



Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.)

## Patrimoine photographié, patrimoine photographique

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

---

# Histoire et fortune photographique d'une œuvre d'art : le cas du Laocoon Vatican

Maria-Francesca Bonetti

---

DOI : 10.4000/books.inha.4410

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Année d'édition : 2013

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902684



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

BONETTI, Maria-Francesca. *Histoire et fortune photographique d'une œuvre d'art : le cas du Laocoon Vatican* In : *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2013 (généré le 11 janvier 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/4410>>. ISBN : 9782917902684. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.4410>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 11 janvier 2021.

---

# Histoire et fortune photographique d'une œuvre d'art : le cas du Laocoon Vatican

Maria-Francesca Bonetti

---

- 1 Cette intervention porte sur la plus ancienne documentation photographique du Laocoon du Vatican (entre 1848 et 1870 environ). Celle-ci servira d'exemple pour analyser un ensemble de photographies de divers photographes, actifs à Rome dans la période des origines, selon une méthode philologique qui peut rendre compte aussi bien de la documentation historique d'une œuvre d'art que de l'histoire même de la photographie, dans le domaine spécifique qui concerne la connaissance et l'étude du patrimoine artistique.
- 2 L'analyse de quelques-unes des premières images du Laocoon (à partir du calotype de Giacomo Caneva, pour arriver, à travers les différentes prises de vues de Robert Macpherson et de James Anderson, aux photographies de Giuliano Ansiglioni, Giorgio Sommer, Gioacchino Altobelli, Enrico Verzaschi, etc.), également confrontées avec d'autres plus récentes, révèle en effet la complexité d'une question d'un particulier intérêt. Bien qu'il s'agisse d'un des sujets les plus fréquents dans les catalogues des photographes, ces images, d'abord destinées aux amateurs et aux connaisseurs, puis principalement au public des voyageurs et des touristes du Grand Tour, n'ont pas été utilisées pour l'étude, la restauration et la restitution philologique de l'œuvre.
- 3 Il faut donc s'interroger sur les contextes de production des images, sur les divers usages et fonctions de la photographie, sur l'acquisition de différentes modalités de documentation, pour bien comprendre et reconnaître à chaque fois la valeur documentaire d'une image photographique et pour l'utiliser correctement dans le domaine de la conservation du patrimoine.
- 4 Dans l'histoire de la traduction et de la documentation iconographique du Laocoon du Vatican, – à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle – il faut souligner le rôle primordial des nombreuses reproductions photographiques qui, dès les années succédant à l'invention du nouveau medium (1839), ont été dédiées au chef-d'œuvre des sculpteurs de Rhodes

(Athénodoros, Agésandros et Polidoros) redécouvert en janvier 1506 par Giuliano da Sangallo et Michel-Ange, dans une vigne romaine près de Santa Maria Maggiore et placé, par volonté du Pape Jules II della Rovere, dans la cour octogonale du Belvédère au Vatican.

- 5 Parmi toutes les images que l'on peut trouver dans les collections, cette primauté est certainement évidente. Nous pouvons en donner un exemple à partir d'un corpus – inévitablement lacunaire – de photographies datées de 1840 à 1870 environ, réalisées avant l'emploi du procédé à la gélatine bromure d'argent ; images qui ont déjà fait l'objet d'une étude à l'occasion de l'exposition dédiée au Laocoon, en 2006, à l'occasion des 500 ans du Musée du Vatican.<sup>1</sup>
- 6 On a pu confronter ces photographies avec d'autres épreuves, d'autres types d'images aussi et, en outre, avec des sources documentaires nous renseignant sur d'autres prises de vue dont on n'a pas retrouvé d'exemplaires.<sup>2</sup> Il s'agit en effet de l'un des sujets les plus fréquents dans les répertoires des photographes actifs à Rome au XIX<sup>e</sup> siècle dans le nouveau et florissant marché des vues monumentales et des reproductions d'œuvres d'art.
- 7 Il faut dire d'emblée que, bien que ces images représentent un cas exemplaire de documentation artistique pour le XIX<sup>e</sup> siècle, et spécifiquement pour l'histoire des relations entre la photographie et la sculpture<sup>3</sup> – qui, dès les origines, a caractérisé l'expérimentation et l'élaboration du médium et l'activité de plusieurs opérateurs – elles n'ont pourtant pas été employées pour l'étude, l'analyse et la restauration philologique du Laocoon. Même si elles avaient été réalisées à une époque où les disciplines de l'archéologie et de l'histoire de l'art étaient en train de s'affirmer avec l'aide de la photographie – qui pouvait offrir de nouvelles possibilités en termes de rigueur scientifique, par son « exactitude » et son « objectivité » présumée. Elles furent prises, en effet, pendant une période où le groupe du Laocoon n'eut pas à subir d'importante modification ou intervention<sup>4</sup> (contrairement à ce qui s'était passé auparavant et qui eut lieu aussi par la suite). Ces images n'ont donc pas eu, de ce point de vue, le rôle documentaire qu'on aurait pu imaginer.
- 8 Dans le cas particulier du Laocoon, les événements et les modifications, toujours au centre de l'attention et des intérêts pour tenter une définition correcte de sa forme originelle et identifier les interventions et les ajouts subis au cours du temps, peuvent être examinés et vérifiés, encore aujourd'hui. Ceci peut se faire seulement sur la base des sources iconographiques précédentes, qui sont sans doute moins précises du point de vue de la reproduction du sujet original, mais qui sont certainement utiles et encore valables comme documents et témoignages.

fig. 1 Giuseppe Bossi, d'après un dessin de Stefano Piaie, Laocoonte, eau-forte, dans Johann Joachim Winckelmann, *Storia delle arti e del disegno...*, Roma, 1783-1794, t. II, tav. IV



- 9 Toutes les photographies du XIX<sup>e</sup> siècle (à partir du premier calotype de Giacomo Caneva jusqu'aux photographies des années 1870-1880 de Cesare Vasari, des Alinari, etc.) présentent, au contraire, le même état du groupe : c'est-à-dire l'aspect que la sculpture a pris quand elle fut reconstituée au Vatican après son retour de Paris (en 1815) et qu'elle a gardé jusqu'à ce que d'autres interventions mineures aient été effectuées, au début du XX<sup>e</sup> siècle, avant la restauration définitive de Filippo Magi en 1957-1960.<sup>5</sup> Cet aspect, qui correspond plus ou moins à la situation du XVI<sup>e</sup> siècle et qui fut donné au Laocöon à l'époque de Pie VI, vers 1780, reste le plus connu et le plus familier des archéologues du XX<sup>e</sup> siècle.
- 10 C'est presque le même aspect du Laocöon qu'a vu Goethe pendant ses séjours romains, dans les années 1786-1788. C'est la condition du Laocöon telle qu'elle apparaît dans la gravure de Giuseppe Bossi, d'après un dessin de Stefano Piaie, qui fut publiée dans l'édition romaine de l'œuvre de Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi*, sous la direction de Carlo Fea (1783-1784).<sup>6</sup> (fig. 1). Cette image du Laocöon, qui a surtout influencé les différentes analyses critiques sur l'expressivité du groupe, a été fixée pour toujours dans notre mémoire collective, au moins jusqu'à ce qu'on retrouve (en 1905) le bras qui manquait, dénommé « bras Pollack ».
- 11 C'est seulement plus tard, dans les années 1950, dans les reproductions photographiques qui illustrent quelques-unes des plus importantes études sur les restaurations du Laocöon, que l'on retrouve des images montrant des différences dans certains détails, qui semblent avoir échappé à l'attention des chercheurs. Je n'ai pas trouvé, par exemple, d'explications sur les modifications de la main du fils du Laocöon que l'on peut voir sur quelques photographies utilisées par les historiens. En l'absence de documentation sur ce point, il faudrait sans doute reconsidérer l'histoire des

restaurations du Laocoon, au début du XX<sup>e</sup> siècle, en tenant compte de ces photographies.<sup>7</sup>

