MARTOR

Title: *Débuts de la photographie, débuts de l'archive photographique: Bonfils au Harvard Semitic Museum* [The Beginnings of Photography, the Beginnings of the Photography Archive: Bonfils at the Harvard Semitic Museum]

Author: Mădălina Vârtejanu-Joubert

How to cite this article:
Vârtejanu-Joubert, Mădălina. 2019. "Débuts de la photographie, débuts de l'archive photographique: Bonfils au Harvard Semitic Museum." *Martor* 24: 13-26.

Published by: *Editura MARTOR* (MARTOR Publishing House), *Muzeul Național al Țăranului Român* (National Museum of the Romanian Peasant)

URL: http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-24-2019/

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Journal) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. ***Martor Journal*** is published by the Museum of the Romanian Peasant. Interdisciplinary and international in scope, it provides a rich content at the highest academic and editorial standards for academic and non-academic readership. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue ***Martor*** est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

Martor is indexed by:

CEEOL, EBSCO, Index Copernicus, Anthropological Index Online (AIO), MLA International Bibliography.

This issue of Martor has been published with the financial support of the National Cultural Fund Administration (AFCN Romania).

I. In the Beginning Was the Archive: Storing as Production of Memory

Débuts de la photographie, débuts de l'archive photographique : Bonfils au Harvard Semitic Museum[1]

The Beginnings of Photography, the Beginnings of the Photography Archive: Bonfils at the Harvard Semitic Museum

Mădălina Vârtejanu-Joubert
Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) de Paris, coordinatrice du projet AnthroPOA (Anthropologie du Proche-Orient ancien) et directrice de la revue Sociétés Plurielles.
madalina.vartejanu-joubert@inalco.fr

ABSTRACT

The article highlights the creation of the Maison Bonfils photographic collection and its transformation into a museum archive by the Harvard Semitic Museum. On the one hand, it examines the archiving of reality through photographic practice and analyses the epistemological premises of documentary photography applied to the object "The Holy Land." On the other hand, it describes the transformation of the Bonfils collection into a corpus and its reception by the scientific community of the Ancient Near East. In both cases, we observe the implementation of a literal conception: on the one hand, the geographical territory is interpreted as the perfect equivalent of the biblical text and, on the other hand, the photographs of this territory are used as an immediate and totally transparent document of the historical reality of the 19th century.

KEYWORDS

Bonfils, Harvard Semitic Museum, Palestine in the 19th century, ancient photography, biblical archaeology.

Introduction

Dès son invention et jusque dans les années 1950, la photographie est perçue non pas comme une possible expression artistique mais comme une technique de production documentaire : c'est la *photographie-document* qui prévaut. Elle fait partie de et accompagne la modernité, ce processus historique qui bouleverse l'Occident au XIXe siècle et qui se manifeste, entre autres, dans le rejet du subjectivisme et la naissance du positivisme, dans la valorisation de la machine aux dépens de l'homme, dans la dilatation enfin, d'un réel qui demande à être fragmenté, ordonné et archivé.

Dans ce contexte général, les domaines d'application de la photographie sont essentiellement les sciences et parmi elles, la discipline naissante de l'archéologie. Initialement science des monuments, l'archéologie devient progressivement celle des vestiges enfouis que tout un procédé bien maîtrisé fait ressortir des entrailles de la terre, catalogue et transporte dans un ailleurs bien éloigné : celui de l'institution muséale occidentale. L'archéologie fixe comme premiers centres d'intérêt l'Orient et notamment l'Egypte et la Terre Sainte, qui deviennent ce faisant des destinations photographiques privilégiées. Précisons d'emblée que les visées épistémologiques sont différentes pour l'Egypte et pour la Palestine-Syrie. Tandis que la première fascine par son exotisme, la seconde attire par le désir de faire correspondre ce que la mémoire a retenu avec le réel géographique[2]. L'Orient comme entité géographique nourrissant un imaginaire des origines formatrices, se trouve également au centre d'une nouvelle pratique : celle des jeunes gens occidentaux qui se doivent de

1) Nous remercions vivement pour leur aide documentaire et conseils bibliographiques, Joanne Bloom et Andras Reidlmayer, conservateurs à la Harvard Fine Arts Library – Special Collections Department, où sont déposées actuellement les collections photographiques du Harvard Semitic Museum. Une première version de cet article a fait l'objet d'une intervention dans le cadre du Scholars Seminar, Schusterman Center for Israel Studies, Université Brandeis, 15 novembre 2013 ; nous remercions vivement Ilan Troen pour l'invitation et l'opportunité offerte de présenter ces recherches.

2) Nous n'aborderons pas ici la manière dont ces photographies participent au processus de *reconstitution* de la topographie de la Terre Sainte. L'ouvrage classique à ce sujet demeure celui de Maurice Halbwachs (1941 ; à consulter l'édition 2008, préparée par Marie Jaisson avec les contributions de Danièle Hervieu-Léger, Jean-Pierre Clero, Sarah Gensburger et Éric Brian).

parcourir le Grand Tour dont les étapes incontournables sont la Grèce, le Levant, l'Egypte et, plus rarement, l'Irak. Le tourisme se développe ainsi de plus en plus, jusqu'à prendre les proportions d'un phéno-mène de masse lequel exige des souvenirs et, par conséquent, images photographiques et cartes postales. L'archéologie et le tourisme sont les deux principaux moteurs d'une très riche production photographique portant sur le Moyen Orient. Nissan Perez (1988) compte dans son dictionnaire biographique 200 photographes dont la moitié a pour origine la France, suivie de la Grande Bretagne, et ceci loin devant les autres nationalités représentées. Mentionnons parmi les pionniers, Maxime Du Camp (1852)[3] et ses explorations égyptiennes ainsi qu'Auguste Salzmann (1856)[4] et ses captures de Jérusalem. Sociologiquement parlant, la plupart des photographes ne réside donc pas au Moyen Orient ; ils sont chrétiens, catholiques, arméniens ou convertis, comme ce fut le cas de Mandel Diness[5], premier photographe s'étant établi à Jérusalem et qui était un juif passé au protestantisme. Ce n'est que dans une deuxième phase que des photographes locaux fondent leurs studios, comme par exemple le studio Abdullah Frères ou encore celui de Pascal Sébah, à Istanbul. Cette dichotomie peut être néanmoins relativisée car, comme le montre Irini Apostolou (2013), les photographes étrangers employaient et collaboraient de façon systématique avec du personnel recruté sur place. Félix Bonfils emploie, selon toute vraisemblance, « deux ouvriers photographiques de nationalité turque » (Carney 1982 : 8), mais aussi l'opérateur Qayssar Hakim (Fani 2005 : 292) et le photographe local Georges Sabounji (Jurji ou Girgis Sabunji), auteur de nombreux clichés effectués en Egypte et en Palestine (Carney 1982 : 25-26). Compte tenu de ces agentivités imbriquées, l'interprétation de cette production photographique comme reflétant un imaginaire étranger, en occurrence occidental, souvent qualifié de manière péjorative d'orientaliste, doit être nuancée.

3) Voir Aubenas et Lacarrière (2001).

4) Voir Brossard-Gabastou (2013).

5) Voir Rosovsky et Wahrman (1993).

