

**« Les archives mode d'emploi.
Enquête sur la photographie d'architecture et ses lieux de conservation. »**

Florent Miane

Introduction

Aujourd'hui, avec le lancement de grandes campagnes de numérisation des fonds d'archives, un nombre croissant de photographies d'architecture sont accessibles par le biais d'Internet. Etant donné la facilité et la rapidité avec laquelle on obtient ces images, elles n'ont plus guère d'usage que celui d'être une simple illustration de l'histoire urbaine. Livrées directement au public, dépossédées de tout contexte, elles ne sont bien souvent que l'évocation pittoresque d'un passé révolu. Pour restituer à cette imagerie toute sa richesse, cette étude propose une évaluation des archives publiques de Bordeaux au travers de la photographie d'architecture du XIX^e siècle. Il s'agit de comprendre quelle est la nature de ces fonds (qu'est-ce qui a été conservé et pourquoi ; qu'est-ce qui a disparu et comment) puis de montrer la pertinence de ces fonds dans l'interprétation des images, c'est à dire voir comment l'image photographique a transformé les schémas de pensées de ceux qui décident, construisent ou habitent la ville.

Le but de cette étude n'est pas de présenter l'intégralité des fonds d'archives mais de montrer les principaux usages de la photographie d'architecture. A l'aide d'un exemple significatif et représentatif, la tour Saint-Michel, nous nous intéresserons aux attentes et aux lectures des architectes, des ingénieurs et du grand-public. Nous verrons que les usages ne sont pas toujours univoques et qu'ils renvoient souvent à plusieurs lectures et à des lieux de conservation différents. L'image est polysémique : parfois le même bâtiment est photographié selon des points de vue différents qui renvoient à des usages spécifiques ; parfois des tirages issus d'un même négatif sont lus différemment selon le récit qu'élabore chaque lecteur. Dans ce cas précis l'image n'est pas seulement un document ou une illustration, elle est le support d'un récit et un moyen de penser.

Le mode opératoire retenu est proche de celui utilisé pour la fouille archéologique. La caractéristique des archives est en effet de conserver à la fois des images (dessins, gravures, photographies) et des textes (correspondances, délibération, devis). Ceux-ci sont très souvent séparés lors de leur entrée dans les archives pour répondre à deux usages : traditionnellement, les textes servent l'histoire, les images servent d'illustration. Cependant l'étude conjointe des images et des textes permet de replacer très souvent les uns parmi les autres de manière à leur donner sens (usages, lectures et imaginaires).

Ainsi, la photographie apparaît comme un objet contenu dans une stratigraphie complexe, le texte étant le sédiment. Parfois la conservation est bonne (on a les textes et les images), parfois la conservation est mauvaise (le sédiment est remanié, les couches sont perturbées ou détruites). Il nous reste des images sans contexte ou des textes faisant référence à des images qui n'existent plus. Cet environnement

permet de replacer les images dans leur contexte et de les dater c'est à dire de restituer les récits et les évènements qui ont fondé leur puissance.

La tour Saint-Michel

La tour Saint-Michel est un édifice de style gothique flamboyant construit entre 1472 et 1492. C'est un campanile : il est isolé de la basilique dont il est le clocher. La flèche de la tour fut détruite par une tempête le 8 septembre 1768 et remplacée par un sémaphore Chappe. Dans les années 1850, le conseil de fabrique souhaite redonner à l'édifice sa destination première. Il entreprend la reconstruction de la flèche sur ses fonds propres, à l'aide d'une souscription publique, de subsides de l'Etat, et d'un don du cardinal-archevêque Donnet. La restauration est confiée à l'architecte diocésain Paul Abadie (1812-1884). La tour redevient un des édifices emblématiques de la ville par sa particularité (tour isolée) et sa hauteur (114 m). Elle est, à son achèvement, le 2^e sommet de style gothique en France, après Strasbourg. En 1889, elle acquiert un regain de notoriété : lors de la construction de la tour Eiffel, de nombreuses petites plaquettes montrant les plus hauts édifices du monde sont éditées. La tour obtient la 12^e place.

La tour vue par un architecte

La plus ancienne photographie concernant la tour a été commanditée par Abadie dans le cadre des travaux de restaurations. Cette image est la plus ancienne d'architecture identifiée dans les archives publiques de Bordeaux. Elle est conservée dans les correspondances de la mairie déposées aux archives municipales¹. Ne faisant pas partie du fonds iconographique, elle ne porte pas de cote lui permettant d'être accessible en tant qu'image. Elle est insérée dans le devis de restauration de la tour, commandité par le conseil de fabrique. La photographie reproduit un dessin : le projet de restauration². L'image est augmentée d'une série d'indications portées à l'encre : les mesures des différentes parties qui composent l'édifice, la nature et le prix des pierres employées. Le contexte urbain est ajouté au lavis au pied de la tour. Deux personnages dessinés tiennent une mire pour indiquer l'échelle. L'ombre est figurée suivant un angle de 45° pour indiquer le relief. Le document est signé par l'architecte et daté par lui du 7 janvier 1857. Il porte les signatures pour adoption du conseil municipal le 13 août 1860, du maire de Bordeaux le 15 septembre 1860 et du préfet le 16 septembre 1860. Le nom de l'auteur de l'image n'apparaît pas. Cette image est collée en première page du rapport et du devis de l'architecte. Elle est à la fois un document officiel (c'est elle qui porte les signatures), une méthode de travail (elle libère l'atelier de l'architecte de certains travaux de reproduction), elle est l'illustration d'un texte (le rapport de l'architecte lui donne toute son importance³).