- 12 Par ailleurs, en général, les historiens ont employé les photographies sans préciser leur date de réalisation, le nom du photographe, ou la provenance même de la documentation photographique : des photographies qui, en fait, attestent d'une manière irréfutable d'autres états dans l'existence du Laocoon, qui ne sont pas commentés alors. Ce constat révèle une attitude peu critique, peu consciente d'elle-même, et donc peu scientifique à l'égard d'une source visuelle. Comme toutes les autres sources, les sources photographiques demandent pourtant à être vérifiées, reconnues et comprises, pour être ensuite utilisées correctement comme des documents fiables.
- 13 C'est la raison pour laquelle il faut relever le rôle plus spécifiquement rhétorique, une fonction essentiellement d'éloge et de divulgation, que les premières photographies du Laocoon ont développée dans la connaissance et dans la diffusion du goût et de la culture à l'époque. Elles étaient plus efficaces que d'autres images dans la transmission des valeurs esthétiques et expressives du modèle. Elles donnaient une synthèse visuelle, à portée iconique, destinée à l'imagination, à l'évocation d'un mythe, plutôt qu'à la description analytique des caractères formels et des qualités stylistiques de l'œuvre. Le même rôle est aussi joué par les plus anciennes photographies du Laocoon, qui ne sont pas tirées de l'œuvre originale, mais qui sont réalisées à partir de copies, de réductions en plâtre, en bronze, etc.
- 14 C'est le cas d'un daguerréotype qui se trouve dans les collections du Getty Research Institute<sup>8</sup> ou du calotype de Nicolas Hennemann, assistant de William Henry Fox Talbot<sup>9</sup>, ou encore des épreuves positives d'Hippolyte Bayard, dans les collections de la Société Française de Photographie.<sup>10</sup> Tous ces exemples attestent la célébrité et la centralité du Laocoon parmi les antiquités gréco-romaines. En outre, ils donnent une idée de l'usage très populaire, au XIX<sup>e</sup> siècle, des images photographiques du Laocoon, ainsi que celui des nombreuses statuettes réalisées d'après cette sculpture.<sup>11</sup> On doit se rappeler, à ce propos, que des photographes comme James Anderson et surtout Giorgio Sommer ont aussi produit et vendu des copies de sculptures classiques en bronze ou en terre cuite.<sup>12</sup>
- 15 Il faut donc revoir dans cette perspective l'histoire des premières photographies du Laocoon.
- 16 Celles-ci se situent au centre d'un parcours idéal qui va du « purisme » des interprétations des gravures du XVIII<sup>e</sup> ou du début du XIX<sup>e</sup> siècle, souvent poussé à l'extrême jusqu'à l'abstraction néoclassique des gravures au trait (« *a puro contorno* »)<sup>13</sup>, jusqu'à la variété et à la richesse des séquences de la documentation photographique du XX<sup>e</sup> siècle. Fondée sur de nouvelles perceptions et considérations des faits artistiques, consécutives aux nouvelles conceptions issues des avant-gardes, la documentation du XX<sup>e</sup> siècle se caractérise par une série de détails et de points de vue, souvent choisis sur la base de critères très subjectifs et individuels.
- 17 Nous pouvons nous en faire une idée dans la série de Pino dell'Aquila réalisée il y a dix ans sous la direction de Salvatore Settis<sup>14</sup>, en un binôme qui confirme l'exigence d'une étroite collaboration entre l'historien et le photographe, comme ce fut déjà envisagé par Roberto Longhi dans son essai de 1964, *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*.<sup>15</sup> On assiste ainsi, maintenant, au dépassement d'une conception exclusivement documentaire et « objective » de la photographie désormais considérée

comme un instrument pour l'interprétation et la reconstitution du réel, obéissant à des codes spécifiques.<sup>16</sup>

- 18 Dans les images de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en revanche, on relève en général une homogénéité, une certaine unité et seulement de petits écarts, souvent difficiles à percevoir, et pourtant significatifs. Si l'on considère attentivement ces écarts, ils peuvent être d'un grand intérêt par rapport à l'histoire même de la photographie, pour identifier les différentes attitudes et les modifications des regards, individuels ou collectifs, portés sur l'œuvre d'art. Ces images sont toujours comme en équilibre instable, entre les deux extrêmes du minimum et du maximum d'informations représentés par les traductions, toutes deux fortement interprétatives, de la gravure des XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, d'une part, de la photographie contemporaine, de l'autre. Et, bien que ces photographies répètent presque toujours les mêmes points de vue, les mêmes compositions, stéréotypées et puisées dans les schémas visuels établis à travers la tradition graphique précédente et désormais familiers aux connaisseurs et passionnés de l'art, elles ne se résument pas, néanmoins, à la simple « objectivité », sur laquelle la photographie faisait reposer ses valeurs de fidélité, de fiabilité, de crédibilité.

## Catalogue et analyse des photographies

**1. Giacomo Caneva** (Padoue, vers 1813 – Rome, 1865), [*Laocoon*], 1847-1848, papier salé (d'après un négatif papier), 215 × 272 mm, signature manuscrite au verso « G. Caneva » Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. BPC F 33)

Cette photographie provient de la collection de Piero Becchetti (Rome). On en connaît au moins deux autres exemplaires en papier salé : dans les collections Alinari, dans un album de 80 photographies de Caneva (sous le titre « Rome / Statues », AVQ A 613/4) et dans un album de la BnF (département des Estampes et de la Photographie, Réserve-Vf 88i-4, inv. G122860), don de la Baronne Salomon de Rothschild, comprenant des photographies de Caneva et du vénitien Antonio Fortunato Perini.

Il s'agit probablement de la première reproduction photographique du groupe original du Laocoon Vatican. Caneva, qui fut l'un des protagonistes du Cercle du Café Greco à Rome dans les années 1848-1855 environ, est aussi l'un des premiers photographes à réaliser des campagnes de documentation photographique des sculptures classiques dans les Musées romains du Vatican et Capitolins, à partir de 1847-1848. Ces sujets devinrent bientôt indispensables au sein des répertoires des professionnels actifs à Rome dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et furent très demandés par les clients des photographes : voyageurs, chercheurs, connaisseurs, touristes. Il s'agit probablement aussi d'une des premières photographies de sculpture par Caneva commandées par le ministre français Adolphe Thiers, selon le témoignage de Napoleone Pietrucci, auteur de la première biographie du photographe, dans sa *Biografia degli artisti padovani* (Padova, 1858, p. 68-69).