J'ai commencé, personnellement, à m'intéresser aux collections de la Maison Bonfils après ma visite au Harvard Semitic Museum en 2011. Mon attention a été attirée par la présence de certaines de ces images parmi les documents illustrant l'exposition permanente « Maisons de l'Israël antique ». Puis, à la librairie du Musée, j'ai pu acheter l'inventaire de la collection de photographies de Bonfils détenue par le Harvard Semitic Museum et me rendre compte de la « relation spéciale » que le Musée entretenait avec cette collection.

Dès lors, un double questionnement vient à l'esprit : d'une part, il s'agit de comprendre quel fut le sens de cette production photographique dans son contexte d'origine et, d'autre part, quelle mutation de sens entraîne son archivage et sa mise à contribution dans le cadre de l'historiographie contemporaine. Pour lui trouver des éléments de réponse, l'enquête doit suivre un double fil : explorer le *contexte originel* de production des images photographiques – c'est-à-dire la seconde moitié et la fin du XIX^{e} siècle – ainsi que le contexte de leur exégèse. Ce deuxième aspect est important pour l'historien dont l'intérêt principal est de découvrir les mécanismes et les modalités de la mémoire collective ainsi que l'implication des disciplines universitaires dans la réception publique du travail sur le passé.

Dans un tel contexte, la place et le rôle joués par la Maison Bonfils peuvent être considérés comme une métonymie de la place et du rôle attribués à la photographie depuis ses débuts jusqu'au milieu du XX^{e} siècle. Ses deux principaux domaines d'application étaient le tourisme et la science. Dans la situation décrite ci-dessus, ces deux domaines convergent puisque la photographie touristique de Bonfils a été récupérée par le Harvard Semitic Museum, soigneusement achetée, oubliée pour un temps et redécouverte dans les années 1970 par les étonnants détours de l'histoire politique.

Il est donc intéressant d'observer comment se croisent deux pratiques d'archivage :

l'archivage de la réalité à travers le cliché photographique et l'archivage de ces mêmes clichés à travers l'institution muséale. Les informations ne sont pas nombreuses en ce qui concerne les deux institutions dont il est question ici : la Maison Bonfils et le Harvard Semitic Museum (HSM). Les archives papier de l'une ne sont pas parvenues jusqu'à nous et les informations retraçant l'acquisition par HSM de ce corpus sont extrêmement sommaires. Nous sommes donc réduits à des conjectures formulées à partir du contexte épistémologique général et des pratiques connues par ailleurs.

La création de la Maison Bonfils

La Maison Bonfils, atelier photographique fondé en 1867 à Beyrouth, est considérée à l'époque comme la meilleure référence en matière de prise d'images et de diffusion internationale de ces « morceaux de réalité » que sont les souvenirs de la Terre Sainte ou de l'Orient en général, succédanés de voyage pour ceux des Européens que la distance et la fatigue dissuaderaient. Sa production est surtout à visée commerciale et cherche à satisfaire les goûts les plus larges, contribuant ainsi à l'internationalisation de la culture visuelle et de l'imaginaire de la Terre Sainte. Les cartes postales de la Maison Bonfils sont distribuées et achetées partout en Europe ainsi qu'aux Etats Unis : ainsi, les mêmes prises de vue, ayant le même programme iconographique, font l'objet d'une consommation de masse qu'on peut désigner, avec toutes les précautions nécessaires pour l'époque, comme globale (Renié 2007).

Le fondateur, Félix Bonfils, né en 1831 dans le sud de la France, vit à Alès où il exerce la profession de relieur et d'imprimeur. En 1860 il participe à l'expédition du général Beaufort d'Hautpoul au Liban dont il garde le meilleur souvenir. Il commence à apprendre la photographie à son retour du Proche-Orient et produit, dans son commerce provençal, des héliogravures, procédé qu'il avait appris auprès d'Abel Niepce de Saint Victor. De son mariage avec Marie-Lydie Cabanis naîtront une fille, Félicité-Sophie, en 1858, et un fils, Paul Félix Adrien, en 1861. Touché par la coqueluche, Adrien fait avec sa mère un premier voyage au Liban, région du monde dont le climat était considéré à l'époque plus favorable à la guérison de cette maladie. C'est à la suite de ce voyage que la famille prend la décision de s'installer en Orient et de fonder un studio photographique, d'abord à Beyrouth, puis au Caire et à Alexandrie, le tout étant complété par la distribution de la marchandise outre Atlantique grâce à une agence spécialisée de New York. Sa collection de tirages compte, dans les années 1870, environ 15000 tirages albuminés, 9000 vues stéréoscopiques et 590 négatifs[6]. Les négatifs sont réalisés sur des plaques de verre recouvertes d'une solution de collodion rendue sensible par le nitrate d'argent. Ces plaques sont préparées sur les lieux mêmes de la prise de vue, dans des tentes qui accompagnent l'expédition photographique, ce qu'atteste un certain nombre de clichés. Elles sont utilisées et développées sur le champ, les tirages ayant besoin de la lumière naturelle étant remis à plus tard : le papier albuminé imprégné d'une solution de sel d'argent est étalé sur la plaque de verre puis exposé aux rayons du soleil.

Que savons-nous de sa production[7] ? Félix Bonfils publie en 1872 chez Ducher, à Paris, un album intitulé *Architecture antique. Égypte. Grèce. Asie Mineure. Album de photographies*. Quelques années plus tard, sa collection s'étoffe et son catalogue de l'année 1876 nous informe sur la manière dont il avait structuré sa collection, à savoir en cinq sections : Egypte, Palestine/Terre Sainte, Syrie, Constantinople et Grèce, Costumes, scènes de genre et types ethnographiques. En 1878, enfin, il produit une série en cinq volumes à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, volumes réunis sous le titre *Souvenirs d'Orient : album pittoresque des sites, villes*

6) Lettre adressée par Félix Bonfils à la Société Française de Photographique *(Bulletin de la Société Française de Photographie*, XVII, 1871 : 282).

7) Voir Carella 1979 : 26-33 ; Carney 1978 : 442-470 ; Thomas 1979 : 33-46 ; Sobieszek et Carney 1980.

et ruines les plus remarquables. Les deux premiers portent sur l'Egypte et la Nubie, le troisième sur la Palestine, le quatrième sur la Syrie et la Côte d'Asie et le cinquième sur la Grèce et Constantinople. Cette série est publiée dans l'imprimerie de l'auteur, à Alès dans le Gard, chaque photographie étant accompagnée d'une « notice historique, archéologique et descriptive en regard de chaque planche ». Félix n'est pas l'unique maître d'œuvre de son atelier : non seulement sa femme, Lydie, est elle-même à l'origine de nombreux clichés, mais son fils Adrien ainsi que des photographes originaires du Gard comme Tancrède Dumas (1830-1905) et Jean-Baptiste Charlier (1822-1907) figurent également parmi les auteurs. Félix Bonfils laisse sa femme et son fils gérer les ateliers de Beyrouth et s'installe à Alès afin d'organiser la distribution internationale de ses photos, notamment grâce à la vente par correspondance.