¹ AMB, correspondances, 3040 M 1, 7 janvier 1857.

² Le dessin original se trouve conservé dans le fond iconographique des archives municipales de Bordeaux sous la cote 5 L 204. Il est signé du 7 novembre 1857, technique mixte (plume, aquarelle et gouache), 133 x 54 cm.

³ AMB, correspondances, 3040 M 1, 7 janvier 1857 : « Comme monument, elle est le phare qui du plus loin annonce la ville et en caractérise le plus l'aspect. [...] Pour qui approche de Bordeaux, c'est l'édifice principal ; il domine tout, il attire à lui seul toute l'attention./Quel effet saisissant, immense devait produire cette tour isolée lorsqu'elle possédait encore sa flèche terminée par une croix élevée à trois cent vingt pieds au-dessus du val et qui n'était guère dépassée en hauteur que par la flèche de Strasbourg./Quel majestueux aspect elle présente encore, quand vue de la rive droite de la Garonne elle reflète son énorme masse dans les eaux de la rivière. »

Une autre épreuve, issue du même négatif, est présente dans le même dossier. Isolée et collée sur un bristol blanc, elle est aisément consultable et permet la diffusion du projet (décideurs, entrepreneurs, financiers)⁴.

Faisant pendant à ces images, une vue de la tour avant travaux est réalisée. Cinq épreuves sont conservées aux archives municipales de Bordeaux. Celles-ci sont contenues dans le fond iconographique et donc repérable en tant qu'images⁵. Aucune des épreuves ne porte de nom d'un auteur ni de date. La vue est prise du sol, suffisamment loin de l'édifice pour limiter la contre-plongée. L'image est découpée de façon à cadrer étroitement la tour, laissant à peine deviner le contexte urbain alentour. Cette mise en scène, réduite au minimum, fait référence aux critères du dessin technique et donne à l'édifice l'apparence qu'il pourrait avoir sur un relevé⁶.

La bonne conservation de ces photographies et leur production en série supposent une commande faite par les pouvoirs publics. Par comparaison, il ne reste que deux épreuves (deux vues différentes) de la tour après son achèvement. Aucuns documents écrits concernant ces images n'ont été conservés, cependant, l'église Sainte-Croix restaurée à la même époque par le même architecte génère le même type d'image. Une vue avant travaux est réalisée par la mairie pour s'assurer du bon déroulement des travaux⁷. Il s'agit de convaincre les conseillers municipaux, justifier les travaux auprès des financiers et permettre le contrôle des travaux par la Commission des monuments historiques.

L'architecte utilise l'image de la tour avant travaux à des fins personnelles. Lors de sa réception à l'Académie (1875), il fait assembler un album regroupant des vues photographiques de ses principales réalisations. Pour les restaurations (les cathédrales Saint-Pierre à Angoulême et Saint-Front à Périgueux ; l'église Sainte-Croix et la tour Saint-Michel à Bordeaux), chacun des édifices est présenté par une vue avant et une vue après travaux afin de légitimer son travail et valoriser son oeuvre⁸.

Dans l'album, trois photographies représentent la tour. Deux sont des vues après travaux dues à Charles Marville (1816-1879) et Alphonse Terpereau (1839-1897), la troisième est la vue anonyme avant travaux évoquée précédemment.

Marville choisit une composition linéaire. Son image est une succession de plusieurs registres superposés horizontalement saisis depuis le pont de pierre qui enjambe la Garonne. Le premier plan, au bas de l'image, représente des gabares amarrées le long des quais. Le second montre la façade des quais édifiée au XVIII^e siècle. Le troisième présente la flèche de la tour qui s'élève au-dessus des façades dans un ciel vide.

⁴ AMB, correspondances, 3040 M 1, sans date.

⁵ AMB, iconographie, 5 L 35, 5 L 164, 5 L 165, 5 L 166, 5 L 167.

⁶ Le dessin original d'Abadie est conservé dans le fonds iconographique des archives municipales de Bordeaux sous la cote 5 L 203. La technique est mixte : plume, aquarelle et rehaut de gouache. Ses dimensions sont 190 x 57 cm.

⁷ AMB, délibérations, 12 D 43, 21 décembre 1860 : « Au surplus, la prudence réclame qu'au préalable, il soit fait une photographie de la façade, telle qu'elle est aujourd'hui, et qu'une Commission spéciale soit nommée pour surveiller les travaux. »

⁸ IDF, folio X 216.

Terpereau saisi la tour dans toute son élévation depuis les toits des maisons environnantes. La vue en hauteur donne à l'édifice une certaine monumentalité en limitant les déformations optiques dues à une trop forte contre-plongée. La tour apparaît entourée du tissu urbain complexe issu de la période médiévale (habitat dense, ruelles étroites). La flèche est ainsi restituée dans son contexte historique et géographique, entourée d'un foisonnement de toitures et de cheminées dont elle est en quelque sorte le prolongement.