Pour ce négatif, Caneva a employé l'une des variantes du procédé humide de Blanquart-Évrard, qui avait été présenté à l'Académie des Sciences en 1847 et qui était connu en Italie par la traduction d'Enrico Montucci, publiée en 1847 (*Trattato teorico-pratico di dagherrotipia ed eliografia. Comprendente le più recenti scoperte e l'ultimo perfezionamento dovuto al Signor Blanquart-Evrard, scritto espressamente a Parigi per l'intrapresa dei Segreti Moderni delle Arti e Mestieri dal dottor Enrico Montucci*, Livorno, 1847), mais aussi grâce la présence à Rome du couple Guillet-Saguez.<sup>17</sup>

Il faut rappeler que, quelques années plus tard, Caneva, dans son *Trattato pratico di fotografia* (1855), recommandait le négatif sur papier pour « le paysage, les monuments anciens, les rochers, etc. », parce que la texture du papier peut rendre « l'aspérité, la rugosité et l'immense variété des tonalités de la nature... ». Mais, pour un bâtiment moderne, ainsi que pour une statue, une vue, une peinture, une gravure, il fallait selon lui préférer le négatif sur verre, pour obtenir les résultats désirés.<sup>18</sup>

À ce moment-là, il s'agit encore d'un négatif sur papier non ciré (le procédé de Le Gray ne fut introduit qu'en 1851), qui donne à l'image un caractère plutôt primitif, avec cependant des effets de clair-obscur très pittoresques, qui étaient appréciés et admirés des artistes.<sup>19</sup>

- 19 **2. Photographe non identifié** (actif à Rome vers 1850-1855), [Laocoon], vers 1851-1852, négatif sur papier salé ciré, d'après un tirage original, 416 × 320 mm, Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. NVQ F 120)

Même si cette pièce se présente comme un négatif sur papier, il s'agit en fait d'une image obtenue par transparence à partir d'une image positive : de cette façon, on pouvait obtenir des « reproductions » : de nouveaux négatifs. La photographie fait partie d'un groupe de grand format, généralement avec une numérotation et le titre manuscrit à l'encre sur le verso, ce qui permet d'imaginer un usage professionnel de ces images.<sup>20</sup>

**3. James Anderson** (Blencarn/Cumberland, 1813 – Rome, 1877)

a)[Laocoon], 1856-1857

Papier salé albuminé (d'après un négatif au collodion, 1850-1852), 367 × 239 mm

Numéro « 36 » dans le négatif

Rome, Archivio Fotografico Comunale, d'après l'album « Rome 1857 » (inv. AF 7031-41)

En bas à droite de l'image, au dessus de la base et à peine visible sur le fond, figure un numéro « 36 » (dans le négatif), caractéristique de la numérotation primitive d'Anderson, qui a été ensuite effacée et changée dans son inventaire/catalogue.

L'image se trouve dans un album très précieux présenté à l'exposition sur le Cercle du Café Greco (Rome et Paris, 2003)<sup>21</sup>, qui comprend des photographies de Rome de James Anderson, Eugène Constant, Angelo Luswergh et d'autres photographes non identifiés.

<sup>22</sup>

b -1) [Laocoon], 1852-1855

Papier salé (d'après un négatif au collodion, vers 1852), 237 × 174 mm

Timbre sec de Spithöver sur le carton de montage

Munich, Collection Dietmar Siegert<sup>23</sup>

b -2)[Laocoonte], vers 1855

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, vers 1852), 234 × 175 mm

Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. SDC A 13/18)<sup>24</sup>

Ces deux exemplaires sont tirés du même négatif. On en connaît un autre en papier salé dans la collection de Bruce Lundberg (Guilford, USA).

c) [Laocoon], vers 1858

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, vers 1850-1852), 392 × 288 mm

Numéro « 31 » dans le négatif

Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari<sup>25</sup>

L'image se trouve dans un album intitulé « Roma / Belle Arti », contenant 46 photographies de Anderson et Cuccioni. Un autre exemplaire se trouve dans la collection Lundberg, en papier salé, un peu coupé en bas.

Le négatif, dans ce cas, est très semblable à celui de l'exemplaire a), avec le même point de vue. Il se peut qu'ils aient été pris en même temps, ou qu'il s'agisse d'une reproduction dont la numérotation du catalogue avait été changée au moment du tirage.

d -1) [Laocoon], vers 1858-1860

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, vers 1858-1859), 401 × 305 mm

Numéro « 17 » dans le négatif ; timbre sec de Joseph Spithöver sur le carton de montage Modena, Collection Maggia<sup>26</sup> (fig. 2)

d -2)[Laocoon], vers 1858-1860

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, vers 1858-1859), 400 × 310 mm

Numéro « 17 » dans le négatif ; timbre sec de Spithöver sur le carton de montage Florence, Museo della Fotografia Fratelli Alinari (inv. FVQ F 503 58)<sup>27</sup>

Dans ces deux derniers exemplaires tirés du même négatif, on voit la numérotation d'Anderson (17) et le numéro « 74 », sur le premier gradin de l'autel, qui correspond à l'inventaire du Musée du Vatican.

Avec ce groupe d'images – qui peuvent être toutes attribuées à James Anderson, grâce aux différents éléments énoncés – nous disposons d'une indication, comme dans le cas de Robert Macpherson, sur la façon d'opérer du photographe à l'égard d'un sujet souvent demandé par des clients aux exigences et aux goûts différents. Il fallait ainsi reproduire le sujet plusieurs fois dans différents formats et en divers moments, en variant aussi le procédé (sinon du négatif, du moins de l'épreuve positive), en changeant un peu le point de vue de la représentation. Ainsi, l'on pouvait toujours offrir des images nouvelles au niveau technique et correspondant à l'état réel du sujet.

Même si la signature du photographe est absente, on peut identifier les photographies d'Anderson grâce à la répétition et à la présence de certains éléments qui le caractérisent. Il en est ainsi du numéro 17, qui correspond au catalogue d'Anderson (1859), pour le format 31 × 47 cm (le même sujet, en format plus petit, 25 × 35 cm, figure sous le numéro 30)<sup>28</sup> ; de la présence du timbre de Joseph Spithöver sur le carton de montage (il était le distributeur d'Anderson dans la ville de Rome) ; du contexte de provenance (albums comprenant d'autres photographies du même auteur) ; de quelques éléments spécifiques de la représentation, comme le drap placé derrière la sculpture que l'on retrouve souvent dans les images des statues du Musée Vatican et du Musée du Capitole réalisées par Anderson.



fig. 2 James Anderson, [*Laocoon*], 1858-1860, papier albuminé (d'après négatif collodion, 1858-1859), Modena, Collection Maggia



La succession chronologique a été établie à partir des éléments décrits, surtout au niveau des procédés techniques employés et grâce à l'analyse des changements d'état de la sculpture. En effet, on voit, dans les dernières épreuves, le numéro 74 qui avait été ajouté dans l'inventaire du Musée, probablement vers les années 1858-1859 ; époque à laquelle remonte aussi la publication du premier catalogue d'Anderson, où le sujet figure sous le numéro 17, qui apparaît dans les dernières épreuves d). À cette date, de plus, le coin de la base en marbre du groupe est restauré. Tandis que dans les précédentes épreuves il est encore émoussé.

