délimitée par la katholikon sur la gauche, dont le regardeur ne perçoit qu'une infime partie, la muraille est sur la droite et la muraille nord, qui correspond au second plan de l'image, surmontée d'un ciel sans nuage. Au niveau de la muraille est apparait la cour avec l'horloge, caractéristique de ce monastère, haut de cinq étages, présentant chacun deux ouvertures.

b. La problématique :

Avec cette épreuve photographique numérotée 83 dans l'album, le photographe fait entrer le regardeur dans le quotidien du monastère de Xéropotamou. De quelle manière parvient-il à donner l'impression d'entrer dans la cour du monastère ?

c. La composition :

L'image photographique numérotée 83 est organisée selon les règles de la composition classique, en respectant la règle des tiers. Les deux lignes verticales encadrent les deux éléments importants de l'image, à savoir la tour et la phialè. La première ligne verticale passe au niveau de l'extrémité gauche de la tour et la seconde ligne verticale passe à niveau de l'extrémité droit

de la phialè. Les deux lignes horizontales correspondent, quant à elles, au sommet et à la base du katholikon.

Le point focal, croisement des deux diagonales de l'image, se situe au niveau du point de rencontre entre l'extrémité droit de la tour et le bord du dôme de la phialè, guidant l'œil du regardeur sur les deux éléments mis en lumière par le photographe.

d. La lumière :

La muraille est du monastère apparaît dans l'ombre, comme la partie droite de la phialè, ce qui signifie que le soleil se situe à l'ouest, au niveau de la mer. Il est ainsi possible de déterminer que la prise de vue a été réalisée en fin de journée, pour une mise en lumière douce et diffuse sur la phialè et la tour, permettant au regardeur de voir les détails architecturaux.

Conclusion :

A nouveau, cette épreuve photographique, par le système du cadre dans le cadre permet au regardeur d'être dans la posture du voyageur. La douce lumière de fin de journée favorise la perception des détails architecturaux, faisant de cette image un document intéressant pour l'étude de l'histoire architecturale du monastère.

Etude de l'épreuve photographique n°84 : Katholikon du monastère de Xéropotamou



L'épreuve positive en format paysage numérotée 84 dans l'album est une vue du katholikon du monastère de Xéropotamou. Une légende écrite au crayon sur la page de l'album indique « *Xéropotame : église* ». Outre l'épreuve positive présente dans l'album, le « fonds Charles Labbé » conserve une épreuve négative de bonne qualité numérotée 84 à l'encre de chine,

au niveau du coin inférieur gauche et une épreuve positive de bonne qualité, mais présentant des tâches dans la partie supérieure.

a. Description :

Cette vue du katholikon du monastère de Xéropotamou ne semble présenter qu'un seul plan, avec un cadrage très resserré sur le katholikon. Le pavement de pierre marque un espace limité entre la chambre noire et le katholikon, ne permettant pas au regardeur le recul nécessaire. L'œil du regardeur parvient directement au katholikon qui occupe la moitié de l'image à droite. L'espace à gauche montre une partie de la muraille nord, avec la tour non visible entièrement, car coupée par le bord droit de l'image. Cet espace sur la gauche entre le katholikon et la muraille nord forme un renforcement assez obscur et sans élément particulièrement intéressant.

b. La problématique :

L'épreuve numérotée 84 dans l'album présente un plan très resserré sur le katholikon du monastère de Xéropotamou. Comment expliquer ce cadrage ? Quelles conséquences ce cadrage a-t-il sur la perception du monastère ?

c. La composition :

L'image photographique numérotée 84 est organisée selon les règles de la composition classique, en respectant la règle des tiers. La première ligne verticale passe à droite de la coupole centrale du katholikon et la seconde ligne verticale passe au niveau de la muraille nord. La première ligne horizontale passe sous le tambour de la coupole centrale du katholikon et la seconde au milieu du mur est du katholikon.

Le point focal, croisement des deux diagonales de l'image, se situe au bord du toit du katholikon, surmontant le mur est, à l'extrémité droite.

d. La lumière :

Le mur est du katholikon, ainsi que le renforcement dans la partie droite de l'image sont dans l'obscurité, contrairement aux coupoles qui sont en pleine clarté. Cela signifie que le soleil est haut dans le ciel, car l'observation de l'image montre que les ombres sont celles du katholikon. Ainsi il est possible de déterminer que la prise de vue a été réalisée en milieu de journée, lorsque le soleil est le plus haut et le fort, ce qui accentue cette impression de contiguïté, ne mettant pas en valeur le katholikon.

Conclusion :

Le photographe manque d'espace pour prendre en totalité le katholikon, qu'il ne souhaite pas isoler du reste du monastère, ce qui complexifie la prise de vue. Le schéma habituel avec le premier plan laissé libre de toute architecture n'était pas possible, le katholikon apparaît directement, sans respiration possible pour le regardeur. La lumière très forte sur les coupes, due à un soleil haut de milieu de journée, accentue cette impression de contiguïté.