Félix Bonfils meurt en 1885, mais l'entreprise qu'il a créée lui survit jusqu'à la veille de la seconde guerre mondiale. C'est d'abord Lydie et Adrien qui se partagent la direction jusqu'à ce que le fils décide de se tourner vers l'hôtellerie, laissant le studio à la charge de sa mère, plus exactement entre 1895 et 1909. Sous la direction de Lydie Bonfils, paraît un *Catalogue général des vues photographiques de l'Orient* (Beyrouth, 1907).

Adrien Bonfils nourrit le projet de publier un récit illustré des voyages de Saint Paul et collabore avec Frederick Gutenkunst de Philadelphie pour produire une série de photogravures. On lui attribue l'expérimentation d'un nouveau procédé de photochromie en collaboration avec une société suisse non identifiée.

En 1909, Abraham Guiragossian, photographe de studio installé à Jérusalem, devient associé et finit par acheter l'entreprise en 1918, à la mort de Lydie. Celui-ci publie également un *Catalogue général des vues photographiques de l'Orient* dont la date demeure inconnue. Le studio, qui a gardé la signature Bonfils jusqu'à la fin, ferme en 1938.

Le statut épistémologique de la phôtographie a ses débuts

Ces sommaires données bio-bibliographiques dont nous disposons au sujet de la Maison Bonfils laissent transparaître quelques caractéristiques intéressantes des idées photographiques de l'époque. Ses créations sont jugées parfois médiocres d'un point de vue esthétique, de cadrage et de composition. Ce n'est pourtant pas ces aspects qui nous importent ici, mais plutôt le statut épistémologique de la prise de vue et les raisons du choix du sujet et du format.

Le procédé de développement des négatifs à la lumière du soleil incarne à lui seul la principale critique faite à la photographie dès son invention : son incapacité à opérer des distinctions. Contrairement au dessin et à la peinture, arts auxquels elle fut comparée, la photographie *capte tout*. Le peintre ou le dessinateur *sacrifie* des choses afin de réaliser sa composition, le photographe n'a pas cette maîtrise, le vrai auteur étant non plus l'artiste mais le soleil. Quelques exemples de ces acerbes critiques nous sont rapportés par André Rouillé dans son ouvrage sur l'histoire de la photographie datant de 2005. Parmi ces critiques on peut mentionner Jules Janin qui, en 1839, écrit déjà :

> La plaque daguerrienne accueille, sans distinction aucune, la terre et le ciel, ou l'eau courante, la cathédrale qui se perd dans le nuage, ou bien la pierre, le pavé, le grain de sable imperceptible qui flotte à la surface ; toutes ces choses, grandes ou petites, qui sont égales devant le soleil se gravent à l'instant même dans cette espèce de chambre obscure qui conserve toutes les empreintes[8].

Deux décennies plus tard, le critique Gustave Planche, surnommé « Gustave le cruel » par ses contemporains, écrit à l'occasion du Salon de 1857 :

> Le soleil transcrit tout ce qu'il a touché ; il n'omet rien, ne sacrifie rien, alors que l'art

8) Jules Janin, « Le daguerréotype », *L'Artiste*, nov. 1838-avril 1839 (*apud* Rouillé 2005 : 66).

1. Puits de la Samaritaine, ou de Jacob : Bonfils 350 – Sing.C. 146, par la courtoisie de la Harvard Library for Fine Arts, Special Collections.

> doit choisir ce qui lui convient et répudier ce qui ne lui convient pas. […] L'œuvre du soleil envisagée comme document est une chose excellente ; si l'on veut y voir l'équivalent de l'art le plus parfait, on se trompe de manière absolue[9].

Eugène Delacroix, dans son *Journal*, fait la réflexion suivante :

> L'infirmité de la photographie est paradoxalement sa trop grande perfection. A force de précision et de justesse, elle offusque et fausse la vue, elle menace l'heureuse impuissance de l'œil d'apercevoir les infinis détails[10].

Le régime de vérité de la photographie est donc, en ce milieu du XIX[e] siècle, celui du positivisme et non celui de l'illusion artistique. Il dépasse la *mimesis* et s'inscrit dans celui de l'identification entre le réel et son reflet sur la plaque argentique. Non seulement elle résulte d'un procédé chimique, mais les images qu'elle produit sont « accrochées à une chose originale », étant le résultat d'une empreinte et d'un contact direct entre la chose et le support de l'image. Nous avons affaire ici à un régime de connaissance où, comme l'exprime si bien Rouillé, on considère que la vérité est « entièrement contenue dans les objets, tout entière accessible par la vision » (Rouillé 2005 : 79)[11]. La photo renvoie à la chose « nécessairement réelle » qui a été placée devant l'objectif, ce qui revient à réduire la réalité aux seules substances. Elle garantit l'existence de la chose : la *mimesis* décrit tandis que l'empreinte atteste. C'est donc dans cet esprit que la photographie servira l'archéologie et *a fortiori* l'histoire. Par exemple, dès sa parution en 1856, l'album réalisé par Auguste Salzmann, *Jérusalem*, est conçu comme appui aux thèses de Félicien-Joseph Caignart de Saulcy ayant trait à la datation des remparts de Jérusalem (Brossard-Gabastou 2013).

Les photographes ont tenté de répondre au reproche paradoxal d'absence de hiérarchisation dans leurs photographies et de fragmentation du réel. Ces réponses

9) Gustave Planche, « Le paysage et les paysagistes », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1857 (*apud* Rouillé 2005 : 127).

10) Eugène Delacroix, *Journal*, 1[er] septembre 1859 (*apud* Rouillé 2005 : 126).

11) Également : « Face à la fulgurance du monde, à son accélération et à sa dilatation, face au trouble causé par la conscience récente de l'étendue de l'ailleurs et de l'inaccessible, face à la confrontation réitérée avec le nouveau et le différent, bref, face à la difficulté croissante d'entretenir un rapport physique, direct et sensible, avec le monde, la photographie-document joue un rôle de médiation. » (Rouillé 2005 : 124).

2. Champ de Booz : Bonfils 895 – Sing.C. 219, par la courtoisie de la Harvard Library for Fine Arts, Special Collections.

3. Sources de Moïse, preŝ du Mt Nébo : Bonfils 972 – Sing.C. 159, par la courtoisie de la Harvard Library for Fine Arts, Special Collections.

4. Monts de Gilboa vus de la plaine de Jezraél (Ker Aïn) : Bonfils 1314 – Sing.C. 162, par la courtoisie de la Harvard Library for Fine Arts, Special Collections.

ne portent pas sur la technique, dont la nature ne peut pas fondamentalement changer, mais sur le genre photographique. Comme dans le cas de Bonfils, nous assistons à une tentative de reconstituer la totalité du réel par la publication d'albums photographiques, sorte d'encyclopédies des empreintes solaires d'un paysage éloigné et aussi fantasmé par un public en quête de correspondances entre la vérité textuelle biblique et son existence « historique »[12].

Le deuxième procédé utilisé pour saisir la totalité du sujet est la photographie panoramique qui cherche, quant à elle, à embrasser la vue la plus large d'un site ou d'une ville. Les vues panoramiques des villes proche-orientales sont nombreuses mais aussi, plus généralement, les plans larges et les vues d'ensemble.