Il faut encore remarquer la beauté, la profondeur, la qualité de la première épreuve a), un des moments de gloire d'Anderson. La sculpture, plongée dans l'obscurité du fond, ressort presque mystérieusement, dramatisée et exaltée dans sa clarté. L'image semble obtenue avec une lumière artificielle (au magnésium), avec des effets qui évoquent peut-être les conditions des visites nocturnes aux Musées, à la lumière des torches, pratiquées au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

#### 4. Robert Macpherson (Edinburgh, 1814/1815 – Rome, 1872)

a) [*The Laöcoon. Vatican Museum*], vers 1855-1860

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion - procédé Taupenot, 1855), 340 × 257 mm

Sur le carton du support, timbre sec de Macpherson avec le numéro « 81 » manuscrit Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. FVQ F 158602)<sup>29</sup>

b) [*The Laöcoon. Vatican Museum*], vers 1855-1860

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion - procédé Taupenot, 1855), 392 × 292 mm

Timbre sec de Macpherson avec le numéro « 81 » manuscrit sur le carton de montage Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. AVQ A 238/4)<sup>30</sup>

c) [*The Laöcoon. Vatican Museum*], vers 1860

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion - procédé Taupenot, 1858-1859), 352 × 265 mm

Timbre sec de Macpherson avec le numéro « 81 » manuscrit sur le carton de montage  
Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. FBQ A 6263/21)<sup>31</sup>

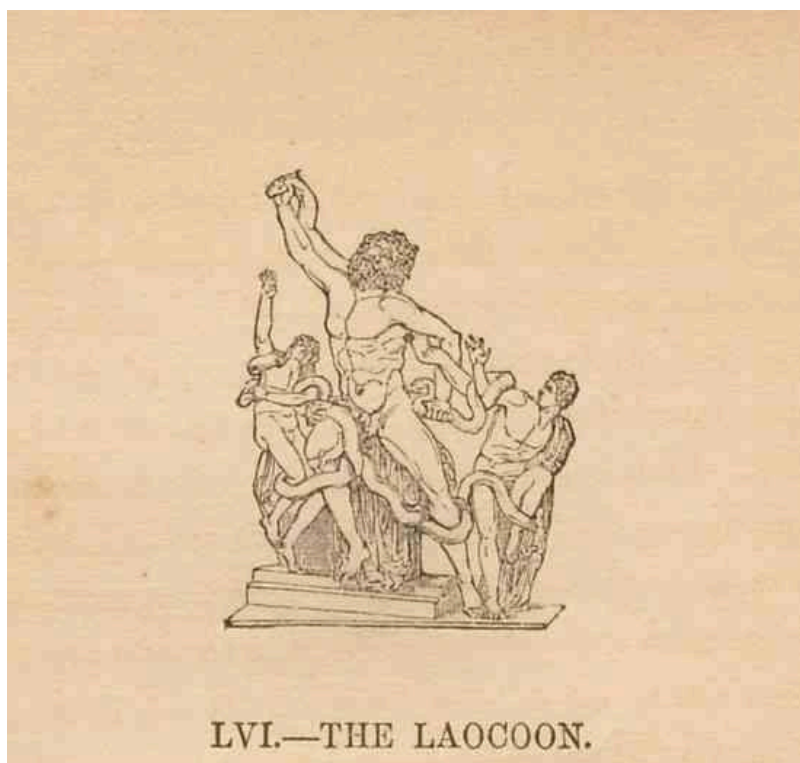
d) [*The Laöcoon. Vatican Museum*], 1868

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion - procédé Taupenot, vers 1860), 175 × 115 mm Numéro « 56 » manuscrit sur le carton de montage

Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (dans l'album « Vatican Sculpture/ R. Macpherson/ Rome », inv. AVQ A 1573/56)<sup>32</sup>

Parmi les nombreux sujets photographiés par Robert Macpherson, le *Laocoon* fut envoyé par Paolo Volpicelli à l'Académie de Sciences de Paris en 1855, pour montrer la qualité du procédé de Taupenot (le collodion albuminé sec), pour donner « une idée concrète de ce qui se fait à Rome de meilleur en ce genre ». Chaque image est ici différente, comme dans le cas d'Anderson. Il faut remarquer qu'en 1863 Macpherson publie un petit guide des sculptures dans les Musées du Vatican, illustré avec des gravures en bois exécutées par sa femme, Louisa Gerardine Bate, nièce de l'écrivaine Anna Jameson, à partir de ses photographies.<sup>33</sup> (fig. 3)

fig. 3 Louisa Gerardine Bate, *Laocoon* (d'après photographie de Robert Macpherson), gravure en bois, dans Robert Macpherson, *Vatican Sculptures...*, Londra, 1863 (b), tav. LVI



Dans ces images, le Laocoon n'est pas vu frontalement, mais il y a un écart accentué vers le fond à gauche, surtout dans la deuxième épreuve.

On est sûr que Macpherson avait réalisé tous ses négatifs du Laocoon avant 1860, puisque, comme l'indiquent les registres d'autorisation, il n'a pas demandé d'autorisation pour photographier la statue après cette date. Mais on peut aussi établir une succession chronologique, parce que, dans les deux dernières images, le coin à

droite de la base en marbre apparaît restauré, tandis que, sur le gradin, on voit aussi le numéro 74 de l'inventaire du Musée.

L'exemplaire d), de format différent, se trouve dans un album portant une dédicace du photographe : « To Mr. William Bevan / from R. Macpherson with his best wishes / Rome 29<sup>th</sup> October 1868 ».

Le numéro 81 correspond aux catalogues généraux de Macpherson des années 1857, 1858, 1862, 1863, 1871 ; tandis que le numéro 56 correspond au catalogue spécifique de Macpherson, dédié au Musée du Vatican en 1862 et au guide des sculptures du Vatican publié en 1863.<sup>34</sup>

**5. Fratelli d'Alessandri (attr.)** (actifs à Rome dès 1856), [*Laocoon*], vers 1856-1857  
Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, vers 1856-1857), 204 × 165 mm  
Numéro « VIII » en bas Paris, Collection Garric (**fig 4**)

fig. 4 Fratelli D'Alessandri, [*Laocoon*], 1860 ca, papier albuminé (d'après négatif collodion, 1857-1858), Paris, Collection Garric



Cette photographie figure dans un album datant environ de 1860, avec photographies des Frères d'Alessandri, de James Anderson, de Robert Rive et d'Alinari. Elle est attribuée sur la base du contexte de provenance et pour les analogies avec les premières séries en petit format des d'Alessandri.

