

Daguerréoscriber l'Orient (Voyage d'Horace Vernet en Orient)

La relation de *Voyage d'Horace Vernet en Orient* (1843), rédigée par Frédéric Goupil-Fesquet, est l'un des premiers témoignages de l'emploi du daguerréotype dans l'exploration de l'Orient. Le vaste territoire levantin excitait alors la curiosité de toute la société artistique et scientifique européenne, et le dispositif daguerrien offrait une nouvelle possibilité de l'activité picturale. Cette dernière, exercée dans des contrées lointaines et mystérieuses, se débarrassait d'un certain nombre de « tabous » visuels.

Avant que la publication de la relation ne vienne susciter un enthousiasme considérable du public, celui-ci pouvait suivre les différentes étapes du voyage de Vernet grâce aux journaux dans lesquels paraissaient les lettres des voyageurs. Une des missives de Vernet adressées à son épouse est particulièrement intéressante, dans la mesure où la critique en connaît trois différentes versions. Voici celle publiée dans la *Revue Universelle* en 1839 :

Nous *daguéréotypisons* comme des lions ; et du Caire nous espérons faire un envoi intéressant, car ici il n'y a que peu de chose à prendre. Demain, nous allons expérimenter devant le pacha, qui désire vivement apprécier les résultats d'une découverte dont il ne connaît jusqu'ici que la description.¹

une autre parue dans *L'Illustration. Journal Universel* en 1856 :

Nous *daguerréotipillons* comme des lions, et du Caire nous vous ferons un envoi intéressant. Ici il n'y a que peu de chose ; cependant demain matin nous allons expérimenter devant le Pacha, qui désire connaître les résultats d'une découverte qu'il connaissait déjà par la description.²

et encore une version transmise par Amédée Durande, auteur d'un recueil de correspondance de Joseph Carle et d'Horace Vernet, publié en 1864 :

¹ *Revue Universelle*, septième année, t. VI, Bruxelles, Société Belge de Librairie, 1839, p. 319. L'auteur souligne.

² *L'Illustration. Journal Universel*, n° 27, Paris, J.J. Dubochet, 1856, p. 226. L'auteur souligne.

Nous *daguerréotypifions* comme des lions. Ici, il n'y a que peu de choses. Cependant, demain matin, nous allons expérimenter devant le pacha, qui désire connaître les résultats d'une découverte dont il avait déjà entendu parler³.

Outre les modifications qui interviennent au niveau phrastique, Vernet emploie trois variantes du verbe « daguerréotyper ». Les lexicologues de l'époque reconnaissent la notion, mais il en avait des puristes qui, comme François Génin, élevaient des objections contre ce néologisme et ses dérivés : « J'en suis fâché pour l'Académie des sciences qui l'a autorisé. *Daguerréotyper*, *daguerréotypage*, ou *daguerréotypation*, si ce n'est *daguerréotypementation*, seront toujours des mots ridicules et antipathiques à l'organe français »⁴. Toujours est-il que les verbes employés par Vernet sont un produit tout à fait idiolectal et entrent dans la structure comparative suivante : « daguerréotyper comme des lions », c'est-à-dire – comme Barbara Sosień l'a justement remarqué – « longuement et patiemment à l'affût de leur proie qu'ils ne lâcheront plus »⁵. Le récit de Goupil-Fesquet tient compte des difficultés rencontrées par les artistes lors de la mise en œuvre du procédé daguerrien. Mais ce problème ne nous intéresse que ponctuellement. Nous voudrions, par contre, attirer l'attention sur une tentative de l'auteur de la relation à – si l'on peut risquer provisoirement ce néologisme –, *daguerréoscriber* l'Orient.

L'« écriture picturale » caractérise nombre de récits des écrivains-voyageurs du XIX^e siècle. La notion « écriture picturale », ne renvoie pas à l'écriture pictographique et à la révolution formelle que la peinture a apportée dès le début du XX^e siècle. Il s'agit des références picturales qui jalonnent des relations de voyages aux pays du Levant et de l'écriture où la lettre et l'image, les discours et les crayons (ou les pinceaux) se superposent. L'impact de cette conjonction de l'écriture et de la peinture sur le récit que nous nous proposons d'étudier, est des plus grands. D'autant plus que Goupil-Fesquet n'est pas un écrivain de profession, mais « un humble artiste

³ Amédée Durande, *Joseph Carle et Horace Vernet. Correspondance et bibliographie*, Paris, J. Hetzel, 1864, p. 128. L'auteur souligne.