Dans l'ensemble de ces *Souvenirs d'Orient*, la photographie de la Terre Sainte recèle un cachet bien à part. Certes, le Grand Tour faisait que l'Orient était perçu comme un tout, comme une région présentant des caractéristiques uniques. L'imaginaire visuel ainsi créé est lui aussi unitaire car le même centre d'intérêt porté aux monuments, le même plan large, le même type de cadrage ne vont pas sans formater cet imaginaire. Néanmoins, des différences se font jour quant à la signification de la photographie, surtout lorsque celle-ci concerne des lieux à résonance biblique. Ainsi, les images de la collection Bonfils, mais aussi celles de presque tous les auteurs ayant porté leur regard et leur appareil sur la Terre Sainte, ont pour référent textuel la Bible, ce qui a pour effet d'augmenter pour ainsi dire sa canonicité. C'est là l'un des paradoxes de la photographie, mais probablement des images en général : on nourrit l'illusion qu'elles parlent d'elles-mêmes et produisent *sui generis* des preuves, mais dépourvues de « légendes », elles se révèlent en fait complètement silencieuses :

> Une photographie-document n'est jamais seule, ni jamais face à face avec la chose qu'elle représente. Elle est toujours inscrite dans un réseau réglé de transformations, toujours emportée dans un flux de traces en mouvement. Seule, elle ne veut rien dire. Nue, elle n'a pas de référent ou, ce qui revient au même, elle en a mille… (Rouillé 2005 : 119)

Cela est d'autant plus vrai lorsque l'idée que la prise de vue fait preuve se télescope avec la conviction que la Bible dit vrai et qu'elle possède, outre le référent historique, un référent géographique. C'est dans ce sens-là que s'engagent les légendes des photos de la Terre Sainte comme, par exemple, celle de James Graham. Parmi les intitulés de ses photographies mentionnons-en deux : *Ephratah. Micah V.2* qui représente des prés entourés de murs à proximité de Bethléem[13] et « *I will make Samaria as an heap of the field.* » *Micah I.6* qui donne une vue générale sur un tas de pierres accompagné de colonnades[14]. Le sens de cette pratique est rendu explicite dans les introductions aux ouvrages de plus en plus fréquents décrivant les voyages en Palestine. A titre d'exemple on peut citer l'extrait suivant :

> What those who cannot themselves visit the Holy Land desire, above all things, to have, is something which they can rely upon as an exact and faithful representation of it. A merely fine picture is not, in this case, what they care to possess, but a life likeness of the original. This desideratum photography alone can, with absolute certainty, supply[15].

Dans le catalogue Bonfils, les exemples abondent.

De ce désir de faire correspondre un texte antique avec un référent géographique largement postérieur, résulte une conception nostalgique du temps et de l'histoire. Née de la révolution industrielle et de l'idée de progrès, la photographie proche-orientale nourrit paradoxalement l'illusion de la fixité et le désir de faire perpétuellement demeurer le passé dans le présent. Au XIX^{e} siècle, les photographes de la Terre Sainte ne cherchent pas à documenter un présent en mouvement, mais à créer des icônes, à préserver en images un paysage en train de s'abîmer. Des indices étayant cette hypothèse se retrouvent dans le choix redondant des sujets, dans le cadrage inchangé d'un même endroit à des années distance et dans la fabrication d'un compendium des types

5. Damas. Hôpital des lépreux sur l'emplacement de la maison de Naaman : Bonfils 788 – Sing.C. 182, par la courtoisie de la Harvard Library for Fine Arts, Special Collections.

ethniques tels que reflétés dans l'apparence du costume et des postures. Cette vision est aussi énoncée de manière explicite dans l'introduction à son projet de Bible illustrée :

> Dans ce siècle de la vapeur et de l'électricité, tout change, tout se transforme, même les localités. Avant que le progrès ait complètement achevé son œuvre destructrice, nous avons voulu fixer le présent dans une série de photographies que nous offrons à nos lecteurs. […] Costumes ! Types ! Coutumes ! Tout semble figé dans cet Orient immuable, comme pour nous confirmer, dans les moindres détails, l'authenticité et la sincérité de ce que nous ont dit les Evangélistes […] Vingt siècles sont passés sans changer le décor et la physionomie de cette terre incomparable ; mais dépêchons-nous si nous voulons encore profiter de la vue. Le progrès, ce grand frivole, détruira aisément ce devant quoi le temps s'est incliné… Déjà dans l'ancienne Plaine de Sharon... L'éternel chemin de Damas est devenu rien d'autre que … un chemin de fer[16] !

Comme le laisse entendre Adrien Bonfils, ce sont non seulement les paysages qui sont figés depuis des millénaires, mais également les types humains qui vivent au Proche-Orient. La Maison Bonfils pratique cette forme d'encyclopédisme ethnographique qui s'inscrit dans le courant

12) Dans sa préface aux *Souvenirs d'Orien*t de Bonfils (1878), Gratien Charvet écrit : « Les photographies relatent l'histoire mieux que l'histoire elle-même ».

13) [Walled fields in the vicinity of Bethlehem] 1855-1857 Albumen process on paper, Harvard Fine Arts Library Special Collections, GraC.001-028.

14) [General view of the mound and colonnade] 1855-1857 Albumen process on paper Harvard Fine Arts Library Special Collections, GraC.001-028.

15) Introduction à l'album réalisé par John Cramb (1860).

16) Voir Carney *et al.* (1981 : 14). Voir aussi Bonfils (1895).

6. Femmes juives en costume de sortie : Bonfils 637 – CC 0632, par la courtoisie de la Harvard Library for Fine Arts, Special Collections.

historiographique identifiant les Hébreux anciens avec les Bédouins nomades de Palestine et les distingue des Juifs habitant la même Palestine. Cette forme d'ethno-histoire est très en vogue à la fin du XIX[e] siècle, comme en témoigne, entre autres, la création de l'Ecole Biblique et Archéologique Française de Jérusalem dont la nouveauté épistémologique annoncée était d'étudier la Bible dans son contexte humain et son milieu géographique d'origine. Le fondateur[17] de l'Ecole, le Père Lagrange, énonce à plusieurs reprises ce principe dans ses textes[18]. La photographie s'affirme ainsi comme un vecteur puissant de cet ethno-biblisme qui gagne le large public à travers la distribution de cartes postales[19] et les magazines de vulgarisation. Le *National Geographic* consacre régulièrement des articles à la Palestine, articles illustrés par des photos qui, pour ne pas provenir de l'atelier Bonfils, révèlent le même esprit. Citons ici le préambule de l'article signé par John D. Whiting, lui-même photographe de l'American Colony à Jérusalem, en 1914 : « A description of the life of present days inhabitants of Palestine, showing how, in many cases, their customs are the same as in the Bible times »[20].

Il est à noter que les prises de vues ethnographiques des Bonfils se font soit en studio, soit avec des modèles humains qui changent de costumes, dans une mise en scène aussi savante que soignée. C'est le cas par exemple de la scène champêtre du champ de Booz illustrant le récit du livre de Ruth. Une autre figure récurrente est celle du pasteur ou celle du bédouin avec ses chameaux. Enfin, les femmes dont le port et les bijoux sont considérés comme des marqueurs ethniques, sont elles aussi présentes dans les prises de vue réalisées en grande partie en studio et probablement par Lydie Bonfils – c'est là du moins ce qu'on peut déduire compte tenu des règles strictes régissant l'exposition des femmes et leur proximité avec les représentants de sexe masculin.