L'architecte a très bien su utiliser la photographie. La vue anonyme, proche du dessin technique rend compte de l'édifice avant son intervention ; deux photographes talentueux valorisent son œuvre par des compositions recherchées.

Au cours des travaux, des fissures sont apparues dans la maçonnerie de la base de la tour. L'architecte dut réaliser avec une commission un projet de consolidation. Ce projet est reproduit par la photographie et envoyé la Commission des monuments historiques de la Gironde. Son acceptation par la commission favoriserait le vote rapide du conseil municipal⁹. Cette image, inconnue aux archives municipales est conservée aux archives départementales¹⁰.

Par comparaison, aucun autre architecte ne laissera une telle production de photographies à Bordeaux pour cette époque (1860-1865). Pierre-Auguste Labbé, architecte départemental, commande des vues de ses réalisations (archives départementales, institution des sourdes et muettes) ; Charles Burguet, architecte municipal, reproduit les dessins de ses projets (lycée Montaigne). Cependant, aucun des deux n'a laissé une production comparable à celle d'Abadie. L'activité de restauration et les techniques de l'architecte entraînent l'augmentation de la production de photographies.

Cette production iconographique renvoie à des méthodes de travail particulières. La place qu'occupe la photographie est le signe d'un rapport particulier à la connaissance. Abadie s'est formé en marge du cursus académique traditionnel. Son refus de copier des modèles antiques idéalisés l'amène, comme Eugène Viollet-le-Duc¹¹, à réaliser de nombreux relevés d'édifices médiévaux¹². Son dessin, rigoureux et précis, le conduit à une compréhension globale des différents édifices autant qu'à une connaissance précise des motifs décoratifs. Il s'agit de rendre compte de la succession des périodes chronologiques et de la diversité des styles régionaux¹³.

⁹ AMB, correspondances, 3040 M 1, 1^{er} décembre 1863 : « Bien que les travaux projetés soient indispensables, la demande des crédits nécessaires à leur exécution soulèvera probablement une vive discussion dans le sein du Conseil municipal, j'ai pensé que dans la situation des choses, l'administration obtiendrait plus facilement un vote favorable si le projet présenté était approuvé par la Commission des monuments historiques. »

¹⁰ ADG, 3 Z 5.

¹¹ Abadie, bien qu'inscrit à l'École des beaux-arts de Paris, suit les cours d'Achille Leclère à partir de 1832. Entre 1838 et 1844, il effectue ensuite plusieurs voyages en Normandie et exécute de nombreux dessins au cours de ces excursions. Viollet-le-Duc suit les cours de Leclère entre 1830 et 1831 et voyage en Normandie en 1832, 1834 et 1835.

¹² Il réalise, entre 1844 et 1848, les dessins de la quasi-totalité des édifices romans de la Charente. Ces études, jugées remarquables par Prosper Mérimée, constituent une iconographie unique et inédite à cette époque et pour cette région.

¹³ L. Baridon : *L'imaginaire scientifique de Viollet-Le-Duc*, p. 125-136.

Les restaurations deviennent alors, comme les constructions, de véritables créations faisant intervenir une profonde connaissance des structures et des styles médiévaux¹⁴. La photographie, initiée par Félix Duban et Viollet-le-Duc¹⁵, est par sa promptitude, son exactitude et son automatisme un outil précieux pour cet architecte. Ainsi, pour la restauration de l'église Sainte-Croix, elle est utilisée au côté du dessin et du moulage afin d'acquérir des modèles de sculptures médiévales¹⁶.

La photographie prolonge les usages traditionnels du moulage, du dessin et de la gravure tels qu'ils sont pratiqués depuis le XVIII^e siècle : relevé de structure (projection, duplication), diffusion de l'œuvre (perspective, maquette) auxquels s'ajoutent les méthodes de travail de l'architecte (reproduction, diffusion).

Elle est aussi un outil technique particulièrement adapté à l'architecture historiciste. Celle-ci, par rapport à l'architecture classique, ajoute à l'émotion plastique un support onirique. Ces édifices sont conçus comme des assemblages de citations. L'édifice ne renvoie pas seulement à lui-même mais à des formes issues d'époques et de lieux différents. Les références, nombreuses et diversifiées, favorisent ainsi la rêverie et l'évasion¹⁷. La photographie par sa précision et sa modernité s'adapte parfaitement à la recherche de références qui sont ensuite combinées et organisées. Elle devient rapidement (dès les années 1840) une technique graphique symptomatique de ces architectes.

Notons que dans les archives personnelles de l'architecte, versées par ses descendants à la bibliothèque nationale, se trouvent deux vues de la tour recouverte d'un monumental échafaudage¹⁸. L'une est de Marville¹⁹ l'autre de Terpereau²⁰. Ces images, pourtant impressionnantes, sont produites par l'architecte à titre personnel et à peu d'exemplaires. Elles ne font pas partie de l'imagerie qu'il diffuse (album ou correspondance).

A l'inverse, les ingénieurs du service des Travaux public de la ville vont utiliser la figure de l'échafaudage de la tour comme un véritable emblème.

La tour vue par un ingénieur

Louis Lancelin (1823-1902), directeur du service des Travaux publics de la ville, va doter la ville d'une importante collection de photographies. Ces images, conservées aux archives municipales, constituent une importante source d'information sur

¹⁴ C. Laroche : « Je suis le chirurgien... », p. 64-68.

