

Introduction

Dès les premières lignes de son essai sur l'expérience photographique intitulé *La part de l'ombre*, Régis Durand se réfère à Nietzsche, pour qui l'avènement de la photographie correspondrait à une époque « encore pieuse », à savoir une époque où l'on avait encore foi dans le réel et dans son système de représentation¹. S'il est une notion incontournable qui s'inscrit en creux dans l'étude conjointe de la littérature espagnole des années 1840-1870 et de la photographie naissante, c'est bien celle de la « *mimèsis* », que celle-ci soit considérée comme « imitation », « représentation », ou « transposition » de la réalité, au cœur même de toute réflexion occidentale sur les arts et la littérature. En effet, la photographie, perçue à ses débuts comme un procédé purement analogique, une transparence absolue du réel en quelque sorte, sera prise tout à la fois pour modèle et contre-modèle chez des écrivains de veine *costumbrista* particulièrement intéressés par le rendu des scènes de la vie quotidienne et le portrait des personnages caractéristiques de leur temps. Régis Durand fait remarquer que la nouvelle image photographique « détruit l'idée d'une ressemblance codée selon nos normes perceptives, une ressemblance convenable, pour lui substituer une ressemblance pure (ou quasiment pure), c'est-à-dire une ressemblance qui sera perçue comme obscène, cruelle [...] »², ce qui explique les attitudes contrastées des auteurs devant ce nouveau paradigme visuel, considéré tout à la fois comme utopique et condamnable.

Le corpus retenu se compose d'ouvrages et d'articles qui relèvent de façon plus ou moins directe du *costumbrismo* ; c'est d'ailleurs ce rapport effectif ou plus diffus avec ce mouvement littéraire qui lui confère une certaine unité. À ce sujet, María Isabel Jiménez Morales a mis l'accent dans son ouvrage *La literatura española en la Málaga del siglo XIX (Un capítulo del costumbrismo español)* sur le fait que la littérature *costumbrista* a été le plus souvent reléguée au second plan, parce qu'elle était considérée comme peu créative : « A causa de este "hacer referencia" a la realidad inmediata, el *costumbrismo* se convirtió en siglos precedentes en sinónimo de insuficiencia imaginativa »³. Dans leurs écrits sur le *costumbrismo*, J.M. Alda Tesán et Juan Ignacio Ferreras ont pointé la difficulté à répertorier et classer ce type de productions, étant donné leur nombre et la diversité de leurs formes d'expression⁴ :

Cuando en los libros de texto tan encasillados y rígidos sin poderlo evitar, se habla del costumbrismo como género literario, se piensa casi exclusivamente en el capítulo que trata de Larra, Mesonero Romanos y Estébanez Calderón, y parece que no haya otros escritores a los que deba aplicárseles el adjetivo de costumbristas, cuando la verdad es que podría llenarse toda una biblioteca con la literatura dedicada a pintar las costumbres⁵.

Il convient de souligner les caractéristiques de ce mouvement qui se présente sous une forme plurielle et éclatée. Ana Peñas Ruiz a relevé l'hybridité et la porosité du genre, aux confins de l'article de presse et

¹ DURAND, Régis, *La part de l'ombre. Essais sur l'expérience photographique*, Paris, La Différence, 1990, p. 15.

² *Id.*, *Le temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995, p. 78.

³ JIMÉNEZ MORALES, María Isabel, *La literatura costumbrista en la Málaga del siglo XIX (Un capítulo del costumbrismo español)*, Málaga, Diputación Provincial, 1996, p. 15.