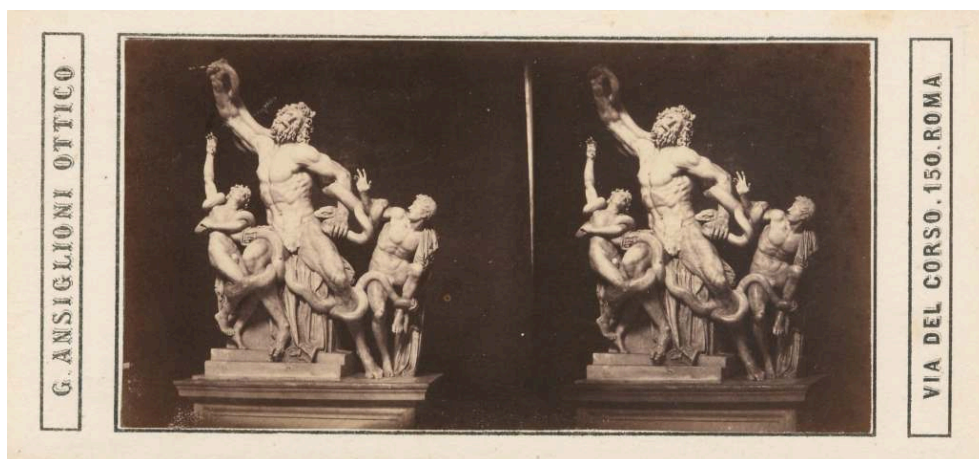
Il y a une petite pièce de la corniche de la base de la statue qui manque et qui par la suite a été restaurée, d'autre part, le coin à droite n'est plus émoussé. La photographie a probablement été exécutée dans une période comprise entre les premières photographies d'Anderson et Macpherson et avant 1858-1859, lorsque l'on ajoute sur le gradin de l'autel le numéro d'inventaire du Musée, « 74 ».

On peut donc envisager, pour cette prise de vue une datation vers 1856-1857, puisque ce manque dans la corniche fut ensuite restauré. Pour ces années, nous n'avons pas la documentation concernant les demandes d'autorisation, mais nous savons que les

Frères d'Alessandri revinrent sur le sujet ultérieurement. Dans le *Registre* des autorisations (ASMV, *Registre I*, 1860-1888), ils figurent en effet en date du 10 septembre 1863.

- 20 **6. Giuliano Ansiglioni** (actif à Rome, vers 1855-1865), *Laocoonte al Vaticano*, 1861-1862 Papier albuminé (d'après un négatif au collodion), 68 × 133 mm (85 × 174 mm) Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, fonds Otello Rossi (inv. 5336/5) (fig.5)

fig. 5 Giuliano Ansiglioni, *Laocoonte al Vaticano*, 1861-1862, papier albuminé (d'après négatif collodion), Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, fonds Otello Rossi



La date de la photographie peut être située sur la base des autorisations reçues par les photographes le 15 juin 1861 et le 18 février 1862 (ASMV, *Registro I*, 1860-1888). Sur le gradin de l'autel on voit le numéro 74, comme dans les photographies d'Anderson et de Macpherson.

L'opticien Giuliano Ansiglioni s'était spécialisé dans la photographie stéréoscopique qui permettait de restituer la tridimensionnalité des sculptures et qui devint très populaire pour ses effets mimétiques. Les stéréoscopies connurent un vrai grand succès à l'Exposition Universelle de Londres en 1862, dans la période même du travail d'Ansiglioni.<sup>35</sup>

**7. Tommaso Cuccioni** (1790 ca - Rome, 1864), [*Laocoon*], vers 1862-1863 Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, 1862-1863), 298 × 219 mm

Timbre sec « Fotografia Cuccioni / Rome / Via Condotti 19 »

Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. FCC F 22902)<sup>36</sup>

Cuccioni avait participé à l'Exposition de la Société Française de Photographie en 1859. Il y avait présenté de grandes vues de Rome et le Laocöon.<sup>37</sup> Ces photographies furent très appréciées des critiques, comme Philippe Burty et Ernest Lacan qui contribuèrent ainsi au succès de Cuccioni, graveur et marchand d'estampes et de photographies, puis photographe.<sup>38</sup> Nous avons ici une image différente du groupe, sûrement réalisée quelques années plus tard. Cuccioni avait demandé l'autorisation de photographier dans le Musée du Vatican le 4 septembre 1862 (pour deux mois) et encore le 21 juillet 1863 (pour deux mois). L'image montre en effet le numéro d'inventaire de la statue 74, comme il se présentait dans les années 1862-1863, c'est-à-dire après la documentation d'Ansiglioni et avant le travail au Vatican de Giorgio Sommer. Dans la photographie de Sommer (autorisation du 2 juillet 1863)<sup>39</sup>, on voit en effet le numéro 74 dans la même graphie que celle qui figure dans une photographie de Michele Mang<sup>40</sup>, qui avait lui

obtenu l'autorisation de réaliser des photographies au Vatican le 2 août 1864 (pour un mois).

**8. Gioacchino Altobelli** (Terni, 1814 – Rome, après 1878), [*Laocoonte*], vers 1867-1868  
Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, vers 1867-1868), 251 × 182 mm  
Paris, Collection Garric (**fig.6**)

Un autre exemplaire du même négatif est dans les Collections du Musée Alinari (inv. BCC F 744), avec les légendes dans l'image : « Laocoonte » (en bas, à gauche), et « Vat. n° 33 » (à droite).<sup>41</sup>

Gioacchino Altobelli, tout comme Anderson et Macpherson, revient sur le sujet du Laocoon plusieurs fois. On connaît en effet des photographies pouvant lui être attribuées, qui correspondent au moins à trois différents négatifs.

fig. 6 Gioacchino Altobelli, [*Laocoonte*], 1867-1868, papier albuminé (d'après négatif collodion, 1867-1868), Paris, Collection Garric



Dans la collection de Bruce Lundberg (Guilford, USA) il y a deux autres photographies dans des albums d'Altobelli, les deux portant le même numéro « 33 » dans l'image, mais d'après des négatifs divers. En particulier, une première photographie (papier albuminé, 350 × 250 mm circa), avec une légende dans l'image très semblable à celle qui figure dans l'exemplaire de la Collection Alinari, a été réalisée probablement autour de 1858-1860. On y voit le numéro « 74 » dans la même position et la même graphie que pour les photographies d'Anderson, de Macpherson et d'Ansiglioni.

L'autre image de la Collection Lundberg présente le numéro « 74 », comme dans l'image des Collections Garric et Alinari et peut donc avoir été réalisée dans la même période, en 1867-1868, quand Altobelli obtient deux fois l'autorisation pour photographier les statues principales dans le Musée Vatican (le 29 juin 1867, pour deux mois et le 21 octobre 1868, pour deux mois). À ce moment, le numéro d'inventaire du Musée a

changé de forme à nouveau, avant d'être supprimé dans une intervention ultérieure, probablement autour de 1869-1870 (voir la photographie de Verzaschi).