¹⁵ Ils font dès 1843 des photographies avant travaux du château de Blois, pour le premier, et de la cathédrale Notre-Dame de Paris, pour le second, qu'ils joignent aux projets de restauration.

¹⁶ AMB, correspondances, 4015 M 4. 9 juin 1865 : « Dépenses relatives aux renseignements artistiques commandés par l'architecte et reconnus par lui indispensables./Compte Poirier - photographies de l'état ancien – une vue d'ensemble – deux photographies de détails – en tout trois clichés 240 F./Compte Marville – photographies du S^t Georges de Châteauneuf et de la façade de la cathédrale d'Angoulême – Trois clichés – et voyages 500 F./Estampage du cavalier de l'île S^t Georges – près Bordeaux (compte Gaty) 86,50 F./Estampage à Féniaux (compte Vidiani) 152 F. »

¹⁷ F. Loyer : L'historicisme dans l'architecture du XIX^e siècle, p. 130-131.

¹⁸ Les images collectées par l'architecte porte le tampon du Centre d'architecture contemporain, lieu dans lequel elles furent versées dans un premier temps.

¹⁹ BNF, EO 137 a (4).

²⁰ BNF, EO 137 a (5).

l'histoire de la ville et révèlent une lecture particulièrement connotée du paysage urbain.

Pendant la restauration de la tour, Lancelin commande à Terpereau une vue des échafaudages. Comme Abadie, il a une idée précise de ce qu'il attend de la photographie. Il choisit lui-même le point de vue (depuis les toits) et le cadrage (la flèche). Il fait reproduire l'image à 40 exemplaires et la distribue.

Les archives municipales conservent la commande²¹, les devis²² ainsi que sept tirages de cette vue²³. Une liste jointe au devis précise le nom des personnes et des organismes auxquelles elles sont adressées. Les personnalités sont des membres de l'administration municipale : le maire (Brochon), son successeur en 1867 (Bethman), l'adjoint aux Travaux publics (Dubreuilh), le chef de division (Roussane), le directeur des Travaux publics (Lancelin), le chef de bureau (Larousse), l'architecte de la ville (Burguet), un ingénieur (Coureau) ; le directeur des travaux de la tour (Lambert) auquel est réservé 8 photographies et d'autres personnes liées aux travaux (Lataste, Maître, Brunet, Le Rouzic, Messier, Troye). Parmi les organismes se trouvent la bibliothèque municipale, les archives municipales, la Commission des monuments historiques et le portefeuille des Travaux publics. Les ingénieurs établissent ainsi leur propre culture au sein de la ville : ils s'imposent aux yeux de leurs collaborateurs et produisent les éléments de leur propre histoire. La notion de portefeuille témoigne d'une véritable gestion de l'image. Celle-ci est commanditée, collectée et stockée.

Cet usage des images est contemporain d'une réorganisation des services municipaux qui s'opère dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. En 1845, les services comptent 15 personnes réparties en 2 services²⁴. En 1867, ils comptent 37 personnes réparties en 7 services²⁵. Entre temps, en 1865, l'ingénieur Lancelin,

²¹ AMB, correspondances, 3040 M 5, 9 novembre 1865 : « Avant que l'on commence à démolir le bel échafaudage du clocher S^t Michel, je vous prie d'en relever une vue photographique qui sera prise de façon à voir distinctement la hausse, ce que vous obtiendrez probablement en vous plaçant sur la toiture de l'église ou bien sur les maisons du côté de la rue S^t François./Je pense que nous pourrions avoir dans cette vue au moins depuis la naissance de la flèche jusqu'au sommet. C'est là la partie la plus intéressante de la construction, et je tiendrais à en conserver la trace./Vous aurez à nous livrer trente exemplaires de cette vue qui vous seront payés le même prix que ceux des vues de la vallée du Peugue. Mais, avant le tirage, vous voudrez bien me soumettre l'épreuve./Notez, je vous prie, que l'on commencera peut-être à démolir l'échafaudage dans le courant de la semaine prochaine. Vous n'avez donc pas de temps à perdre. » « Distribution des photographies de S^t Michel./1 M. le maire/1 M. Brochon/1 M. de Bethman/1 M. Brunet/1 M. Dubreuilh/1 M. Le Rouzic/1 M. Troye/1 M. Lataste/1 M. Maître/1 M. Messier/1 M. Lancelin/1 M. Burguet/1 M. Courau/8 M. Lambert/1 Bibliothèque/1 Archives de la ville/1 Portefeuille des travaux publics/1 Commission des monuments historiques/1 M. Roussane/1 M. Larousse/27 ».

²² AMB, correspondances, 3040 M 2, 28 novembre 1865 : « Fourniture de 30 épreuves photographiques d'une vue de l'échafaudage de la tour S^t Michel à 3 F l'une... 90,00 F./à reporter... 90,00 F./Total... 90,00 F. » et 3040 M 5, 29 novembre 1865 : « Je vous prie de me livrer le plus vite possible dix nouvelles photographies de l'échafaudage de la tour S^t Michel, conformes à celles que vous m'avez déjà livrées. »

²³ AMB, iconographie, 5 L 10, 5 L 58, 5 L 59, 5 L 60, 5 L 61, 5 L 62, 5 L 63.