⁴ François Génin, *Récréations philologiques*, t. I, Chamerot, 1856, p. 34.

⁵ Barbara Sosień, « Lorsqu'un artiste romantique devient touriste : Horace Vernet en Orient » [in] *Pensées orientale et occidentale : influences et complémentarité*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2012, p. 318.

parti joyeux, armé de ses crayons et d'un daguerréotype »⁶ : il y insiste dès le début de son ouvrage. Notre but est donc d'interroger quelques traits du style « pictural » de la relation de Goupil-Fesquet.

Dans l'article déjà cité, Barbara Sosieñ remarque :

[l]'œil de Fesquet, à plusieurs reprises qualifié d'*œil d'artiste*, est constamment aux aguets pour enregistrer les moindres manifestations de l'altérité orientale, capter les plans proches et lointains, et surtout les poses et gestes des êtres vivants, hommes, femmes, chevaux et chameaux⁷.

Nous trouvons important d'insister sur cette « mobilisation scopique » que les spectacles orientaux suscitent chez les voyageurs-artistes. Il s'agit d'une disposition de ceux qui viennent de l'extérieur, curieux et attirés par l'inconnu, mais avant tout de leur statut d'artistes qui favorise l'éclosion d'un certain impressionnisme avant la lettre. « L'œil de l'artiste » est sans cesse en éveil, prodigieusement exercé, et il possède « cette finesse d'organe » qui – pour nous en servir du propos de Jean-Augustin Amar du Rivier –, « rend capables de découvrir des beautés qui échappent à l'œil vulgaire »⁸. Goupil-Fesquet, lui aussi, parle de cette différence d'attitude « spectatorielle » face aux bazars orientaux : « Le bruit et les odeurs plus ou moins agréables qui se dégagent de cet ensemble de choses, ne sont pas faits pour séduire un touriste tant peu dégouté ; mais l'œil d'artiste trouve un agréable pâture dans cette atmosphère chaude et colorée ; [...] » (49). Sans indiquer toutes les occurrences de l'expression, nous indiquons seulement ses variantes dans le texte : « l'œil des peintres » (106) et « des oreilles d'artistes » (17).

Le vocabulaire relevant du domaine de l'art abonde dans le récit de Goupil-Fesquet. Puisse un tableau des occurrences nous servir de démonstration de ses choix lexicaux :

⁶ Frédéric Auguste Antoine Goupil, *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, orné de seize dessins, Paris, Challamel, 1843, p. 1. Désormais, toutes les citations renvoient à cette édition ; les chiffres entre parenthèses indiqueront la page.

⁷ Barbara Sosieñ, « Lorsqu'un artiste romantique devient touriste : Horace Vernet en Orient », *op. cit.*, p. 315. L'auteur souligne.

⁸ Jean-Augustin Amar du Rivier, *Cours complet de la rhétorique*, troisième édition, Paris, De l'Imprimerie d'Aug. Delalain, 1822, p. 4.

MOT	NOMBRE D'OCCURRENCES
(se) colorent	1
concert	1
contour	6
croquis	1
dépeindre	1
(se) dessiner	4
détail	6
drame	1
exposition	1
image	1
illusion	1
nuance	2
opéra	1
pantomime	2
peindre	1
pittoresque, pittoresquement	17
scène	10
spectacle	13
spectateur	4
tableau	17
théâtre	1

Pour bien comprendre le mot « pittoresque », témoignant d'un excédent significatif, il est nécessaire d'avoir une idée bien nette du bouleversement de signification que le vocable a subi au XIX^e siècle. Nous nous limitons aux trois exemples parmi des dizaines, pour illustrer la charge sémantiquement ambiguë du terme autour des années quarante. Le *Journal des artistes* de 1836, examine l'emploi de « pittoresque » dans le contexte de l'activité éditoriale, pour parler des publications contenant « la gravure à l'eau-forte, la lithographie et surtout la gravure sur bois »⁹. Joachim Ambert regrette « ce joli mot, prostitué par la littérature sentimentale »¹⁰, et Joseph Adhémar, dans sa réflexion sur la « Peinture pittoresque » remarque : « Quelques personnes donnent le nom de pittoresque aux objets vieux et

⁹ « Du moderne emploi du mot pittoresque » [in] *Journal des artistes*, XII^e Année – 1^{er} volume, Paris, On s'abonne au bureau, 1838, p. 289.

