



Hélène Bocard et Jean-Philippe Garric (dir.)

Architectes et photographes au XIX^e siècle

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

L'architecture recadrée : la photographie et le nouveau régime visuel dans la presse architecturale après 1870

Martin Bressani et Peter Sealy

DOI : 10.4000/books.inha.7092

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

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2016

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Voies de la recherche

EAN électronique : 978-2-917902-62-2



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

BRESSANI, Martin ; SEALY, Peter. *L'architecture recadrée : la photographie et le nouveau régime visuel dans la presse architecturale après 1870* In : *Architectes et photographes au XIX^e siècle* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2016 (généré le 12 février 2024). Disponible sur Internet : <<https://books.openedition.org/inha/7092>>. ISBN : 978-2-917902-62-2. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.7092>.

Ce document a été généré automatiquement le 12 février 2024.

The text only may be used under licence . All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

L'architecture recadrée : la photographie et le nouveau régime visuel dans la presse architecturale après 1870

Martin Bressani et Peter Sealy

Gourlier versus Narjoux : le géométral versus la perspective

- ¹ Le mode de représentation architecturale, tel qu'il fut pratiqué par les architectes, a subi des transformations importantes en France tout au long du XIX^e siècle. Comparons, par exemple, deux importants recueils de monuments français et parisiens du début et de la fin de ce siècle. Le *Choix d'édifices publics* de Charles Pierre Gourlier est publié entre 1825 et 1850 et répertorie en trois gros volumes 209 édifices publics, choisis à partir des archives du Conseil des bâtiments civils¹. Les 389 planches gravées ont été produites en grande partie à partir des dessins des architectes et ne montrent aucune vue en trois dimensions, le dessin géométral étant le seul utilisé. Chaque bâtiment est illustré par une à six planches – plans, coupes, élévations et détails à petite échelle – une représentation appropriée pour ces édifices souvent d'un néoclassicisme simplifié. Dans son rapport fait au ministre de l'Intérieur au sujet de cette publication, l'Académie Royale des Beaux-Arts déclare : « Ici, rien n'est idéal, tout au contraire est réel, positif². » Cette réalité positive de la pratique architecturale en France est convenablement traduite par la représentation géométrale.
- ² Tournons-nous maintenant vers *Paris, Monuments élevés par la ville* de Félix Narjoux, publié entre 1880 et 1883³. L'ouvrage ne compte pas moins de 148 vues perspectives pour l'ensemble des quatre volumes. Souvent, un seul bâtiment peut faire l'objet de plusieurs vues, jusqu'à dix-huit dans le cas exceptionnel du Palais de justice. Les vues perspectives sont plus fréquentes dans les figures insérées dans le texte, mais 73 des

292 grandes planches gravées sont aussi des perspectives, sans compter celles à vol d'oiseau. Les dessins géométraux demeurent majoritaires, mais rare est l'édifice qui n'est pas représenté par au moins une perspective.