²⁴ Le maire, un contrôleur, un commis principal, deux expéditionnaires, l'architecte de la ville (Durand), un ingénieur hydraulique, un ingénieur voyer, un inspecteur des travaux, un inspecteur des travaux hydrauliques, un inspecteur de la voirie, un conducteur des travaux d'architecture, un conducteur des travaux hydrauliques et de pavage, un dessinateur-géomètre, un conservateur des plans, un statuaire. Voir S. Schoonboert, *La voirie bordelaise au XIX^e siècle*, p. 642.

²⁵ Le maire, un adjoint aux travaux publics, un chef de division, un sous-chef, quatre employés. Les autres services comprennent le plan de la ville (un dessinateur géomètre, un dessinateur adjoint), la Direction des travaux de la ville (un directeur : Lancelin, un chef de bureau, deux expéditionnaires), la concession d'eau (un

formé à l'Ecole des ponts et chaussés, remplace l'architecte municipal Durand au poste de directeur des Travaux de la ville. Le personnel s'accroît, les services se diversifient, les ingénieurs prennent les postes clefs. Les services municipaux se dotent d'une culture de plus en plus technique qui implique une utilisation particulière de l'image.

Les ingénieurs de la ville, contrairement aux architectes, sont issus d'une formation unique (Ecole polytechnique puis Ecole des ponts et chaussées). Au départ illusionniste²⁶ (carte utopique, modèle classique), le dessin s'oriente tout au long du XIX^e siècle dans une direction technique et pratique qui vient compléter une formation scientifique et théorique. L'aquarelle²⁷ laisse la place au croquis²⁸.

En 1839, son enseignement est révisé par François Arago²⁹. Il propose une approche du motif rapide, sommaire, au trait. Pour le dessin de cartes, il s'agit de pouvoir effectuer un dessin sur le terrain, à pied ou à cheval afin d'accompagner les relevés topographiques effectués sur le terrain. Pour l'architecture et les machines, il confie à Nicolas Toussaint Charlet la réalisation de modèles. Ceux-ci ont un rendu simplifié qui donnent de l'objet une connaissance suffisante à sa reproduction tout en réduisant le temps de travail lors de la copie³⁰. Le croquis coté est dans ce cas une technique adaptée : il est simple, rapide, lisible.

Appliqué à la ville, le dessin doit répondre à la gestion des flux, qu'ils concernent l'hydraulique (arrivée d'eau potable, évacuation des eaux usées) ou la voirie (circulation, alignement). Cette nouvelle culture de l'image est marquée par la prédominance du plan sur l'élévation ; de la projection sur la perspective.

Si la photographie rétablit les lignes de fuite et n'apporte aucune information quantifiable, elle est cependant une machine complexe, performante et moderne qui a de quoi séduire les ingénieurs. Elle participe à une nouvelle vision du monde issue

contrôleur, deux inspecteurs), les eaux et égouts (un ingénieur des eaux, un chef de bureau, un conducteur des travaux d'art, un conducteur de la distribution d'eau, un dessinateur, un comptable, un chef mécanicien, un inspecteur des fontaines), les travaux d'architecture (un architecte de la ville : Burguet, un inspecteur, un dessinateur, un garde-magasin), les voies publiques et les promenades (un ingénieur, un agent voyer, un inspecteur, un métreur), la surveillance des constructions privées (deux inspecteurs voyer, deux sous-inspecteurs voyer). *Ibid.*, p. 645.

²⁶A. Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des lumières*, p. 145-149.

²⁷ ENPC, conseil de l'Ecole nationale des ponts et chaussées, 9562.02, 22 février 1840 : « Monsieur le Directeur de l'Ecole, d'après un rapport de l'Inspecteur, soumet au Conseil des observations sur le concours de dessin à l'aquarelle, remis par la 2^e classe le 17 janvier dernier, d'où il résulte que le plus grand nombre des élèves n'est point assez habile dans l'art du dessin pour peindre l'aquarelle ; et que ce genre de travail est sans profit pour l'instruction, en même temps qu'il est onéreux à l'Ecole, qui paie assez chèrement des locations de modèles, pour obtenir des copies en général très imparfaites. »

²⁸ ENPC, conseil de l'Ecole nationale des ponts et chaussées, 9562.02, 15 décembre 1848 : « L'inspecteur expose que le nombre des heures actuellement consacrées jusqu'ici à l'exécution de croquis de machines ne paraît point en rapport avec l'importance qui devrait être naturellement attribuée à ce genre d'étude. On s'est borné jusqu'à présent à mettre chaque année les élèves en demeure de lever un ou deux croquis de modèles réduits d'ouvrages d'art ou de machines très simples. Afin de les familiariser davantage avec les formes, les dimensions et les ajustements des parties élémentaires des machines, afin de leur montrer comment ils doivent procéder pour obtenir rapidement des croquis nets, complets et intelligibles pour tout le monde des objets qui viennent à passer sous leurs yeux, il est nécessaire d'utiliser autrement et plus complètement qu'on l'a fait jusqu'aujourd'hui pour cette nature de travail ».

²⁹ B. Belhoste : *La formation d'une technocratie : l'Ecole polytechnique et ses élèves de la Révolution au Second Empire*, p. 106-109.