¹⁰ Joachim Ambert, *Esquisses historiques, psychologiques et critiques de L'Armée française*, seconde édition, t. II, Saumur, A. Degouy, 1837, p. 80.

repoussants »¹¹ ; un peu plus loin, il ajoute : « le mot pittoresque est très-élastique et peut s'appliquer à tout, même à la géométrie »¹².

Dans le récit de Goupil-Fesquet, le mot pittoresque est à entendre dans le sens ordinaire de « chose digne d'être représentée en peinture » en raison de son caractère qui attire le regard et diffère des choses quotidiennes. Mais il y a là aussi l'aspect de spontanéité des impressions fraîchement reçues qui est bien celui de l'esprit de Flaubert et sa relation du *Voyage aux Pyrénées et en Corse*, en 1840 :

Il y a des gens qui la veille de leur départ ont tout préparé : encrier, érudition, émotion [...]. Je n'aurai aucune prétention littéraire et je ne tâcherai pas de faire du style. Je m'abstiendrai donc de toute déclamation et je ne me permettrai que six fois par page le mot pittoresque [...]¹³.

Dans le *Voyage d'Horace Vernet en Orient*, la prédominance du vocabulaire relatif aux arts visuels est remarquable. Or nous avons renoncé à ne pas insérer dans le tableau tout ce qui renvoie directement au daguerréotype. Sa présence dans le récit est volontairement discrète et le dispositif semble posséder un statut foncièrement documentaire. Lorsque Goupil-Fesquet parle de l'appareil, c'est essentiellement en raison de la curiosité qu'il suscite parmi les Orientaux, et notamment, dans le contexte technique de la pratique daguerrienne, ses inconvénients et ses difficultés :

Le daguerréotype n'est pas un des plus minces embarras du voyage, par son volume et son poids (45) ; le décapage de plaques daguerriennes nous sert de passe-temps (107) ; nous procédons à la mercuration des épreuves. Tout daguerréotypeur passionné connaît l'angoisse d'une opération aussi *palpitante d'intérêt* (107) ; Tentatives infructueuses du daguerréotype ; quatre ou cinq épreuves manquées (121) ; des dénigrement de mes compagnons qui menaçaient de jeter le daguerréotype au Nil, comme un bagage de surcroît (123) ; Pendant que je me livre à l'orientation de mon daguerréotype, il fait un vent très-désagréable qui dérange l'équilibre de mon installation, et troublera infailliblement les contours de mon épreuve ; pour surcroît de misère, deux juifs qui se promènent près de moi vont et viennent devant l'objectif [...] (181).

Qui plus est, l'éloge de l'exactitude et de « la fidélité du miroir », exprimé par l'auteur, se rapporte non pas au daguerréotype, mais bien aux capacités d'Horace Vernet qui semble incarner ce mode de gestion de l'image :

¹¹ Joseph Adhémar, *Traité de perspective à l'usage des artistes* [1836], Paris, Mathias-Bachelier-Carilian-Goeury-Victor Dalmont, 1846, p. 389. Dans la partie « Études supplémentaires », absente de la première édition.

¹² *Ibidem*, p. 391.

¹³ Gustave Flaubert, *Voyage aux Pyrénées et en Corse* [in] *Voyages*, Paris, Arléa, 1998, p. 21.

Toutes ces choses variées et nombreuses s'écoulent bien rapidement, trop rapidement, pour moi surtout, qui ne suis pas doué de cette mémoire prodigieuse que possède à un degré si éminent M. H. Vernet. Il semble que tout s'y grave pour l'éternité, avec la fidélité du miroir. L'artiste qui la possède y sait retrouver jusqu'aux moindres détails d'un costume, d'un type humain, saisi pour ainsi dire au vol et en passant. [...] ; on serait tenté de croire qu'il y a du daguerréotype dans cette mystérieuse et extraordinaire faculté (116).