⁴ FERRERAS, Juan Ignacio, « Novela y costumbrismo », *Cuadernos hispanoamericanos*, LXXXI, n°42, 1970, p. 350 : « Basta repasar la producción de los años de 1830 a 1870 para comprender que durante cuarenta años existe una corriente y una cantidad de obras costumbristas poco menos que incatalogable : libros, revistas, periódicos, publicaciones de todo tipo [...] »

⁵ ALDA TESÁN, J. M., « El costumbrismo y la literatura española », *Ínsula*, n°93, 1953, p. 10.

des physiologies littéraires, d'où le terme « d'inter-genre » qu'elle lui applique⁶. Selon Margarita Ucelay Da Cal, qui s'est penchée essentiellement sur la collection *Los españoles pintados por sí mismos*, le *costumbrismo* voit le jour en Espagne, dans les années 1830-1850⁷, inspiré par des auteurs britanniques, tels que Richard Steele et Joseph Addison, ainsi que par des écrivains français⁸ comme De Jouy, célèbre pour son ouvrage *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* (1812-1814), ou encore Sébastien Mercier et Balzac. En Espagne, l'impact des « physiologies » sur la littérature de « types » a été considérable. Rappelons, à ce propos, qu'au XIX^e siècle, on appliquait le terme de « physiologies » à de petits volumes consacrés à la représentation d'une classe sociale ou d'une institution. L'efflorescence de textes à caractère *costumbrista* – qui se présentent le plus souvent sous une forme brève – est étroitement liée à l'essor de la presse illustrée et à celui de la littérature feuilletonesque. L'écriture *costumbrista* se définit par le portrait de « types » représentatifs de l'Espagne de l'époque, entre autres, « El aguador » (le porteur d'eau), « La cigarrera » (la cigarière), « El bandolero » (le bandit) – certains d'entre eux relevant d'ailleurs d'un certain cosmopolitisme –, et la description de scènes de la vie quotidienne. Par ailleurs, Margarita Ucelay Da Cal fait remarquer que ce mouvement s'inscrit dans une tradition nationale : des écrivains comme Liñán y Verdugo, Juan de Zabaleta et Francisco Santos pratiquaient déjà, au XVII^e siècle, la satire des mœurs⁹. Les auteurs *costumbristas* entendent fixer l'image de l'Espagne au moment où celle-ci subit de véritables mutations liées à l'industrialisation, ce qui peut expliquer leur intérêt pour la photographie naissante. Ces derniers ont également pour dessein de défendre l'image de leur pays contre celle qu'en donnent des écrivains et voyageurs français tels que Théophile Gautier et Alexandre Dumas, et qu'ils prétendent caricaturale. Mais, paradoxalement, eux aussi offrent de ce réel une vision transposée, dans la mesure où ils sont souvent en quête du « pittoresque » dont plusieurs revues de l'époque se font l'écho, et présentent personnages et scènes sous l'angle déformant de la satire.

Dans ce panorama littéraire, nous nous sommes intéressée à des ouvrages collectifs tels que *Los españoles pintados por sí mismos*¹⁰, *Los valencianos pintados por sí mismos* (1849), *Los españoles de ogaño* (1872) et *Madrid por dentro y por fuera* (1873), les œuvres d'auteurs considérés comme proprement *costumbristas* tels que Ramón de Mesonero Romanos et Antonio Flores, certains articles et récits de Gustavo Adolfo Bécquer, et des œuvres moins connues de l'époque : *Madrid al daguerreotipo* du baron de Parla-Verdades (1849) et *Retratos de cuerpo entero. Fotografías político-sociales* d'Eloy Perillán y Buxó (1871). D'autres textes proviennent des Almanachs du photographe Eusebio Juliá ou sont extraits de journaux et de revues telles que *El Museo Universal* et *La América*. Nous étudions également deux œuvres qui ont un rapport avec le *costumbrismo*, accordant une large place au pittoresque : il s'agit de la *Crónica del viaje de Sus Majestades y Altezas Reales a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón en 1860* d'Antonio Flores (1861) et du *Diario de un testigo de la guerra de África* de Pedro Antonio de Alarcón (1860). Ces dernières présentent l'intérêt d'avoir été illustrées par des gravures et des lithographies obtenues à partir de photographies. Selon Daniel-Henri Pageaux, les récits de voyage, par l'exploitation de la « scène de genre », seraient à rapprocher du mouvement *costumbrista*¹¹. Remarquons que les textes qui constituent ce corpus appartiennent essentiellement à ce qu'on a appelé le *costumbrismo* de consolation¹².