³⁰ *Ibid.*, p. 273-276.

directement d'une évolution des sciences³¹ et devient ainsi le pendant du dessin technique. Entre 1857 et le fin des années 1890, ce sont 10 000 épreuves qui sont collectées et conservées dans les fonds de la bibliothèque de l'Ecole. Ce sont essentiellement des dons faits par les ingénieurs en poste. Elles se substituent à la visite d'un chantier (consultation) et s'offre comme une vitrine de l'Ecole (diffusion).

Lancelin a pris soin de constituer pour les archives de la ville une iconographie qui puisse servir ses intérêts. Dans ce cadre, la représentation de l'échafaudage est bien plus efficace que l'image de la tour achevée pour rendre compte de l'ampleur du chantier de l'effort engagé. Par extension cette image montre la capacité des pouvoirs publics à réaliser les projets les plus ambitieux. Structurée selon sa volonté, cette image a pour fonction de diffuser la puissance de la ville et le savoir-faire des ingénieurs.

Terpereau réalise deux vues de l'échafaudage de la tour. La plus ancienne est faite avant la pose de la croix au sommet de la tour. Elle montre ce que l'ingénieur considère comme « la partie la plus intéressante » : l'échafaudage de la flèche. La construction occupe toute la hauteur de l'image et se détache sur un ciel vide. L'image montre tous les détails de la construction aussi bien dans la diversité (les poutres, les poteaux, les échelles) que dans la précision (les planches, les cordes, les barreaux d'échelles). La construction laisse voir les sculptures de la flèche (pinacles, contreforts, baies). L'architecture de pierre semble enfermée dans une cage hérissée d'éléments en bois. Un tirage conservé dans le fonds Delpit de la bibliothèque municipale montre un pinacle et un clocheton appartenant au portail principal de la basilique et apparaissant dans la partie inférieure gauche de l'image, montrant que le photographe a pris la tour depuis l'ouest³². Sur les autres images ces détails ont été masqués, coupant l'édifice de son contexte historique et géographique faisant de l'échafaudage une véritable icône.

Onze exemplaires de cette vue ont été repérés aux archives municipales³³, deux à la bibliothèque municipales³⁴ et un aux archives départementales³⁵. Ils sont ce qui reste de la diffusion des images par les ingénieurs.

La seconde vue des échafaudages de la tour ne correspond pas à la commande des ingénieurs. Elle fait partie des images que le photographe destine au grand public.

La tour vue par le grand-public

Terpereau a outrepassé la commande en proposant une autre vue de l'échafaudage. Celle-ci est effectuée après la pose de la croix et montre la totalité de la tour recouverte par les échafaudages. Cette vue, qui réintègre l'édifice dans son contexte, ne correspond pas à la commande publique.

Le photographe s'est positionné sur les toits du côté pairs de la rue des Faures qui mène à la place où se situe la tour. Le tiers inférieur de l'image montre le tissu urbain ; les deux autres tiers, la basilique et la tour. Au premier plan, allant du centre

³¹ M. Sicard : *La fabrique du regard*, p. 137-150 et A. Gunthert : *La rétine du savant*, p. 28-48.

³² BMB, fonds Delpit, XVI 51-1.

³³ AMB, iconographie, 5 L 10, 5 L 158-167.

³⁴ BMB, fonds Delpit, XVI 51-1, XVI 51-2.

³⁵ ADG, 162 T 8.

à la gauche de l'image, la rue des Faures, vue en plongée, serpente vers le portail ouest de la basilique. Celui-ci, dégagé par la place, fait face au spectateur. De chaque côté s'élèvent les murs des maisons et leurs toits hérissés de cheminées. A gauche de l'image, ils sont dominés par les pinacles, les clochetons et la toiture de la basilique ; à droite ils sont dominés par les coteaux de l'arrière pays. De chaque côté l'image s'arrête sur les angles de murs, les bords de toits ou les conduits de cheminées justifiant ainsi le cadrage. Au centre, s'élance l'échafaudage de la tour qui occupe en hauteur les deux tiers de l'image. La base de la tour est au niveau de la basilique et des coteaux. La flèche se détache dans le ciel. La composition repose sur la fusion des différents plans et l'équilibre des divers éléments.

Terpereau reprend cette composition pour réaliser deux autres vues, l'une lors de la suppression de la partie supérieure de l'échafaudage³⁶ et l'autre lors du dégagement complet de la tour (notamment celle contenue dans l'album d'Abadie évoquée précédemment³⁷).

Parallèlement, il réalise une autre vue de la tour en développant les effets visuels. Le photographe est toujours sur les toits de la rue des Faures. Le tissu urbain occupe, à nouveau, le tiers inférieur de la photographie mais cette fois ci les deux tiers supérieurs de l'image sont occupés par la tour, placée au centre, et une maison placée à gauche. Le photographe s'est approché de l'édifice. La place forme un V entre les bras duquel la tour s'élève. A gauche, la façade et le toit de la maison sont coupés par le bord de l'image. Juxtaposée à eux, se trouve la façade ouest de la basilique Saint-Michel. Au centre, la tour est encore entourée par une palissade de bois érigée lors des travaux. A droite, la façade de la place est dominée par les coteaux environnants.