Altobelli, qui dans les années 1858-1865 a été associé à Pompeo Molins, suit dans ses images la composition centrale et rigoureuse de Cuccioni et de Sommer, bien qu'il n'arrive pas aux mêmes résultats de définition plastique de la sculpture et aux mêmes effets de clair-obscur que ce dernier.

**9. Enrico Verzaschi** (actif à Rome, vers 1860 – après 1877)

a) [*Laocoonte*], vers 1870-1875

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, 1870), 249 × 190 mm

Numéro « 2543 » dans le négatif, en bas à gauche

Paris, Collection Garric (**fig.7**)

fig.7 Enrico Verzaschi, [*Laocoonte*], 1870-1875, papier albuminé (d'après négatif collodion, 1870), Paris, Collection Garric



fig.8 Enrico Verzaschi, [*Laocoonte*], 1870-1875, papier albuminée (d'après négatif collodion, 1870), Modena, Collection Maggia



b) [*Laocoonte*], vers 1870-1875

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, 1870), 392 × 276 mm

Numéro « 3328 » dans le négatif, en bas

Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. BCC F 771)<sup>42</sup>

Un autre exemplaire dans un album de Verzaschi dans la Collection Maggia (Modène)<sup>43</sup>.

**(fig.8)**

Ces images sont reconnues et attribuées sur la base de la numération des négatifs, qui correspond au catalogue de Verzaschi, et sur le contexte de provenance. Dans le catalogue de Verzaschi (1873), le Laocöon est indiqué au numéro 3328, pour le format 41 × 27 cm et au numéro 2543, pour le format 21 × 27 cm<sup>44</sup>.

Il a réalisé les deux négatifs dans différents formats, en 1870. Bien que, durant cette période, son établissement photographique ait été dirigé par Goacchino Altobelli, nous avons néanmoins des raisons de penser que l'auteur de ces photographies est Verzaschi. Il avait demandé et reçu en effet l'autorisation le 13 mai 1870 (pour trois mois) et ces images présentent un aspect assez différent de celui des photographies d'Altobelli.

Dans les photographies de Verzaschi, le numéro d'inventaire du Musée (74) a désormais disparu, bien qu'il reste ensuite dans les inventaires du Vatican pour identifier l'œuvre.

## Conclusions

- <sup>21</sup> Comme on a l'a vu à travers toute cette série d'épreuves, il y a dans les années 1850-1860 des images plus personnalisées, pleines de suggestions « pittoresques », éloignées de l'abstraction et de la décontextualisation néoclassique, comme celles de Giacomo Caneva, de James Anderson ou de Robert Macpherson. Ceux-ci travaillèrent

surtout pour une clientèle assez sophistiquée et cultivée de collectionneurs, d'artistes et de voyageurs très sensibles aux valeurs esthétiques et aux tensions expressives de la photographie. Dans les années 1860-1870, grâce à la simplification des procédés, on passe à une production en série plus commerciale, qui se caractérise par l'affirmation et la divulgation d'images standardisées, à la vocation plus clairement documentaire, certainement plus conformes à la demande de reproductions d'œuvre d'art pour un public plus varié, mais moins exigeant.

- 22 Les photographies des professionnels qui florissaient à Rome à l'époque du collodion (Tommaso Cuccioni, Gioacchino Altobelli, Giorgio Sommer, Enrico Verzaschi, etc.), présentent en général une disposition commune vers des choix figuratifs et des pratiques plutôt conventionnelles, de plus en plus fixés dans un schéma très strict et rigoureux, avec un point de vue central, frontal, avec un usage des contrastes de lumière plus marqués, avec la pratique du détournement. Tous ces éléments accentuent l'éloignement physique et émotif du sujet, l'isolement et la décontextualisation de la figure sur le fond neutre et épuré de tout autre élément, en donnant des images nettes, précises et bien définies, dont le caractère est empreint d'un esprit académique et « puriste ».
- 23 La précision et la rigueur de ces images témoignent de la coïncidence du point de vue du photographe avec celui qu'on imagine plus facilement avoir été le point de vue principal voulu par les auteurs de l'œuvre. Comme le théoriseront quelques années plus tard Heinrich Wölfflin (1896)<sup>45</sup>, pour respecter dans les photographies des sculptures le point de vue voulu par l'artiste, les photographes des années 1860-1870 semblent en effet respecter les règles fixées dans l'art de la fin de l'hellénisme, « *d'une sculpture avec un seul point de vue* ». La mise en place du Laocoon dans une niche de la cour octogonale du Belvedere, en effet, semble renvoyer à cette conscience, à la notion que la statue devait être regardée d'un seul point de vue, presque comme un bas-relief. Même dans sa mise en place temporaire au Musée Napoléon à Paris<sup>46</sup>, le Laocoon était dans une niche et s'offrait aux spectateurs comme s'il voulait échapper à toute profondeur, suivant un point de vue unique et parfaitement frontal, tout comme dans les photographies que nous venons de décrire.

---

## BIBLIOGRAPHIE

ASMV : Archivio Segreto dei Musei Vaticani

ANDERSON J., *Catalogue des photographies de Rome de James Anderson*, Rome, 1859.

*Antiquity & Photography. Early Views of Ancient Mediterranean Sites* (textes de LYONS C.L., PAPADOPOULOS J.K., STEWART L. S., SZEGEDY-MASZAK A.), Los Angeles, 2005.

BECCHETTI P., *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Rome, 1983.

BECCHETTI P., *Giacomo Caneva e la Scuola Fotografica Romana (1847-1855)*, Florence, 1989

BECCHETTI P., PIETRANGELI C., *Un inglese fotografo a Roma. Robert Macpherson*, Rome, 1987.



BERGSTEIN M., The Mystification of Antiquity under Pius IX. The Photography of Sculpture in Rome, 1846-1878, dans Johnson G. A. (éd.), *Sculpture and Photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge, 1998, p. 35-50.

BILLETTER E. (éd.), *Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe*, Disburg, 1997.

BONETTI M. F., Documentazione e fortuna fotografica del Laocoonte (1840-1870), dans BURANELLI F., LIVERANI P., NESSELRATH P. (éd.), *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, Rome, 2006, p. 79-81 et p. 184-192.

BONETTI M. F. (éd.), avec DALL'OLIO C., PRANDI A., *Rome. 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico*, Rome, 2008.

BONETTI M.F., Talbot et l'introduction du calotype en Italie, dans *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, Paris, 2010, p. 25-35.

BURANELLI F., LIVERANI P., NESSELRATH P. (éd.), *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, Rome, 2006.

CANEVA G., *Della Fotografia. Trattato pratico di Giacomo Caneva pittore prospettico*, Rome, 1855 (réimpression en fac-simile : Florence, 1985, avec une note de Zannier I.).

CARTIER-BRESSON A., Le travail du négatif : l'Italie, un champ expérimental pour les pionniers de la photographie, dans *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, Paris, 2010, p. 17-23.

CARTIER-BRESSON A., MARGIOTTA A. (éd.), *Roma 1850. Il Circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco / Rome 1850. Le Cercle des artistes photographes du Café Greco*, Milan, 2003.