⁶ PEÑAS RUIZ, Ana, *El artículo de costumbres en España (1830-1850)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, p. 14-15.

⁷ Voir à ce propos MARGARITA UCELAY DA CAL, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844), Estudio de un género costumbrista*, México, El Colegio de México, 1951, p. 15.

⁸ *Ibid.*, p. 47-62.

⁹ *Ibid.*, p. 15 et p. 23 : « [...] encontramos en el siglo XVII tres figuras, Antonio Liñán y Verdugo, Juan de Zabaleta y Francisco Santos, que son ya, en fondo y forma, verdaderos escritores de costumbres, y, en cierto modo, legítimos antepasados del movimiento que nos ocupa ».

¹⁰ Nous avons considéré l'édition d'Ignacio Boix de 1843-1844 et celle de Gaspar y Roig de 1851.

¹¹ PAGEAUX, Daniel-Henri, « El costumbrismo », dans *Historia de la literatura española*, Tomo V, El siglo XIX (obra dirigida por Jean Canavaggio), Barcelona, Ariel, 1995, p. 110.

¹² Voir RABATÉ, Colette, « Les "types" féminins dans *Los españoles pintados por sí mismos* », dans *Les Cahiers du Grimh* n°3 (« Image et Mémoire »), Actes du 3^e Congrès International du Grimh, Lyon, 21-23 novembre 2002, Publication du Grimh/Grimia, 2003, p. 410. Se reporter aussi à l'ouvrage de María Isabel JIMÉNEZ MORALES, *op. cit.*, p. 26 : « [...] hicieron suyo el tópico del *laudator temporis acti* ».

En ce qui concerne les documents iconographiques, ils se composent, d'une part, de gravures et, d'autre part, de photographies provenant de l'Album de Charles Clifford datant de 1860 et de vues d'Enrique Facio extraites d'une série sur la guerre contre le Maroc. Certaines de ces photographies sont mises en perspective avec les lithographies et les gravures réalisées à partir du document initial.

Par ailleurs, nous avons retenu 1839 et le début des années 1870 comme dates servant de jalons à la période étudiée. En effet, 1839 apparaît comme la date officielle de la reconnaissance du procédé du daguerréotype mis au point par Louis-Jacques Mandé Daguerre, qui s'était associé aux travaux de Nicéphore Niépce depuis 1829¹³. L'année 1839 correspond à ce que François Brunet a nommé « l'événement "invention de la photographie" »¹⁴, date de la « publication des premiers procédés photographiques », « d'une loi qui, en France, consacre les inventeurs Daguerre et Niépce, ainsi qu'une représentation abstraite, scientifiquement normative et juridiquement déterminée de l'invention de la photographie »¹⁵. Rappelons que le daguerréotype se définit comme une image positive directe, non reproductible, obtenue sur une plaque de cuivre argentée. Le 7 janvier 1839, François Arago¹⁶ rend publique l'invention daguerrienne devant l'Académie des sciences de Paris, un processus de divulgation qui sera conduit jusqu'à son terme, en séance plénière de l'Académie, le 19 août 1839¹⁷. En Espagne, Pedro Felipe Monlau, médecin et écrivain catalan, alors correspondant à Paris de l'Académie des Sciences et des Arts de Barcelone, se fait le divulgateur de cette nouvelle technique, en février 1839.

Si le début des années 1870 s'est imposé à nous comme le terme de la période étudiée, c'est qu'à ce moment-là, dans le domaine des techniques photographiques comme dans le domaine littéraire, surviennent des changements qui transformeront les rapports entre littérature et photographie et soulèveront alors d'autres problématiques. En ce qui concerne la photographie, en 1871, Richard Leach Maddox découvre les propriétés de cette nouvelle émulsion au gélatino-bromure d'argent¹⁸ constituant la première étape dans la lente mise au point de « l'instantané ». Plus tard, d'autres chercheurs tels que Charles Bennet, en 1878, amélioreront le procédé¹⁹. En 1874, les premières plaques au gélatino-bromure nommées aussi « plaques sèches » commencent à être commercialisées en Angleterre²⁰. Dans les années 1873-1874, sont jetées à Barcelone les bases de la Société Héliographique qui s'établit définitivement en 1876, constituée par le photographe Heribert Mariezcurrena, l'architecte Josef Thomas y Bigas, le dessinateur Joan Serras y Pausas et l'ingénieur Miguel Joarizti y Lasarte²¹. Cette fondation symbolise une volonté commune d'améliorer les techniques