Si l'aspect descriptif est très important dans le récit de Goupil-Fesquet, l'aspect métanarratif est tout aussi intéressant. Il témoigne de l'insistance de l'auteur sur l'insuffisance de son atelier littéraire. Loin d'afficher des prétentions littéraires, Goupil-Fesquet achoppe sur l'impuissance des moyens artistiques. Trois passages méritent d'être cités pour exemple, dans la mesure où l'artiste évoque les « outils » qui auraient remédié à la nature trop limitative de son entreprise scripturale, à savoir : « l'encre d'azur », « le pinceau de Rubens » et « les flèches du genre de celles que possédait le scythe Albaris ». Voici les fragments *in extenso* :

Si j'avais de l'encre d'azur, je vous tracerais le rapide portrait du ciel et de la mer ; mais je crins d'être accusé par vous, cher lecteur, de la contagieuse passion du bavardage (14).

Que n'ai-je le pinceau de Rubens, pour vous représenter ces chaleureux contrastes que le soleil vivifie de ses rayons mobiles, et parsème de reflets changeants ! (15)

Je regrette de ne pouvoir vous offrir de la partager avec nous, car les flèches du genre de celles que possédait le scythe Albaris n'existent plus pour transporter avec la rapidité désirée les amateurs de paysages, de types et de costumes aux confins du monde. Je voudrais seulement que ma plume fût plus habile, mieux taillée et aussi prompte que ladite flèche alors [...] (39).

Il est à souligner que les grands écrivains-voyageurs du XIX^e siècle, dont Lamartine, Hugo, Nerval ou Gautier, revendiquent l'arbitraire des choix, la liberté dans la composition du récit, la familiarité du ton, le goût pour les anecdotes pittoresques (sic !) ou drôles et des singularités historiques, au lieu de données positives. Philippe Antoine, dans son article « *Ceci n'est pas un livre* » *Le récit de voyage et le refus de la littérature*, analyse les différents stratagèmes de l'écriture viatique où « il ne s'agit plus [...] de cartographier le monde mais de faire le relevé de ses impressions »¹⁴.

Cependant, Goupil-Fesquet met en œuvre un système de référence très opératoire. À savoir, le récit contient seize dessins, lithographiés par Loire et coloriés à

¹⁴ Philippe Antoine, « "Ceci n'est pas un livre" Le récit de voyage et le refus de la littérature » [in] *Sociétés & Représentations*, 2006/1, n° 21, p. 45-58.

la gomme. Dans la plupart de cas, la disposition des images dans le volume correspond à une chronologie discursive. Rares sont les cas où l'auteur se réfère directement à une illustration donnée, comme dans ce passage : « Les costumes militaires, qui accompagnent le précédent chapitre, sont intéressants par leur élégance ; le dessin que nous avons donné nous dispensera de trop longs détails à ce sujet [...] » (23). Outre le passage, nous jugeons opportun de reproduire le dessin dans le champ discursif de notre analyse :



La question des couleurs constitue un problème à part. Or Goupil-Fesquet atteint une richesse chromatique toute orientale. Voici un tableau des occurrences :

NOM DE COULEUR	NOMBRE D'OCCURRENCES	
azur	7	
blanc	84	89
blanchâtre	5	
bleu	38	39
bleuâtre	1	
bleu de Prusse	1	

brun		16
café cru		1
charbonneux		1
châtaigne		2
cramoisi		1
écarlate		2
fer		1
gris		12
jaune	25	29
jaunâtre	4	
marron		1
noir		59
olive	1	2
olivâtre	1	
plomb		1
pourpre		1
rose		8
rouge	47	48
rougeâtre	1	
roux		4
rubis		1
vert	18	19
verdâtre	1	
violet		2

Le relevé des occurrences des couleurs explicites dans le récit donne des résultats très intéressants pour notre analyse : blanc – 89 et noir – 59, ce qui correspond par excellence aux « couleurs » de l’image daguerrienne.

Le récit de Goupil-Fesquet est soumis au style pictural du peintre ; en l’occurrence, l’effort de l’artiste pour faire dialoguer le discours et les arts plastiques dont il emprunte différentes notions, est indiscutable. La fraternité des arts, chère au romantisme, unit la plume au pinceau dans la lignée de *Ut pictura poesis* qui, au seuil des techniques réalistes, ne contredit aucunement les principes romantiques de la littérature. Plutôt que de se ramener à une simple transcription de la réalité extérieure, la nouvelle technique d’expression littéraire témoigne de l’attitude des romantiques envers le monde, dans laquelle s’articulent l’imagination, la sensibilité et le sentiment de la vérité.