*Catalogue de la troisième exposition de la Société Française de Photographie comprenant les œuvres des photographes français et étrangers*, Paris, 1859.

CESTELLI GUIDI B., Il fotografo al museo, dans Wölfflin H., *Fotografare la scultura* (éd. Cestelli Guidi B.), Mantoue, 2008, p. 40-67.

CONTI A., Vicende e cultura del restauro, dans *Storia dell'arte italiana*, vol. 10 : *Conservazione, falso, restauro*, Turin, 1981, p. 39-112.

FAWCETT T., Plane Surfaces and Solid Bodies: Reproducing Three-Dimensional Art in the Nineteenth Century, *Visual Resources*, IV, 1, 1987, p. 1-23.

GERNSHEIM H., James Anderson 1813-1877, *Fotologia*, 6, 1986, p. 17-23.

HAMBER A. J., « A Higher Branch of the Art ». *Photographing the Fine Arts in England. 1839-1880*, Londres, 1996.

HASKELL F., Penny N., *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Turin, 1984 (1<sup>re</sup> éd., New Haven -London, 1981).

JOHNSON G. A. (éd.), *Sculpture and Photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge, 1998.

LONGHI R., Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista, *Paragone*, 1964, n. 169, p. 29-38.

MACPHERSON R., *Macpherson's Photographs Rome*, 4, Via Strozzi, 1857 [liste de 150 sujets].

MACPHERSON R., *Macpherson's Photographs Rome*, 192, Via di Ripetta, 1858 [liste de 163 sujets].

MACPHERSON R., *Macpherson's Photographs Rome*, 1 March 1862 (a) [liste de 294 sujets].

MACPHERSON R., *Macpherson's Vatican Sculptures*, 132 in all, including six Interiors of Halls of the Vatican, 1<sup>st</sup>. August 1862 (b) [liste de 126 sujets numérotés].

- MACPHERSON R., *Macpherson's Photographs Rome*, 1st August 1863 [liste de 305 sujets].
- MACPHERSON R., *Vatican Sculptures, selected, and arranged in the order in which they are found in the galleries, briefly explained by Robert Macpherson*, Rome, London, 1863 (b).
- MACPHERSON R., *Macpherson's Vatican Sculptures, 134 in all, including six Interiors of the Vatican*, 1<sup>st</sup> March 1868 [liste de 128 sujets numérotés].
- MACPHERSON R., *Macpherson's Photographs*, Rome, December 1871 [liste de 420 sujets].
- MAGI F., Il ripristino del Laocoonte, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Memorie*, s. III, IX, 1, Cité du Vatican, 1960.
- MAGI F. et BERTELLI C., Laocoonte, dans *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. IV, Rome, 1961, *ad vocem*.
- MESSINA M. G. (éd.), *Scultura e fotografia. Questioni di luce*, Florence, 2001.
- MIRAGLIA M., Giorgio Sommer, un tedesco in Italia, dans Miraglia M., Pohlmann U. (éd.), *Un viaggio fra mito e realtà. Giorgio Sommer fotografo in Italia 1857-1891*, Rome, 1992, p. 11-32.
- PARRY JANIS E., *The Kiss of Apollo. Photography and Sculpture 1845 to the Present*, San Francisco, 1991.
- Photographie/Sculpture*, Paris, 1991.
- PRANDI A., La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle Terme di Tito, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, N.S., III, 1954, p. 78-108.
- Pygmalion Photographe. La sculpture devant la caméra 1844-1936* (textes de Mason R. M., Pinet H., Wölfflin H.), Genève, 1985.
- REBAUDO L., I restauri del Laocoonte, dans Settis S., *Laocoonte. Fama e stile*, Rome, 1999, p. 231-258.
- RITTER D. (éd.), *Rome 1846-1870. James Anderson und die Maler-Fotografen. Sammlung Siegert*, Heidelberg, 2005.
- SCHAAF L. J., *Sun Pictures 10. British Paper Negatives 1839-1864*, New York, 2001.
- SETTIS S., *Laocoonte. Fama e stile*, Rome, 1999.
- SNYDER J., Nineteenth-Century Photography of Sculpture and the Rhetoric of Substitution, dans Johnson G. A. (éd.), *Sculpture and Photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge, 1998, p. 21-34.
- SPALLETTI E., La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930), dans *Storia dell'arte italiana*, vol. 2 : *L'artista e il pubblico*, Turin, 1979, p. 417-484.
- VERGARA CAFFARELLI E., Studio per la restituzione del Laocoonte, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, N.S., III, 1954, p. 78-108.
- VERZASCHI E., *Premiato Stabilimento Fotografico di Enrico verzaschi, Roma, Via del Corso 135, 135A, 136. Catalogo generale*, Rome, 1873.
- WINCKELMANN J. J., *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi di Giovanni Winckelmann. Tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea*, Giureconsulto, Roma, 1783-1784, 3 tomi (t. II, 1783, p. 240-244).
- WOLFFIN H., Wie man Skulpturen aufnehmen soll, *Zeitschrift für bildende Kunst*, VII, 1896, p. 224-228 ; VIII, 1897, p. 294-297.
- WOLFFIN H., *Fotografare la scultura* (éd. Cestelli Guidi B.), Mantoue, 2008.