¹³ BRUNET, François, *La naissance de l'idée de photographie*, op. cit., p. 29.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ Rappelons que François Arago était astronome, physicien, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences et Député libéral des Pyrénées Orientales.

¹⁷ GUNTHER, André, « Spectres de la photographie. Arago et la divulgation du daguerréotype », dans *Les Arago, acteurs de leur temps*, Perpignan, Archives départementales des Pyrénées Orientales, 2010, p. 441-451. Disponible à l'adresse <http://culturevisuelle.org/icones/804> (consulté le 10 août 2016).

¹⁸ FIGUIER, Louis, *La photographie : texte et illustrations extraits du 3^e volume des Merveilles de la Science (1888/avec le supplément de 1889 et le portrait de Louis Figuié par Nadar)*, Supplément à la photographie, Marseille, Laffitte Reprints, 1983, p. 1 : « Un procédé nouveau, le procédé au gélatino-bromure d'argent, est venu détrôner la plupart des anciens modes opératoires. Les plaques au gélatino-bromure d'argent, que l'on trouve toutes préparées dans le commerce, et qui s'influencent à sec, ont remplacé les plaques que le photographe devait péniblement préparer avec le collodion humide ou l'albumine. Et ce procédé réunit tant de conditions surprenantes – une promptitude de pose inouïe et une simplicité d'exécution extraordinaire – qu'aujourd'hui on ne voit guère chez les photographes de profession, comme entre les mains des amateurs, que la plaque sèche gélatino-bromurée [...] ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 3 : « À partir de l'année 1871, jusqu'en 1878, les opérateurs reconnurent les avantages du bromure d'argent émulsionné dans de la gélatine, et de nombreuses formules furent publiées par Maddox en 1871, – par King, en 1873, – par Burgen pendant la même année [...]. Une observation fondamentale, faite en 1878, par le photographe anglais, Bennet, vient perfectionner singulièrement le nouveau procédé [...] ».

²⁰ CARRERO DE DIOS, Manuel, *Historia de la industria fotográfica española*, Girona, CCG Ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, 2001, p. 29.

²¹ Voir à ce propos l'article de Marie-Loup SOUGEZ, « La imagen fotográfica en el medio impreso. Desarrollo de la fotomecánica y aproximación a los inicios en España », dans *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, op. cit., p. 81-82. On pourra se reporter aussi à l'ouvrage d'Eudald CANIBELL, *Heribert Mariezcurrena i la introducció de la fototipia y del fotogravat*, Barcelona, La Académica, 1900, essentiellement p. 9-17.

photographiques, et en particulier les procédés photomécaniques de reproduction de l'image. En 1879, la société héliographique se dissout avec le départ de l'architecte Josef Thomas y Bigas. Ces années, correspondant à la mise au point de cette Société, constituent le point de départ d'une nouvelle étape marquée par les progrès dans l'impression de l'image, notamment dans la presse.

Quant à la littérature espagnole, et plus particulièrement le roman, le début des années 1870 coïncide avec les prémices d'un nouveau courant que l'on qualifiera de « réaliste » et qu'annonce le manifeste de Benito Pérez Galdós de 1870 « Noticias literarias. Observaciones sobre la novela contemporánea en España ». Dans son ouvrage *Le Roman espagnol de 1870 au début du XX^e siècle*, Bernard Capdupuy constate que « dans les années 70, la plus grande partie des romanciers s'oriente vers la création de romans qui n'ont plus rien à voir avec le romantisme et le "costumbrismo" antérieurs. La conception du monde a changé, les narrateurs et les personnages parlent et agissent d'une autre façon »²². Ce qui retient avant tout notre attention, c'est l'entrée de la photographie dans le domaine littéraire en tant que nouveau lexique, nouvelle source d'images, et le rôle qu'elle a pu jouer dans les premiers temps de son émergence, non ce qu'elle deviendra par la suite, lorsqu'elle sera considérée essentiellement comme « une figure de l'exactitude », exploitée notamment dans les débats de l'époque sur le réalisme ou le positivisme.