RÉSUMÉ

En 1853, un peintre français, Charles Labbé (mort en 1885) et un ingénieur et photographe français, Ernest de Caranza (mort en 1868) partent en mission photographique au Mont Athos, à la demande du sultan Abdülmecit I^{er}. C'est l'héritage artistique de cette mission, un ensemble inédit d'épreuves photographiques que cette thèse met en lumière et propose d'analyser dans son contexte historique.

La mission photographique de Charles Labbé et Ernest de Caranza permet ainsi la création d'un album photographique d'une qualité technique exceptionnelle pour cette époque. Cet album photographique relié de marocain rouge contient 87 épreuves sur papier salé, qui sont les plus anciennes photographies connues du Mont Athos. Resté dans la famille de Charles Labbé, l'album a été vendu chez Sotheby's à Paris en novembre 2016, devenant un objet rare. Il offre un espace de documentation sans précédent pour les chercheurs, montrant l'état de ces monuments et leur évolution, mais aussi la dimension importante de l'art byzantin en France.

Au XIX^e siècle, le Mont Athos, sous domination ottomane, est l'expression la plus pure de l'art byzantin pour les occidentaux. Artistes, écrivains et premiers érudits français sont fascinés par l'art roman, gothique et byzantin, que certains voient partout. Le roman de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, publié en 1831, et les restaurations de Viollet-le-Duc sont les symboles de cette passion.

L'œuvre des deux français se situe dans le sillage des érudits et artistes qui découvrent l'île monastique en dehors du temps à l'instar de Dominique Papety un des premiers à témoigner de son voyage dans un article crucial publié dans la *Revue des Deux Mondes* en 1846, montrant l'importance du patrimoine athonite. Dans les années 1850, la photographie est devenue, par sa précision, un moyen de représentation et de documentation de l'art byzantin.

Le tuğra du sultan Abdülmecit I^{er} présent sur la couverture de montre qu'il s'agit d'une mission ottomane. Cet album photographique fut peut-être un cadeau diplomatique pour Napoléon III et le Tsar Alexandre II de Russie, que pour d'obscures raisons ils n'auraient pas reçu.

Cette collection photographique ouvre la voie à d'autres missions photographiques comme dix ans plus tard la mission du savant Emmanuel Miller, accompagné du jeune peintre et photographe Pierre-Désiré Guillemet, ou à la fin du XIX^e siècle, Gabriel Millet. La photographie, née au XIX^e siècle, est au centre du monde byzantin, par le prisme exceptionnel qu'elle donne aux chercheurs dans l'étude de l'évolution architecturale du Mont Athos.

MOTS-CLÉS

Byzance, patrimoine, Mont Athos, photographie, XIX^e siècle

ABSTRACT

In 1853, a French painter, Charles Labbé (dead in 1885) and a French engineer and photographer, Ernest de Caranza (dead in 1868) went to a photographic mission to Mont Athos, at the Abdülmecit sultan's first request. It is the artistic legacy of this mission, an unprecedented album of 89 photographs that this thesis highlights and proposes to analyze in its historical context.

The photographic mission of Charles Labbé and Ernest de Caranza allows the creation of a photographic album of exceptional technical quality for this period. This red Morocco photographic album contains 87 salt prints, that are the oldest photographs known of Mont Athos. Remaining in the family of Charles Labbé, the album was sold at Sotheby's in Paris in November 2016, becoming a rare object. It offers an unprecedented documentation space for researchers, showing the state of these monuments and their evolution, but also the important dimension of Byzantine art in France.

Mont Athos, in the 19^e century, under ottoman domination, is the purest expression of the Byzantine Art for westerners. French artists, writers and first scholars are fascinated about Roman, Gothic and Byzantine Art, that some people see everywhere. The Victor Hugo's novel, entitled *Notre-Dame de Paris*, published in 1831, and the Viollet-le-Duc's restorations are the symbols of this passion.

The work of the two French is in the wake of scholars and artists who discover the monastic island outside time like Dominique Papety one of the first to testify to his journey in a crucial article published in the *Revue des Deux Mondes* in 1846, showing the importance of Athonite heritage. In the 1850s, photography became, by its precision, a means of representation and documentation of Byzantine art. Photography became, in the 1850s, by its accuracy, a staple medium of representation, documentation and expression of the Byzantine art.

Abdülmecit sultan the first's emblem drawn on the front cover shows that it is an Ottoman order. This photographic album might be a diplomatic gift for Napoleon III and Alexander II Tsar of Russia, which for obscure reasons they do not receive.

This photographic collection paves the way to other photographic missions as ten years later the scholar Emmanuel Miller's mission, with the Young painter and photographer Pierre-Désiré Guillemet, or at the end of nineteenth century, Gabriel Millet. Photography, born in nineteenth century, is at the center of the Byzantine world, by the exceptional prism that it gives at researcher in the study of the architectural evolution of Mont Athos.

KEYWORDS

Byzantium, Heritage, Mount Athos, Photography, Nineteenth century.