## NOTES

1. Bonetti, 2006.
2. Je tiens à remercier les institutions et les collectionneurs qui ont mis à disposition leurs images pour cette étude : Museo di Roma-Archivio Fotografico del Comune di Roma (Rome), Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (Florence), Bruce Lundberg (Guilford, USA), Filippo Maggia (Somma Lombardo, Varese), Paolo Vampa (Roma), Christian Kempf. Je remercie surtout Philippe Jarjat qui a collaboré à la recherche et qui m'a permis de consulter les informations relevées dans les registres des demandes et des autorisations à réaliser des copies dans les Musées du Vatican (ASMV, *Registro I*, 1860-1888). Dans plusieurs cas, en effet, ces documents ont été très utiles pour dater les images et reconstituer leur histoire – comme vous verrez ensuite – même s'ils existent seulement à partir du 1860. Malheureusement nous n'avons pas ce genre d'information pour toute la période précédente.
3. Pour les relations photographie-sculpture, voir surtout : *Pygmalion Photographe*, 1985 ; Fawcett, 1987 ; Parry Janis, 1991 ; *Photographie/Sculpture*, 1991 ; Hamber, 1996 ; Billeter, 1997 ; Bergstein, 1998 et Snyder, 1998, dans Johnson, 1998 ; Messina, 2001.
4. Il convient de faire une exception pour l'apposition et la substitution du numéro d'inventaire du musée (« 74 ») sur le premier gradin de l'autel sur lequel se dresse le Laocoon et qu'on a pu dater, grâce à la comparaison de différentes photographies (d'Anderson, Macpherson et autres), à partir de 1858-1859.
5. Pour les restaurations du Laocoon, voir Vergara Caffarelli, 1954 ; Magi, 1960 ; Rebaudo, 1999.
6. Winckelmann, 1783-1784, t. II (1783), planche IV (visible aussi dans Settis, 1999, fig. 73). Pour la datation de cette gravure (1784-1785), voir Rebaudo, 1999, p. 250-251.
7. Voir, par exemple, Vergara Caffarelli, 1954, p. 30, fig. 1 (« Roma, Musei Vaticani. Il gruppo del Laocoonte nello stato attuale ») ; Magi, 1960, tav. 1 (« Il Laocoonte tradizionale prima del ripristino ») et fig. 7 (« Il Laocoonte con il lastrone di posa estratto e sollevato dalla base ») ; Magi, Bertelli, 1961, p. 467, fig. 547 (« Il gruppo prima dei recenti restauri ») ; Conti, 1981, photo n° 59 (« Laocoonte restaurato secondo la ricostruzione di Giovannangelo Montorsoli, Roma, Vaticano, Museo Pio-Clementino », photographie Musei Vaticani) ; Settis, 1999, fig. 78 (« Laocoonte (prima del restauro del 1959) », photographie Alinari).
8. Photographe inconnu, *Laocoon (statuette en plâtre)*, stéréoscopie en daguerréotype, années 1850, Los Angeles, Getty Research Institute (GRI 2005.R.3), publiée dans *Antiquity & Photography*, 2005, p. VIII.
9. Nicolaas Henneman (avec William Henry Fox Talbot ?), *Statuette du Laocoon*, 1845, calotype (papier ciré), 177 × 212 (collection Marie Thérèse et André Jammes (Schaaf 1802), publiée dans Parris Janis, 1991, p. 13, fig. 3 ; *Pygmalion Photographe*, 1985, p. 66, n° 21 ; Schaaf 2001, p. 18-19.
10. Voir *Photographie/Sculpture*, 1991, p. 29.
11. Voir Haskell, Penny, 1984, p. 337-343 (n° 50, Laocoon) et Fawcett, 1987.
12. Pour Anderson, voir Gernsheim, 1986, p. 20 ; pour Sommer, voir Miraglia, 1992, p. 28-29.
13. Voir, par exemple, Prandi, 1954, p. 100, fig. 16 et p. 101, fig. 17, mais aussi les illustrations dans Macpherson, 1863 (b). Pour l'analyse critique de ce genre de gravures, voir surtout Spalletti, 1979.
14. Settis, 1999.
15. Longhi, 1964. Voir aussi Spalletti, 1979, p. 479.
16. Voir aussi la plus récente campagne de photographies du Laocoon de Giovanni Ricci Novara, dans Buranelli, Liverani, Nesselrath, 2006, p. 99-116.
17. Voir Cartier-Bresson, 2010, p. 18-19 et Bonetti, 2010, p. 31 (et p. 220 pour la biographie de Giacomo Caneva).
18. Caneva, 1855, p. 3.
19. Voir Becchetti, 1989, p. 111 et Bonetti, 2006, p. 184-185, n° 81.

20. Voir Bonetti, 2006, p. 185, n° 82.
21. Cartier-Bresson, Margiotta, 2003.
22. Voir Bonetti, *op. cit.*, p. 186, n° 83 a.
23. Voir Billeter, 1997, p. 162, n° 82 et dans Ritter, 2005, p. 89.
24. Voir Bonetti, 2006, p. 186, n° 83 b.
25. *Ibid.*, p. 186, n° 83 c.
26. Voir Bonetti, 2008, p. 94, et p. 147, n° 17.
27. Voir Bonetti, 2006, p. 186, n° 83 d.
28. Anderson, 1859, p. 5, n° 17 et p. 12, n° 30.
29. Voir Bonetti, 2006, p. 187, n° 84 a.
30. *Ibid.*, n° 84 b. Un autre exemplaire a été publié dans Becchetti, Pietrangeli, 1987, p. 148.
31. *Ibid.*, n° 84 c.
32. *Ibid.*, n° 84 d.
33. Macpherson, 1863 (b). Une seconde édition de ce guide fut publiée à Rome en 1873.
34. Voir Macpherson, 1857, 1858, 1862 (a), 1863 (a), 1871, n° 81 ; Macpherson, 1862 (b), n° 56 ; Macpherson, 1863 (b), tav. LVI ; Macpherson, 1868, n° 56.
35. Voir Bonetti, *op. cit.*, p. 189, n° 85.
36. *Ibid.*, p. 190, n° 86.
37. Voir *Catalogue SFP*, 1859, p. 21, nn° 424-429.
38. Voir Becchetti, 1983, p. 293-294.
39. Dans Bonetti, *op. cit.*, p. 190-191, n° 87.
40. Dans la collection de Bruce Lundberg (Guilford, USA). Pour les autorisations, voir ASMV, *Registro I*, 1860-1888.
41. Voir Bonetti, 2006, p. 191, n° 88.
42. *Ibid.*, p. 191-192, n° 89.
43. Voir Bonetti, 2008, p. 172, n° 245.
44. Verzaschi, 1873, p. 12, n° 3328 ; p. 28, n° 2543.
45. Wölfflin, 1896-1897 (publié aussi dans Billeter, 1997, pp. 409-413 et traduit dans *Pygmalion Photographe*, 1985). Voir aussi Wölfflin, 2008, p. 10-38 et Cestelli Guidi 2008.
46. On peut avoir une idée de cette collocation dans l'aquarelle de Benjamin Zix, *Salle de Laocoon*, Paris, Musée du Louvre (dans Buranelli, Liverani, Nesselrath, 2006, p. 59, fig. 26).

## RÉSUMÉS

A partir d'une étude détaillée des photographies du Laocoon, Maria Francesca Bonetti propose une analyse de l'évolution des points de vue photographiques dans la photographie de sculpture tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, en notant une normalisation dans les années 1860 et 1870. Les photographes adoptent alors un point de vue frontal et une composition épurée, rejoignant ainsi la thèse classique selon laquelle la sculpture est conçue pour être admirée à partir d'un point de vue unique. La mise en perspective de ce corpus d'épreuves et de leur contexte de publication soulève des questions quant à l'usage de ces représentations dans le cadre de l'histoire de l'art.

## AUTEUR

### MARIA-FRANCESCA BONETTI

MARIA FRANCESCA BONETTI (Rome, 1959), historien de l'art du Ministère de la Culture (Italie), est directeur du Département de la Photographie de l'Istituto Nazionale per la Grafica (Rome). Engagée sur les problèmes de sauvegarde et de valorisation du patrimoine photographique italien, elle a aussi contribué à la définition et à la divulgation des méthodes de protection, de gestion et de catalogage des œuvres photographiques.

Elle a été commissaire d'expositions et directrice de publications sur la photographie ancienne et contemporaine. Parmi ses contributions récentes : *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico* (Roma, 2008), *La Persia Qajar. Fotografi italiani in Iran 1848-1864* (Rome, 2010) ; participation aux expositions *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie 1846-1862* (Paris-Florence, 2010) et *Arte in Italia dopo la fotografia. 1850-2000* (Rome, 2011).