La question des rapports entre photographie et littérature s'inscrit dans un débat plus large concernant le rôle artistique ou utilitaire de la photographie naissante. Remarquons que ces interrogations relatives au statut de la photographie sont omniprésentes en Espagne, dans les années 1850-1870, comme elles le sont en France à la même époque²³. Les controverses au sujet du nouveau médium semblent provenir du fait que, contrairement aux autres techniques propres au XIX^e siècle, la photographie est aussi une image, c'est-à-dire un mode de représentation du réel, et qu'à ce titre, elle se trouve confrontée aux activités artistiques traditionnelles. Plusieurs textes extraits de la revue *El Museo Universal*, et consacrés à l'histoire de la photographie, font l'apologie de ce nouveau médium, lui assignant un rôle d'auxiliaire dans le domaine des sciences et des arts. Dans son article intitulé « Daguerre y la fotografía » datant de 1858, Felipe Picatoste pointe avant tout l'aspect utilitaire de la technique photographique dans des domaines comme l'astronomie, l'histoire naturelle et les beaux-arts :

El siglo actual está llamado más que a hacer grandes descubrimientos, a realizar grandes aplicaciones [...]. Daguerre cuya biografía es objeto de este artículo encontró también ya preparados los elementos que habían de servir para su admirable invento [...] y con su poderoso genio proporcionó al mundo unos de los descubrimientos de más extensas, útiles y agradables aplicaciones²⁴.

Renouant avec la pensée de François Arago qui vise à exalter l'utilité de l'appareil photographique, d'autres articles extraits des revues *La América* et *El Museo Universal* datant de 1859, 1860 et 1864, mettent en avant de façon récurrente les avantages de la technique photographique appliquée à différents secteurs de la société. Sous la plume de Felipe Picatoste, de Nemesio Fernández Cuesta²⁵, de Manuel Candela ou encore du Comte de Benazuzá, transparaît une vision élogieuse de la photographie considérée comme le fruit du progrès inhérent au XIX^e siècle, au même titre que d'autres innovations telles que la machine à vapeur et l'électricité :

²² CAPDUPUY, Bernard, *Le Roman espagnol de 1870 au début du xx^e siècle*, Paris, Dunod, 1995, p. 7.

²³ André ROUILLE s'y est intéressé tout particulièrement dans son anthologie *La photographie en France, Textes et Controverses : une Anthologie (1816-1871)*, Paris, Éd. Macula, 1989 et dans un article intitulé « La photographie entre controverses et utopies », dans Stéphane MICHAUD *et alii*, Paris, Créaphis, 1992, p. 249 : « "La photographie est-elle un art ou un métier, la pratique d'une industrie ou la culture d'une branche des beaux-arts ?" Tels sont les termes d'une question qui se pose dès les premières décennies de la photographie, et particulièrement dès les années 1850 lorsqu'elle prend son essor au point de menacer la peinture, et surtout la gravure et la lithographie ».

²⁴ PICATOSTE, Felipe, « Daguerre y la fotografía », *El Museo Universal*, 15/08/1858, p. 115. Notons que Felipe Picatoste est l'auteur de l'ouvrage *Manual de fotografía* publié en 1882.

²⁵ Rappelons que Nemesio FERNÁNDEZ CUESTA était journaliste et qu'il a dirigé la revue *El Museo Universal* dans sa première étape de 1857 à 1864.