La muséification des photographies Bonfils et leur transformation en archive

Archivage de la réalité selon des taxonomies préétablies et communes à l'époque, les photographies des Bonfils se transforment elles-mêmes en archives, et ce dès la fin du XIX[e] siècle. Aujourd'hui plusieurs bibliothèques et musées possèdent des « collections Bonfils » ; c'est le cas, notamment de la Bibliothèque Nationale de France, Library of Congress à New York, University of Pennsylvania Museum Archives, Tel Haï Museum of Photography en Israël. Ce qui fait, cependant, la spécificité de la collection conservée à Harvard est la date et le processus d'acquisition : elle est achetée par le Harvard Semitic Museum à ses débuts, alors même que la production

17) Voir Montagnes (2005).

18) « Je dois dire [...] que je fus remué, vraiment saisi, empoigné par cette terre sacrée, abandonné avec délices à la sensation historique des temps lointains. J'avais tant aimé le livre et maintenant je contemplais le pays ! Aucun doute ne subsista dans mon esprit sur l'opportunité de pratiquer les études bibliques en Palestine. » (Lagrange 1967 : 31). Voir aussi Lagrange (1903).

photographique est en cours. Il s'agit par conséquent d'un choix délibéré visant à la création d'une archive de sources pour étudier le monde sémitique.

La muséification de ces photographies « de leur vivant », si l'on ose dire, est révélatrice de l'*épistémè* de l'époque dont les grands traits ont déjà été esquissés ci-dessus : la prééminence de la preuve visuelle et la foi en la connaissance et son progrès par l'amélioration des outils techniques. A cela s'ajoute le contexte particulier du projet intellectuel ayant présidé à la création du Harvard Semitic Museum et les ressorts multiples de l'engouement pour l'Orient.

Le maître d'œuvre de la constitution de la collection Bonfils à Harvard est le fondateur même du musée, le professeur David Gordon Lyon. Lyon fut le détenteur de la chaire de théologie de Harvard entre 1882 et 1910 (Hollis Professor of Divinity), et de la chaire d'Hébreu et autres langues orientales (Hancokck Professor of Hebrew and other Oriental languages) de 1910 à 1922, année où il prend sa retraite[21]. L'histoire de ce Musée est brièvement reconstituée, à l'occasion de sa réouverture en 1982, par Janet Tassel (Tassel 1983 : 101-108)[22], dans un article qui retrace les tribulations de cette institution pendant et après la deuxième guerre mondiale, ainsi que le sort étonnant subi par la collection Bonfils.

Après une période faste, le projet du Musée sémitique, soutenu par le président de l'Université de Harvard, Charles W. Eliot, et financé par un des principaux leaders de la communauté juive américaine, Jacob Schiff (Wiener Cohen 1999), connaît une période de déclin occasionné par la mort du principal donateur, en 1922, et par la nomination à Harvard d'un nouveau président, Abott Lawrence Lowell, plutôt hostile au Musée. En 1942, le bâtiment est loué à l'armée pour qu'elle y installe une école d'aumôniers et, ultérieurement, la Navy y établit une école de langue japonaise. Les différentes composantes du Musée sont démantelées progressivement, à commencer par l'évacuation des collections, comme celles des tablettes de Nuzi. De même, les livres vont intégrer la Bibliothèque Wiedner en 1942-1943 ; quant aux cours d'Ancien Testament, ils commencent à être dispensés exclusivement dans le cadre de la Divinity School ; les cours d'histoire du monde sémitique et de philosophie sont transférés dans les départements d'histoire et de philosophie, les cours de langues sémitiques se tenant dans divers autres bâtiments. Après la guerre, la dotation du Musée a été affectée exclusivement à l'achat de collections, rien n'étant réservé à l'entretien, ce qui eut pour effet de prolonger sa période de déclin. En 1957, injonction est faite par l'Université soit de vendre le bâtiment soit de le rendre à ses fonctions initiales. La solution adoptée consista à louer la majeure partie de ses locaux au Centre des Affaires Internationales, ce qui entraîna le déménagement des collections restantes au sous-sol jusqu'en 1979. En 1970, le bâtiment est endommagé par un attentat commis en signe de protestation contre la politique de Henry Kissinger, ce dernier y conservant de ses années d'enseignement à Harvard un bureau. Le récit transmis depuis lors, relie la redécouverte du fonds Bonfils à cet événement qui aurait occasionné sa sortie de la mansarde où il gisait depuis des décennies. Gavin Carney, le conservateur du Musée à l'époque, rapporte la découverte, sous les décombres, de dizaines de caisses poussiéreuses, apparemment non ouvertes depuis l'époque de Lyon. Il s'agissait, selon Carney toujours, d'environ 28000 tirages, lamelles de verre et négatifs, achetés par Lyon à un distributeur londonien. Plus récemment, l'actuel conservateur, Joseph A. Greene, relativise ce récit jusqu'à le qualifier de légende[23].

Quelles que soient les causes réelles de cette redécouverte, qu'elle soit due au hasard ou finement orchestrée, l'entrée du corpus Bonfils dans le circuit universitaire et intellectuel est effectif.

Nous aimerions revenir brièvement sur les motivations de Lyon en situant notre propos autour de la relation épistémologique qui se noue au XIX[e] siècle entre l'archéologie

19) Pour l'étude des cartes postales voir Moors et Machlin (1987 : 61-77) ; Moors (2010 : 93-105).

20) Whiting (1914 : 249-314) et Bryce (1915 : 293-317). Republiés dans Schlesinger et Israel (1999).

21) « Founder of Semitic Museum, Professor of Languages, Dies : David G. Lyon Had Been Teaching at Harvard Since 1882 », *The Harvard Crimson* (1935).

22) Voir aussi les documents accompagnant l'exposition *David Gordon Lyon and the Harvard Semitic Museum,* notamment les conférences lors du vernissage le 4 décembre 2014 : https://www.youtube.com/watch?v=6kAWnKnOKoc.

23) « According to Greene, there was no great moment of discovery, no forgotten trove of photographs, and no excited rush to develop a new exhibit. Instead, most of the photographs had been catalogued and stored in the museum basement, and their number was far below 28,000 at the time of the bombing. Moreover, the exhibit, while real, opened almost a decade after the bombing, in the early 1980s. But these facts were lost in an effort to generate excitement for the photographs before the opening of the exhibit. » (Swett et Wallace 2019).

et la photographie. Un certain nombre d'études ont abordé cette question en lien avec la naissance de l'archéologie en Inde[24] ou avec l'archéologie de la Mésopotamie[25]. Nous n'avons pas connaissance de travaux ayant exploré l'apport épistémologique de la photographie à la naissance de l'archéologie biblique, malgré l'intérêt manifesté par Amara Thornton et Edna Barromi-Perlman[26] pour l'histoire sociale de l'archéologie britannique en Palestine. Le travail de fond reste à faire, et c'est sans doute dans ce contexte qu'il faut comprendre l'intérêt très marqué du fondateur du Harvard Semitic Museum pour l'achat de catalogues complets de photographies, dont celui de Bonfils. En achetant systématiquement ces catalogues, David Lyon révèle une des convictions intellectuelles de l'époque : considérer que la photographie est au service de la recherche en archéologie et en histoire ancienne. Son intérêt était évidemment encyclopédique, de la même façon que l'esprit de la photographie ancienne était encyclopédique, comme nous l'avons déjà mentionné. Son échange épistolaire avec l'intermédiaire britannique Mansell témoigne en ce sens : « I hear from Bonfils [Adrien] that he has made an addition of 150 views to his Egyptian series – shall send these to you when I receive them »[27].