- 3 Cette comparaison entre les recueils de Gourlier et Narjoux illustre un important changement dans le régime visuel des architectes entre la première moitié du siècle et les années 1880, l'image prenant le dessus sur les représentations plus abstraites. La question est de savoir quel rôle la photographie a pu jouer dans cette mutation. Le recueil de Narjoux n'inclut aucune photographie, un mode de représentation qui pourtant en 1880 commençait à prendre sa place dans ce genre de publication grâce aux procédés de photogravure, de demi-ton, d'héliogravure, etc. Mais on y sent une auscultation de l'objet architectural qui est propre à la photographie.
- 4 Il est entendu que le regain de faveur des représentations en perspective chez les architectes au cours du XIX^e siècle ne tient pas seulement à l'émergence de la photographie. Il reflète soit un goût nouveau pour les complexités spatiales inspirées du baroque, soit une nouvelle perception dynamique de l'objet architectural⁴. Mais nous croyons que la photographie a aussi joué son rôle, particulièrement après 1870. N'ayant pas conduit de recherches d'archives encore assez détaillées, nos conclusions resteront préliminaires. Mais nous croyons néanmoins pouvoir démontrer, à l'aide d'une analyse visuelle simple, comment, à partir des années 1870, la représentation des architectes était médiatisée par l'image photographique.
- 5 Comme nous l'avons déjà souligné dans notre article sur Charles Garnier et la photographie⁵, le dessin en perspective est une forme de représentation généralement défavorisée dans la tradition des beaux-arts, tradition qui privilégiait presque exclusivement le plan, la coupe et l'élévation pour la représentation des nouveaux bâtiments. Il y a plusieurs exceptions, mais de façon générale la prédominance du géométral est écrasante. Les dessins pour les Grands Prix de Rome illustrent parfaitement cet état de chose : malgré toute l'attention donnée à ces machines grandioses dessinées sur une période de plusieurs mois, jamais une perspective ne fut requise avant le Grand Prix de 1863. Dans la presse architecturale, on trouve la même prédominance du géométral, la perspective étant réservée presque exclusivement aux objets décoratifs – fontaines, kiosques, pavillons – ou aux monuments historiques. Pour un nouveau bâtiment, ce sont toujours les dessins de l'architecte en géométral qui sont gravés. Il s'agit là d'un parti pris propre au néoclassicisme français, reflet d'une conception classique et rationaliste du projet tel que le codifiera Durand. Il fallut attendre les efforts de Garnier et de Viollet-le-Duc pour qu'une conception plus dynamique et plus subjective de l'espace architectural sollicite une représentation plus variée et tridimensionnelle. César Daly lui-même introduisit la perspective progressivement dans les pages de sa *Revue générale*⁶.
- 6 Mais rappelons que notre objet n'est pas tant de retracer le retour de l'image tridimensionnelle en soi, mais bien l'émergence d'un régime visuel que l'on pourrait qualifier de « photo-scopique », c'est-à-dire une appréhension de l'objet architectural en trois dimensions, médiatisée par l'appareil photographique.