La *fotografía* es una de las grandes conquistas de nuestro siglo; la importancia que ella tiene en el progreso moderno es incalculable; los servicios que presta a las ciencias y a las artes son inmensos. El siglo del vapor y de la electricidad puede también llamarse sin exageración el siglo de la fotografía²⁶.

Dans l'article de José R. Garnelo « La pintura y la fotografía », publié dans *El Museo Universal*, en 1866, la photographie n'est pas évoquée en soi, mais essentiellement comme le contre-modèle ou le contre-exemple de la peinture. La série de négations qui, dans son discours, la définit comme une image sans unité, sans beauté ni perfection, nous révèle qu'elle reste encore fortement tributaire de l'idéal pictural et de ses représentations :

No podemos, pues, prometernos de la fotografía ni unidad, ni belleza, ni perfección, y por consiguiente, su destino es de simple auxiliar para el artista: si se la siguiera (cosa que ha desviado a algunos pintores) poco a poco se retrocedería hasta perderse el buen gusto y reducirse todo a repugnante naturalismo²⁷.

Deux grandes idées, qui sont au cœur même de la diatribe de Charles Baudelaire contre la photographie²⁸, se retrouvent ici. D'une part, la photographie doit se limiter à sa seule fonction ancillaire, et, d'autre part, il est nécessaire qu'elle se tienne à l'écart du domaine artistique au risque de le corrompre et de l'avilir en tant que « sous-culture » ou « contre-culture »²⁹. Il convient de rappeler aussi la critique acerbe de l'écrivain Benito Pérez Galdós à l'encontre de la photographie qui, à ses yeux, ne peut prétendre supplanter les formes artistiques traditionnelles, et notamment la peinture³⁰. Le lexique qu'il exploite dans son article de 1865, extrait de la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, souligne l'antagonisme entre deux domaines : celui de la chimie avec la réaction des corps (« combinación química », « sal decompuesta por la luz », « plancha iluminada por el sol »³¹) et celui de l'esprit et de l'âme humaine³². En effet, selon Galdós, l'ingéniosité du procédé photographique provient uniquement d'une action et d'une réaction physico-chimique sans intentionnalité, alors que pour l'art, le génie relève d'un acte créatif délibérément humain.

Par ailleurs, dans ces textes relatifs au statut de la photographie, l'ambiguïté provient d'un manque de rigueur dans le lexique employé pour désigner la nouvelle image, lexique encore fortement imprégné du système pictural. S'il est un terme qui crée aussi la confusion au sein des textes de l'époque, c'est bien celui « d'art ». En effet, quel sens lui attribuer ? Un passage extrait du « préambule » de l'ouvrage de Léon Vidal, secrétaire de la Société photographique de Marseille, met en lumière cette interrogation qui se pose dans les mêmes termes en France et en Espagne, dans la seconde moitié du XIX^e siècle :

La photographie est-elle un art ? [...] La photographie est un art, comme la navigation est un art, comme la métallurgie est un art, comme sont des arts toutes les branches spéciales des applications de l'intelligence humaine, mais on ne peut pas la ranger dans la classe des *beaux-arts*, qui ne comprennent que *l'architecture, la sculpture, la peinture et la musique*³³.

²⁶ CANDELA, Manuel, « La fotografía », *La América*, Año XIV, n°17, 13/09/1870, p. 9.

²⁷ GARNELO, José R., « La pintura y la fotografía », *El Museo Universal*, 11/02/1866, p. 42.

²⁸ BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1859 : le public moderne et la photographie », *Curiosités esthétiques*, Paris, Aubry, 1946, p. 261 : « S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature ».

²⁹ Ces expressions sont empruntées à François BRUNET, *La naissance de l'idée de photographie*, op. cit., p. 284 : « [...] comme si la photographie constituait en tant que modèle d'image une promiscuité dangereuse pour l'art, plus généralement une sous-culture ou une contre-culture ».