Comme nous l'avons souligné à maintes reprises, à ses débuts, la photographie était tenue pour une technique et un outil scientifique, et non comme un art. En tant que telle, elle a été considérée comme une méthode révolutionnaire servant à créer des répliques visuelles. Citons par exemple le révérend F. Stratham :

> The photographer will point his camera at each pinnacled niche or floriated doorway, he will take his sun painted sketch of each figured corbel or grotesque gargoyle; and in fact carry away in his portfolio every nice architectural detail long before time with his destructive hands shall have the opportunity to mar any more of the beauty of the original. (Stratham 1860 : 191-192).

Les photographies des fouilles et des découvertes archéologiques étaient considérées comme totalement transpa-rentes, parlant d'elles-mêmes et faisant preuve dans le processus de constitution des savoirs. Dans le cas de l'histoire ancienne indienne, la prééminence de l'archéologie sur l'étude du texte en sanskrit et en indologie est un fait établi : les monuments attestent tandis que les textes inventent. Un processus plus complexe est à l'œuvre dans le domaine de l'histoire des Hébreux anciens, puisque l'archéologie est devenue la preuve objective du récit textuel. Comme Guha le dit de façon très suggestive : « By roping photography as a part of the archaeological method, the archaeological epistemology was convincingly strengthened. For, the camera could establish spade work as a truth-making enterprise »[28].

Vers la moitié du XIX[e] siècle, les illustrations sont devenues partie intégrante de l'iconographie archéologique : cela comprenait le paysage, les artefacts et les tâches physiques accomplies pendant les relevés archéologiques, comme par exemple le déplacement des objets découverts. Même si la pratique de fabrication de « répliques » pour des monuments antiques était bien établie parmi les chercheurs, la photographie constitue un meilleur moyen d'apporter les « sites aux chercheurs », d'accéder aux données de terrain et de transmettre la « vérité ». Le fait d'« apporter les sites aux chercheurs » engage des attitudes épistémologiques spécifiques. Ceci nous est rendu explicite par les réflexions d'un James Fergusson (1910 : IX) par exemple, qui, en 1876, écrivait ce qui suit :

> No man can direct his mind for over forty years to the earnest investigation of any department of knowledge, and not become acquainted with a host of particulars, and acquire a species of insight which neither time, nor space, nor perhaps the resources of language will permit him to reproduce in their fullness. I possess to give a single instance, more than 3,000 photographs of

24) Voir Guha (2013 : 173-188) ; (2002 : 93-100) ; (2017 : 65-85). Voir aussi son blog « Archaeological Photography and the Creation of Histories in Colonial India », http://www.harappa.com/photo-archaeology/physical-distancing.html.

25) Voir Thornton et Perry (2009-2011 : 101-107), portant sur l'institut archéologique de l'University College London ; Bohrer (2011).

26) Voir Barromi-Perlman (2017 : 49-57).

27) Lettre de Mansell, le revendeur britannique, à David Gordon Lyon, en 1892, Lyon Papers, Harvard University Archive.

28) Voir Guha, « Archaeological Photography and the Creation of Histories in Colonial India » [disponible en ligne : http://www.harappa.com/photo-archaeology/physical-distancing.html].

> Indian buildings, with which constant use has made me familiar as with any other object that is perpetually before my eyes, and to recapitulate all the information they convey to long continued scrutiny, would be an endless, if not indeed an impossible undertaking.

Les mutations au sein des disciplines ou la création de nouvelles disciplines ont souvent conduit à la création d'archives d'un type nouveau. Ce fut le cas, par exemple, du travail pionnier de William Mathew Flinders Petrie, considéré comme l'un des pères fondateurs de l'archéologie scientifique en Égypte et en Palestine. Dans son ouvrage bien connu, *Methods and Aims in Archaeology* (publié en 1904), il consacre un chapitre entier de la technique photographique appliquée aux fouilles. Le Palestine Exploration Fund conserve certaines de ses photographies prises à Tel el Hesi, dans la plaine côtière sud d'Israël.

Lyon avait lui-même pratiqué la photographie lors de ses expéditions archéologiques au Proche-Orient, à Samarie notamment, et ses archives conservées à Harvard en gardent la trace. Il avait également réuni des objets de toutes sortes, amenés à constituer la collection du Harvard Semitic Museum : des vestiges archéologiques mais aussi ethnographiques (costumes, objets du quotidien) et zoologiques (des oiseaux empaillés). Traces visuelles et traces matérielles se rejoignent dans le projet d'exhaustivité objective qui a présidé à la fondation du HSM.

Outre le cadre général des liens entre photographie et archéologie, il y a un autre aspect à souligner, plus spécifique à l'histoire de la Terre Sainte et des Hébreux anciens. Là aussi la photographie se voit confier un rôle très important en tant que procédé d'administration de la preuve. Il s'agit de l'idée très en vogue à la fin du XIX[e] siècle, selon laquelle les habitants de la Palestine ont préservé le mode de vie originel des Hébreux antiques. Cette affirmation implique que le mode de vie des Hébreux anciens transcendait l'ethnicité, la nationalité et la religion, et ne retenait que la territorialité comme facteur déterminant. Les habitants de Terre Sainte étaient donc vus comme des descendants directs du Peuple Saint. L'archéologie a ensuite été associée à l'ethnographie et à la photographie ethnographique. Ainsi, le goût touristique rencontre, dans une certaine mesure, les idées historiographiques de l'époque. Il est difficile d'évaluer la manière dont Lyon concevait cette relation. Il travaillait en étroite collaboration avec des savants juifs et avec le principal donateur pour la création du HSM, Jacob Schiff. Lyon s'intéressait surtout à l'influence de l'Assyrie et de Babylone sur l'Ancien Testament mais, en tant que baptiste, il partageait une vision chrétienne traditionnelle des Juifs et du judaïsme (Lyon 1893)[29].

7. Berger bédouin et son troupeau : Bonfils 731 – Sing.C. 161, par la courtoisie de la Harvard Library for Fine Arts, Special Collections.

L'histoire de la recherche ne garde pas trace de l'utilisation des photographies Bonfils pendant les décennies ayant suivi leur achat et leur conservation. On ne peut pas exclure la possibilité qu'elles aient servi à l'enseignement ; selon Gavin Carney, Lyon les avait cataloguées et leur avait donné des titres en anglais puisque les titres originaux étaient en français.

Toujours est-il que les années ayant suivi l'explosion de 1970 ont entraîné aussi l'entrée dans le circuit académique de cette collection photographique.

29) Consultable en réimpression dans la collection Classic Reprints Series chez Forgotten Books, Londres, 2018.