Nous saisissons avec ces images les trois principes qui caractérisent le travail du photographe. La coupe qui instaure le hors champ, la juxtaposition qui entraîne la compression de la profondeur et la fragmentation qui multiplie le nombre d'image (polyptyque).

Ces épreuves (l'échafaudage ou la tour) ne sont pas diffusées comme celles des ingénieurs. Celles-ci se trouvent dans d'autres lieux de conservation.

Trois exemplaires de l'échafaudage de la tour par Terpereau sont connus à la bibliothèque municipale³⁸ et deux à la Bibliothèque nationale³⁹.

Les photographies de l'échafaudage de la tour à destination du grand public ont été moins bien conservées que celle à destination des ingénieurs. La consommation des images par le grand public laisse moins de trace que les commandes officielles dans les archives publiques. Il en est de même pour les portraits réalisés par le photographe dont il reste seulement une vingtaine d'images aux archives municipales alors que l'on sait par sa biographie qu'ils furent la principale activité de son atelier. Cette production est en effet régulière et abondante à l'inverse de la commande, limitée et ponctuelle. Les portraits ont par ailleurs été conservés par

³⁶ BMB, fonds Delpit, XVI 52-1.

³⁷ IDF, Fol. X 276.

³⁸ BMB, fonds Delpit, XVI 51-3, XVI 52-1, XVI 52-2.

³⁹ BNF, EO 137 a (5 et 6).

rapport à la célébrité du sujet et non en fonction de l'habileté du photographe. Ce manque important montre à quel point la conservation des photographies dépend d'un contexte particulier.

La conservation des photographies de la tour achevée est du même ordre. Ces images sont conservées dans trois lieux. Les archives municipales (deux exemplaires⁴⁰), la Bibliothèque nationale (quatre exemplaires⁴¹) et la bibliothèque municipale (un exemplaire⁴²). Les archives municipales ne nous renseignent pas sur les conditions de leur dépôt (commande de la mairie, collecte d'un conservateur ?).

Celles de la Bibliothèque nationale correspondent aux archives de l'architecte versées par ses descendants et aux envois du photographe dans le cadre du dépôt légal⁴³. Ce dépôt s'applique aux graveurs mais certains photographes, dans un souci de reconnaissance et de conservation de leur œuvre, suivent cet usage. Terpereau a déposé à partir de 1866 des photographies dans ce cadre. Ces images sont un témoignage précieux sur ce que le photographe considère comme le meilleur de sa production. Nous y retrouvons les vues de la tour avec ou sans échafaudage, la vue commanditée par les ingénieurs est absente.

Celles de la bibliothèque municipale correspondent au fonds Delpit. Ce fonds, riche de 13 000 pièces est composé de plans d'architectes et de vues pittoresques. Il a été assemblé par l'historien Jules Delpit⁴⁴ qui est avec Terpereau membre fondateur de la société archéologique de Bordeaux en 1873. C'est donc tout naturellement qu'il collecte des photographies, d'autant que Terpereau livre, depuis 1865, des photographies à la Commission des monuments historiques de la Gironde. Elles sont, pour beaucoup, celles que l'on retrouve à la Bibliothèque nationale.

Cette production témoigne de l'explosion de la consommation des images par le grand public au XIX^e siècle (la lithographie à partir des années 1820 et la photographie à partir des années 1860)⁴⁵. Ainsi la maison parisienne Goupil fondée en 1827 et conservée aujourd'hui à Bordeaux compte à son catalogue 1719 numéros en 1847 et 4086 numéros en 1864. Elle exporte grâce à ses succursales de Berlin, Bruxelles, La Haye, Londres et New-York⁴⁶. Cet engouement est celui de la génération de 1848. Celle qui aspire à un art démocratique et une éducation accessible à tous. Les images acquises par la foule sont des vues (architecture, paysage) et des reproductions d'œuvres d'art issues des salons. Elles favorisent une rêverie éclectique où se mêlent l'histoire, le pittoresque et l'orientalisme selon les modes de l'époque.

Chez les collectionneurs, les images sont placées dans un portefeuille à l'abri de la lumière. Elles sont manipulées, contemplées, comparées, classées et rangées. Chez

⁴⁰ AMB, iconographie, 5 L 3 et 5.

⁴¹ BNF, EO 137 (16 et 26) et EO 137 a (7 et 8).

⁴² BMB, fonds Delpit, XVI 51-4.

⁴³ Dans ce cas les images portent la mention « D. L. » et la date de réception.

⁴⁴ Jules DELPIT (1808-1892) est connu pour avoir recueilli, en 1842, dans les archives de Londres, les documents relatifs à l'Histoire de France. Ces documents sont édités par la Société des archives historiques de la Gironde (1859). Certains numéros sont illustrés avec des héliographies de Terpereau (lettres de Montaigne et de Montesquieu).

⁴⁵ S. Bann : Photographie et reproduction gravée. L'économie visuelle au XIX^e siècle, p. 22-43.

⁴⁶ P.-L. Renié : *Une image sur un mur*, p. 8-9.

les particuliers, elles sont accrochées sur un mur, le plus souvent placées sous un cadre. Le sujet et la technique sont secondaires par rapport à la présentation⁴⁷. La notion de série est très importante. Elle facilite la tâche de l'acheteur et évite la faute de goût. La règle d'or est la symétrie (des sujets et des formats).