³⁰ PÉREZ GALDÓS, Benito, « Revista de la semana », *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, I, n°30, 31/12/1865, p. 233 : « No falta quien diga que el gran progreso de las ciencias contribuye a la demolición del arte tradicional : se asegura que esa ingeniosa combinación química que da por resultado la fotografía, está en camino de matar la pintura : no lo creemos. Matará el retrato al óleo [...] pero el arte permanecerá vivo en sus formas esenciales; inmutable a través de los siglos, ya floreciente, ya decaído; permanecerá mientras en el alma exista el sentimiento [...] ».

³¹ *Ibid.* Les expressions citées se trouvent à la page 233.

³² *Ibid.* On relève les expressions et termes suivants : « el alma », « el sentimiento », « la creación genial ».

³³ VIDAL, Léon, « Préambule », *Photographie, calcul des temps de pose*, 1865, p. 1-3. Cité par André ROUILLE dans son anthologie *La photographie en France*, op. cit., p. 426-427.

Si nous considérons la définition de l'artiste que nous donne le dictionnaire María Moliner, nous constatons que le terme désigne aussi bien la personne qui cultive une branche des beaux-arts que celle qui pratique une discipline à la perfection.

Notons que la question relative au statut de la photographie, et qui pointe dès l'émergence de cette technique, resurgit dans les mêmes termes, à la fin du XX^e siècle, dans l'article du critique André Rouillé qui constate que cette image est encore trop souvent définie « en négatif » :

Récemment encore dite "sans code" (Roland Barthes), "sans histoire" (Jean-Marie Schaeffer), "sans matériau" (Arnaud Claass) – Hannah Arendt aurait pu ajouter "sans durabilité ni permanence", la photographie s'est, au cours de sa brève histoire [...] vu rituellement reprocher d'être une image sans homme, sans âme, sans art, sans formes autonomes, sans difficulté, sans métier, sans savoir-faire [...]³⁴.

Son entrée dans les musées et au cœur des expositions semble, cependant, avoir amené les spectateurs à porter un autre regard sur ce médium. En 1989, les deux expositions qui eurent lieu à Paris pour célébrer le cent cinquantième anniversaire de la photographie, – celle du Musée d'Orsay (« L'invention d'un regard : 1839-1918 ») et celle du Centre Georges Pompidou (« L'invention d'un art ») –, inaugurèrent peut-être une nouvelle ère. L'exposition espagnole itinérante « El rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España desde el Romanticismo hasta la generación de 1914 », initiée en septembre 2014, sous la direction du spécialiste de la photographie et académicien, Publio López Mondéjar, à l'occasion du troisième centenaire de La Real Academia Española³⁵, symbolise, au travers de plus d'une centaine de clichés, ce rapport intime des écrivains espagnols à la photographie, dès l'émergence du médium dans la société. Au-delà du débat sur le statut de la photographie constituant comme une toile de fond, l'intérêt de cette étude consiste à mettre en lumière l'émergence de ce nouveau système de représentation dans une littérature espagnole à dominante *costumbrista*, imprégnée essentiellement du modèle pictural.

La première partie interroge l'entrée de cette image « technique » dans un univers *costumbrista* marqué par d'autres images telles que le dessin, la gravure et la peinture, en montrant tout d'abord comment elle s'y est insérée rapidement, étant finalement une image parmi d'autres images. Afin de mieux comprendre l'insertion du nouveau médium dans ces textes littéraires espagnols, il a fallu considérer, dans un premier temps, ce que Lee Fontanella nomme les techniques « pré-photographiques »³⁶ (lanterne magique, panorama et diorama, entre autres), ces dispositifs optiques perçus à la fois comme des ancêtres de la photo et du cinéma. En nous appuyant sur les travaux de Walter Benjamin, nous nous sommes intéressée à la façon dont un modèle visuel autre que la peinture, et qui relève à présent de l'optique, se met en place dans les œuvres étudiées. Nous voyons ensuite comment la photographie a été récupérée comme nouveau jeu de rhétorique, notamment dans l'*incipit* des textes *costumbristas*. Dans cette même partie, l'accent est mis, dans un second temps, sur le fait que cette image photographique, qui s'insinue dans l'espace littéraire en dehors du cadre de l'*ut pictura poesis*³⁷, peut amener les écrivains à douter et à s'interroger sur leurs propres moyens de représentation du réel.