C'est certainement grâce au travail de Carney Gavin, conservateur du HSM nommé par Frank Moore Cross, que les archives de Bonfils ont pu atteindre le public et le monde universitaire. Carney a organisé de nombreuses expositions aux États-Unis, en Europe et au Moyen-Orient, a publié de nombreux articles sur les archives de Bonfils et a fondé le groupe FOCUS dont l'objectif était de rechercher des archives photographiques personnelles et institutionnelles.

En quoi consiste ce regard contemporain ?

Notons que Gavin Carney semble éprouver le même sentiment de nostalgie que celui exprimé par Adrien Bonfils. En effet, il voit les photographies Bonfils comme une archive dont le principal mérite est de préserver l'image traditionnelle du Moyen-Orient :

> Bonfils' activity spanned the period when the most profound changes began to alter Eastern landscapes and ways of life irretrievably, so that the family was consciously able to record scenes unchanged for millennia as well as (towards the end of Adrien's activity) the advent of occidental technology and mores. (Rockett 1983 : 8-31, 20)

L'interprétation de ces photographies fait *grosso modo* l'objet d'une approche qu'on peut qualifier de littéralisme et qui prend plusieurs formes. Parmi celles-ci, l'archéologie des bâtiments aujourd'hui disparus est certainement le domaine qui vient immédiatement à l'esprit. Les prises de vue de Bonfils témoignent de l'état d'un certain nombre de monuments antiques tels qu'ils étaient encore préservés au XIX[e] siècle : c'est le cas par exemple de certains bâtiments de Petra, écroulés depuis, ou du forum romain de Philadelphie enfoui dans les constructions de l'Amman actuelle. Une autre forme de littéralisme prolonge celui du XIX[e] siècle, en appuyant les propos historiques sur les Hébreux anciens par des pratiques des habitants de la Palestine à l'époque qui précède la modernisation : c'est le cas par exemple de l'usage des photos Bonfils comme illustration de l'exposition permanente « Houses in Ancient Israel », visible au HSM[30]. Un type d'exégèse des photographies Bonfils qu'on ne saurait pas situer entre le littéralisme et le détournement fut lancé par l'équipe de Gavin Carney[31] : en regardant à l'intérieur des photos des détails « cachés », en y cherchant quelque chose de différent de leur intention première, l'accent se déplace et le cadre d'origine se retrouve détourné. Selon Gavin Carney, on peut expliquer par exemple, l'absence quasi systématique de gens dans les rues de la manière suivante :

> We were looking at a photograph of Istanbul, for example, and I commented on how busy everybody must have been in this imperial capital; there were no people in the picture. But a man named Clark Worswick, who has written on the early photography of China, countered that there were indeed people - the beggars, under the shadows of the trees in front of the Great Mosque, gathered in little groups of two and threes. And there were. We just hadn't seen them." […] "It may have been, Dr. Gavin went on, that everyone with a place to go to was already inside. Under the hot noonday sun favored by mad dogs, Englishmen and photographers - because it shortened their exposure times - the beggars would have only the trees for shelter. (Rockett 1983 : 8-31 ; 27)

Est-ce la vraie raison ? Ne serait-ce pas plutôt parce que, à l'exception des modèles posant pour incarner des types ethnographiques ou des scènes bibliques, les photographes ne s'intéressaient que très peu à la figure humaine ? On ne voit jamais de gens devant le Dôme du Rocher ou sur l'esplanade de la Mosquée El Aqsa. Les photographes, outre le temps de pose très long, ont choisi le bon moment pour prendre des photos afin de capturer des monuments, des pierres, des paysages mais pas des personnages.

30) L'idée de continuité est également assumée comme propos politique, par exemple chez Serge Nègre qui invente la chrono-photo-fusion: « L'idée de la chrono-photo-fusion m'est apparue comme une évidence. Si au début de mes expériences j'ai choisi la juxtaposition des images anciennes et de mes prises de vues actuelles, je me suis vite rendu compte que pour insister sur la continuité historique, sociale et culturelle de la Palestine il était bien plus judicieux de fondre les clichés de Bonfils et les miens. » [http://old.ebaf.edu/?p=2882&lang=fr]. Voir Nègre *et al.* (2013).

31) Gavin Carney: « In digging into such a project the first thing we learn is not merely to look, but to see. » (*apud* Rockett 1983 : 8-31, 20).

Une sorte d'hyper-réalisme ou d'hyper-positivisme nourrit le regard de ces photos à travers une loupe ou en les agrandissant avec une résolution maximale, afin qu'elles livrent *tous* leurs détails : le reflet de deux garçons dans des miroirs alors qu'ils regardaient leur mère se faire prendre en photo, un petit bâtiment près d'une des portes de Jérusalem qui n'était pas là une décennie plus tôt, et qui a disparu à nouveau une décennie plus tard, des cicatrices sur le visage d'une femme bédouine, les écritures sur les murs, les détails des bijoux, les marchandises et les panneaux publicitaires :

> "There's a limit, of course," said Dr. Gavin, "but we can go into a window, and if somebody was not too far away inside, we can turn up the brightness controls and catch them. Or we can read the labels on the tins of goods inside a Jerusalem shop." And by turning to today's new technology – video and motion picture lenses, and TV's easy control of image contrast and brightness, which makes it possible to almost literally enter these images – photo-archeologists are able to find things that the Bonfils probably didn't notice. (Rockett 1983 : 8-31, 30)

Les photographies de la Maison Bonfils constituent une archive à plusieurs titres : en tant que captation à l'aide de la lumière solaire, elles préservent des « morceaux de réel », en tant que production systématique d'images, elles sont organisées selon la taxinomie de l'époque en chapitres géographiques et ethnographiques – elles forment à ce titre, un corpus. Enfin, ces photos sont archivées par un tiers : le musée qui en fait ses archives documentaires. L'interprétation contemporaine, comme nous l'avons constaté, ne se départit pas fondamentalement du littéralisme qui a présidé à leur fabrication. Ce tableau laisse transparaitre des thèmes de réflexion à approfondir : la photographie Bonfils comme objet ayant une rhétorique propre et le lien épistémologique entre photographie et archéologie biblique.

BIBLIOGRAPHIE

Apostolou, Irini. 2013. « Photographes français et locaux en Orient méditerranéen au XIXe siècle ». *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [disponible en ligne : http://journals.openedition.org/bcrfj/7008 ; consulté le 21 mars 2019].

« Assemblée Générale de la Société. Procès-verbal de la séance du 1er décembre 1871 ». 1871. *Bulletin de la Société Française de Photographie,* XVII : 281-287.

Aubenas, Sylvie et Jacques Lacarrière, éds. 2001. *Voyage en Orient. Photographies* 1850-1880. Paris : Hazan-BNF.

Barromi-Perlman, Edna. 2017. « Archeology, Zionism and Photography in Palestine: Analysis of the Use of Dimensions of People in Photographs ». *Journal of Landscape Ecology.* 10 (3) : 49-57.

Bohrer, Frederick. 2011. *Photography and Archaeology.* Londres : Reaktion Books.

Bonfils, Adrien. 1895. *Chemin de fer de Beyrouth à Damas.* Travaux exécutés par la Société de construction des Batignolles (Paris), précédemment Ernest Gouin et Cie [accessible en ligne sur le site www.gallica.bnf.fr de la Bibliothèque Nationale de France].