Les images accrochées aux murs des maisons ou des appartements sont associées au placage (moultures en plâtre, faux-marbres, faux-bois) et participent à la décoration (tapisseries, rideaux, meubles, tableaux, gravures, moulages). C'est la touche finale qui détermine la modernité et le bon goût des occupants⁴⁸. La salle de séjour devient un facteur important de l'éducation, elle incarne l'idéal du propriétaire et indique son statut social.

La photographie dans ce cadre s'insère dans les usages de l'estampe dont elle reprend les codes. L'image est encadrée d'une zone plus foncée imitant la cuvette de la gravure sur cuivre. La signature reprend les conventions de la lithographie (« Phot. » signifiant photographe comme « Del. » dessinateur ou « Lith. » : lithographe).

Cette production s'est assez peu conservée compte tenu du volume qui a du être produit. Les images conservées dans l'espace privé sont vulnérables. Elles s'abîment au cours des déménagements, palissent à la lumière puis sont jetées. Elles apparaissent occasionnellement aujourd'hui dans les ventes publiques et sur Internet.

Conclusion

Cette étude a montré que la conservation des photographies est à la fois partielle et partiale. Les lieux de conservation possèdent leurs propres critères de sélection qui sont autant de sources d'informations (portefeuille du Service des travaux public de la mairie, archives de la Commission des monuments historiques de la préfecture, archives personnelle de l'architecte Abadie, dépôt du photographe Terpereau). Ils témoignent de méthodes de travail, de choix politiques, de critères esthétiques ou de stratégies d'ameublement. Dans chacun des cas, la photographie répond aux attentes des commanditaires et aux désirs des consommateurs. La photographie d'architecture apparaît alors comme un outil de pensée qui participe à la construction du réel.

L'exemple de la tour Saint-Michel auquel nous avons restreint cette étude ne montre que très partiellement l'étendue des informations que l'on peut tirer de la photographie d'architecture. Nous avons pu reconstituer, lors d'analyses plus approfondies, des réseaux beaucoup plus vaste d'images et d'imaginaires⁴⁹. Parallèlement à la mise en ligne des fonds d'archives, il conviendrait de pouvoir accéder à de telles informations sur le net. A ce titre le web 2.0 semble être un outil particulièrement efficace dans la présentation et l'analyse des images qui constituent notre mémoire.

⁴⁷ *Ibid.* p. 16-25.

⁴⁸ *Ibid.* p. 62-72.

⁴⁹ Miane, F. : Photographies d'architectures et imaginaires photographiques, l'œuvre d'Alphonse Terpereau (1839-1897) dans le Midi de la France, université de Bordeaux 3, thèse de doctorat, 2009.

Bibliographie

- Bann, S.** : Photographie et reproduction gravée. L'économie visuelle au XIX^e siècle dans *Etudes photographiques*, n° 9, p. 22-43.
- Baridon, L.** : *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Barthes, R.** : *Mythologie* [1857], Paris, Seuil, 1970.
- Belhoste, B.** : *La formation d'une technocratie : l'Ecole polytechnique et ses élèves de la Révolution au Second Empire*, Paris, Belin, 2003.
- Dethier, J. (dir.)** : *Images et imaginaires d'architecture*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984.
- Didi-Huberman, G.** : *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.
- Gunthert, A.** : La rétine du savant. La fonction heuristique de la photographie dans *Etudes photographiques*, 2000, n° 7, p. 28-48.
- Krauss, R.** : Les espaces discursifs de la photographie [1982] dans *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1996, p. 37-56.
- Laroche, C.** : « Je suis le chirurgien... » : Abadie restaurateur dans C. Laroche (dir.) : *Paul Abadie, architecte, 1812-1884*, Paris, RMN, 1988, p. 64-68.
- Loyer, F.** : Du romantisme à l'archéologie, l'invention de la notion de patrimoine dans J.-Y. Andrieux (dir.) : *Patrimoine et société*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1998, p. 113-120.
- Marin, L.** : *Le portrait du roi* [1994], Paris, Minuit, 2001.
- Pesenti Campagnoni, D.** : Les machines d'optique comme métaphores de l'esprit dans D. Pesenti Campagnoni et P. Tortonese (dir.) : *Les arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 111-139.
- Picon, A.** : *Architectes et ingénieurs au siècle des lumières* [1988], Marseille, Parenthèse, 2004.
- Recht, R.** : *Le dessin d'architecture*, Paris, Adam-Biro, 1995, p. 155 p.
- René, P.-L.** : *Une image sur un mur*, Bordeaux, Musée Goupil, 2005.
- Saint-Aubin, J.-P. et Baptiste, G. (dir.)** : *L'architecture en représentation*, Paris, Ministère de la Culture, 1985.
- Schaeffer, J.-M.** : *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.
- Schoonbaert, S.** : *La voierie bordelaise au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2007.
- Sicard, M.** : *La fabrique du regard*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- Vinegar A.** : Panoramic photography and the restoration of the château de Pierrefonds dans C. Vallet (dir.) : *Viollet-le-Duc à Pierrefonds et dans l'Oise*, Paris, Editions du patrimoine, 2007, p. 71-80.