Au-delà de la « mise en questionnement » de leur écriture, c'est leur réponse face à l'émergence de la photographie qui retient notre attention. Sous son influence, de nouvelles images littéraires voient le jour au cours du XIX^e siècle. Une deuxième partie est consacrée aux interférences entre l'univers de la photographie

³⁴ ROUILLÉ, André, « Une image sans qualités ? », *La Recherche photographique*, n°18, 1995, p. 4.

³⁵ Voir « El Rostro de las letras », sous la direction de Publio LÓPEZ MONDEJAR, disponible à l'adresse <http://www.rae.es/la-institucion/iii-centenario/el-rostro-de-las-letras> (consulté le 17 janvier 2019).

³⁶ FONTANELLA, Lee, « Antecedentes prefotográficos en España desde mediados del siglo XVIII », *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981, p. 14-26. Celui-ci voit dans la lanterne magique, les dioramas et panoramas, des « techniques pré-photographiques ». *Ibid.*, p. 14 : «Al hablar de una historia prefotográfica, nos referimos a la historia inmediatamente anterior a la invención de la imagen duradera. En los tres cuartos de siglos anteriores a 1839, año en que la imagen duradera llegó a España hubo varias muestras de interés y curiosidad por parte del público español por los fenómenos visuales [...]».

³⁷ À propos de la formule d'Horace « *Ut pictura poesis...* », voir Louis HAUTECOEUR, *Littérature et peinture du XVII^e au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1963, essentiellement p. 1-2, p. 20-21 et p. 318-319.

et le domaine littéraire. Il s'agit de voir comment la nouvelle image donne lieu à un espace de jeu au sein des textes étudiés, comment elle devient une source d'inspiration et de création, et n'est plus uniquement un élément de rhétorique récupéré dans un cadre traditionnel. Cette étude porte sur trois points en particulier : elle concerne, tout d'abord, les images littéraires suscitées par le nouveau médium, traduisant la vision ambivalente des écrivains à l'égard de la photographie considérée à la fois comme fascinante et repoussante. C'est ensuite la « mise en scène » ironique de la photographie qui nous intéresse, et, en dernier lieu, son exploitation en tant que nouveau subterfuge pour broser un portrait critique de la société espagnole du XIX^e siècle. Que la photographie devienne elle-même un nouveau procédé littéraire servant à la satire, au même titre que d'autres stratagèmes tels que le regard du naïf ou de l'étranger, témoigne de son impact dans la littérature espagnole de l'époque. Par ailleurs, dans les textes étudiés, elle intervient aussi par le biais d'une nouvelle figure littéraire : celle du photographe. L'accent est mis sur l'atelier du photographe perçu comme un espace de représentation sociale et sur le rôle actif de la photographie en tant que dynamique du récit.

Enfin, à travers deux œuvres, *Diario de un testigo de la guerra de África* de Pedro Antonio de Alarcón et *Crónica del viaje de Sus Majestades y Altezas Reales a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón en 1860* d'Antonio Flores, nous confrontons le texte et l'image réelle, – cette fois-ci insérée dans l'ouvrage –, image qui n'est pas encore une photographie mais qui a été obtenue à partir du modèle photographique. Il s'agit de lithographies et de gravures réalisées d'après des photographies, et qui représentent une image nouvelle dans la société de la seconde moitié du XIX^e siècle, à mi-chemin entre ce qui était le simple dessin exécuté d'après nature et ce qui sera la photographie imprimée conjointement avec le texte. L'interrogation porte sur le témoignage visuel et le témoignage écrit dans les œuvres d'Antonio Flores et d'Alarcón : qu'apportent les lithographies et les gravures par rapport au texte ? Ont-elles une valeur documentaire ou sont-elles simplement illustratives ? Dans la mesure où ces lithographies et ces gravures d'après photos obéissent à un souci de construction intelligible de la scène, on pourra se demander s'il ne s'agit pas, là encore, de récupération de l'image par la littérature.