Bonfils, Félix. 1878. *Souvenirs d'Orient : album pittoresque des sites, villes et ruines les plus remarquables.* Alès dans le Gard. 5 vol.

Bonfils, Félix. 1872. *Architecture antique. Égypte. Grèce. Asie Mineure. Album de photographies.* Paris : Ducher.

Bonfils, Lydie. 1907. *Catalogue général des vues photographiques de l'Orient.* Beyrouth.

Brossard-Gabastou, Lise. 2013. *Auguste Salzmann (1824-1872) : pionnier de la photographie et de l'archéologie au Proche-Orient.* Paris : Harmattan.

Bryce, James. 1915. « Impressions of Palestine ». *National Geographic.* XXVI/3, March : 293-317.

Carella, Elisabeth. 1979. « Bonfils and His Curious Composite ». *Exposure.* XVII/1 : 26-33.

Carney, Gavin, Elizabeth Carella et Ingeborg O'Reilly. 1981. « The Photographers Bonfils of Beyrouth and Alès 1867 -1916 ». *Camera.* 3 :14.

Carney, Gavin. 1982. *The Image of the East: Nineteenth Century Near Eastern Photographs by Bonfils: From the Collections of the Harvard Semitic Museum.* Chicago-London: University of Chicago Press.

Carney, Gavin. 1978. « Bonfils and the Early Photography of the Near East ». *Harvard Library Bulletin,* XXVI/4 : 442-470.

Cramb, John. 1860. *Palestine in 1860. A Series of Photographic Views,* Taken Expressly for this Work by John Cramb, Photographer to the Queen, with descriptions by the Reverend R. Buchanan, D. D. Glasgow: William Collins, Buchanan street.

Du Camp, Maxime. 1852. *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851,* accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction par Maxime Du Camp, chargé d'une mission archéologique en Orient par le ministère de l'Instruction publique. Paris : Gide et Baudry.

Fani, Michel. 2005. *Une histoire de la photographie au Liban 1840-1944.* Paris : L'Escalier.

Fergusson, James. 1910. *History of Indian and Eastern Architecture 1876,* revised and ed. with additions, "Indian architecture" by J. Burgess, and "Eastern architecture" by R. Spiers (1910), 2e éd. Londres : J. Murray.

Flinders Petrie, William. 1904. *Methods and Aims in Archaeology.* London : MacMillan and Co; New York: The MacMillan Company.

Guha, Sudeshna. 2017. « "Nineveh" in Bombay And Histories of Indian Archaeology ». *Journal of the Asiatic Society of Bangladesh* (Humanities). 62(1) : 65-85.

Guha, Sudeshna. 2013. « Beyond Representations: Photographs in Archaeological Knowledge ». *Complutum*. 24 (2) : 173-188.

Guha, Sudeshna. 2002. « The visual in archaeology : photographic representation of archaeological practice in British India ». *Antiquity.* 76 : 93-100.

Halbwachs, Maurice. 1941. *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective. Paris : PUF. (réed.* 2008, avec les contributions de Danièle Hervieu-Léger, Jean-Pierre Clero, Sarah Gensburger et Éric Brian, PUF, Paris).

Lagrange, Marie-Joseph. 1967. *Au service de la Bible - Souvenirs personnels.* Paris : Cerf.

Lagrange, Marie-Joseph. 1903. *La méthode historique, surtout à propos de l'A.T.* Paris : Lecoffre.

Lyon, David. 2018. *Jewish contributions to civilization. An address delivered in Chicago before the World's parliament of religions, on September 18, 1893.* London : Forgotten Books.

Montagnes, Bernard. 2005. *Marie-Joseph Lagrange, Une biographie critique.* Paris : Cerf.

Moors, Annelies and Steven Machlin. 1987. « Postcards of Palestine: Interpreting images ». *Critique of Anthropology.* 7 (2) : 61-77.

Moors, Annelies. 2010. « Presenting People: The Politics of Picture Postcards of Palestine/Israil ». Dans *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity,* ed. David Prochaska et Jordana Mendelson, 93-105. Philadelphia : Penn State University Press.

Nègre, Serge, 2013. *De la Terre sainte à la Palestine.* Beyrouth : Institute for Palestine Studies.

Perez, Nissan. 1988. *Focus East: Early Photography in the Near East (1839-1885).* Jérusalem : Abradale-Abrams.

Renié, Pierre-Lin. 2007. « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée ». *Études photographiques.* 20. [http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/925, consulté le 15 juillet 2019].

Rockett, William H. 1983. « The Bonfils Story : A Special Section ». *Aramco World Magazine : Arab and Islamic cultures and connections.* 34(6), Nov-Dec : 8-31.

Rosovsky, Nitza and Wahrman Dror. 1993. *Capturing the Holy Land.* M. J. Diness and the beginnings of photography in Jerusalem, [exhibition], Cambridge, Mass., The Harvard Semitic Museum.

Rouillé, André. 2005. *La photographie. Entre document et art contemporain.* Paris : Gallimard.

Salzmann, Auguste. 1856. *Jérusalem : étude et reproduction photographique des monuments de la Ville sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours.* Paris : Gide et Baudry. 2 vol. planches, 1 vol. texte.

Schlesinger, Arthur M. jr. and Israel Fred L., éds. 1999. *Jerusalem and the Holy Land. Chronicles from National Geographic.* Philadelphia : Chelsea House Publishers.

Sobieszek, Robert, et Gavin E.S. Carney 1980. *Remembrances of the Near East : The Photographs of Bonfils;* 1867-1907. International Museum of Photography at George Eastman House. Rochester.

Swett, William C. et Michael D. Wallace 2019. « The Story of the Story of the Semitic Museum Bombing ». *The Harvard Crimson,* 14 mars [disponible en ligne : https://www.thecrimson.com/article/2019/3/14/semitic-museum/; consulté le 25 mars 2019].

Stratham, F. 1860. « On the Application of Photography to Scientific Pursuits ». *British Journal of Photography,* July 2 : 191-192.

Tassel, Janet. 1983. « Museum Trail. The Harvard Semitic Museum Rises Again ». *Biblical Archaeologist.* 46 (2) (Spring) : 101-108 (originellement paru dans *Harvard Magazine,* mars-avril, 1982).

The Harvard Crimson. 1935, 5 décembre [disponible en ligne : https://www.thecrimson.com/article/1935/12/5/founder-of-semitic-museum-professor-of/, consulté le 25 mars 2019].

Thomas, Ritchie. 1979. « Bonfils & Son, Egypt, Greece, and the Levant; 1867-1894 ». *History of Photography.* III (1) : 33-46.

Thornton, Amara et Sara Perry. 2009-2011. « Collection et Production: The History of the Institute of Archaeology through Photography ». *Archaeology International.* 13/14 : 101-107.

Whiting, John D. 1914. « The Village Life in Holy Land ». *National Geographic.* XXV/3, Mars : 249-314.

Wiener Cohen, Naomi. 1999. *Jacob H. Schiff : A Study in American Jewish Leadership.* Waltham, MASS : Brandeis University Press.