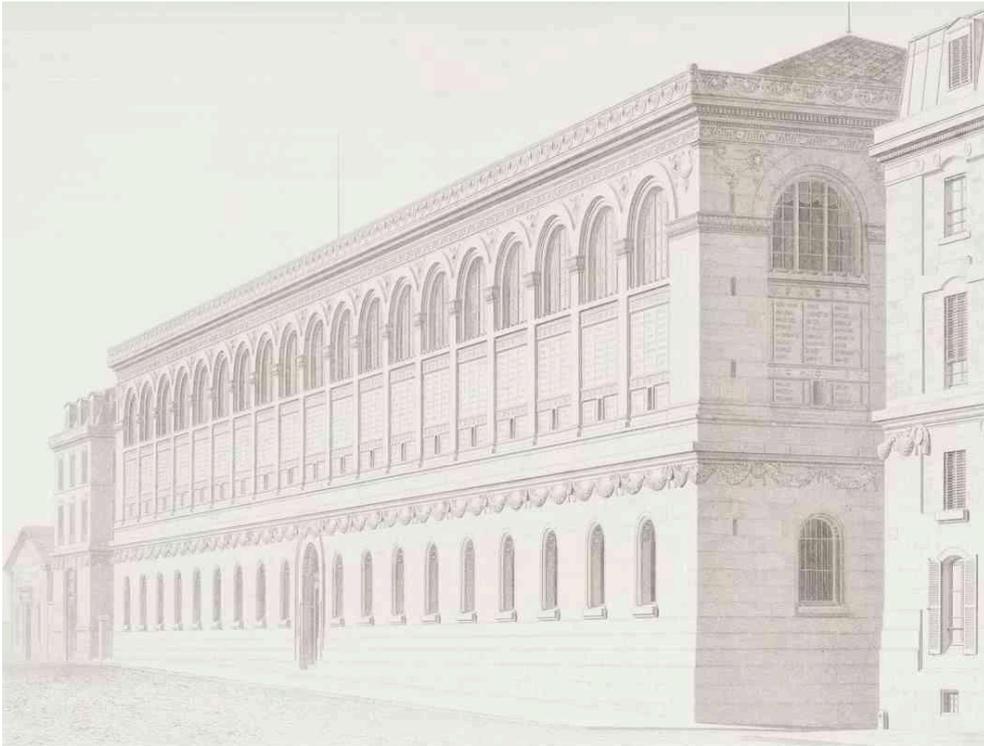


Fig. 1 : Bibliothèque Sainte-Geneviève, à Paris. Vue perspective de l'ensemble de la façade principale, *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 11, 1853, pl. 31.

Labrouste et « l'effet de réel »

- 7 Un exemple précis nous permettra d'aiguiller la réflexion sur cet angle de la question. En 1853, César Daly publie dans sa *Revue générale* une gravure qui illustre la célèbre bibliothèque Sainte-Geneviève en perspective [fig. 1]. Grâce aux travaux de Neil Levine, entre autres, un article qu'il a publié en 2012, nous savons que ce dessin gravé par Jacques Joseph Huguenet fut tracé par Labrouste à partir d'une photographie des frères Bisson⁷. Il s'agit là, nous apprend Levine, du premier exemple connu d'un dessin architectural publié basé sur une photographie prise à cette fin⁸. Levine a aussi démontré de façon convaincante que ce choix n'était pas qu'un simple expédient pratique mais une décision délibérée de la part de Labrouste : d'une part, tirer une épreuve photographique sur papier salé d'après un négatif n'était rien moins que simple en 1852 ; d'autre part, pour un dessinateur aussi talentueux que Labrouste, il aurait été aussi facile, sinon plus, de dessiner cette perspective sans l'aide d'une photo. Selon Levine, le but de l'architecte était avant tout d'ordre conceptuel plutôt que technique. Il cherchait à dépasser l'aspect trompeur du dessin en perspective, une forme de représentation que son ami César Daly décrivait à l'époque comme étant « un art des illusions » où « constamment l'apparence contredit la réalité⁹. » Avec la photographie, Labrouste se donnait un gage de réalisme quasi mécanique, atteignant une objectivité brute. Levine insiste sur le caractère « anti-subjectif », clinique et même étrange du dessin de Labrouste tel que gravé par Huguenet. Nous sommes d'accord avec tous ces qualificatifs. On imagine très bien le plaisir que Labrouste ait pu avoir à recourir à une photographie pour générer un « effet de réel » pour reprendre l'expression de Barthes : une image qui apparaît en deçà du subjectif, et qui évite ainsi

les pièges de la représentation. L'aspect fantomatique du « moule » photographique, comme on décrivait si souvent la nouvelle technologie à l'époque, s'accorde parfaitement avec la vision romantique de Labrouste qui est à la recherche de l'absolu et du primordial. Le dessin de Labrouste accentue d'ailleurs cet aspect étrange de la photographie. Tout ce qui donnait un caractère plus contingent ou plus vivant à la photo est éliminé : l'ombre du Panthéon sur la façade est effacée, les lampadaires qui faisaient irruption au premier plan sont biffés, les personnages qui, ici et là, vaquaient à leurs occupations, sont supprimés. Il crée ainsi une image sans le moindre bruit visuel, d'un silence presque funèbre.

- 8 Un tel dépouillement dans la représentation n'était pas le seul apanage de Labrouste, ni nécessairement dépendant d'une armature photographique. On retrouve le même ascétisme dans les magnifiques perspectives de l'École des Beaux-Arts que Félix Duban a dessiné pour l'album d'Orléans¹⁰. Cet album était un cadeau princier destiné au futur Frédéric Guillaume IV, roi de Prusse, un amateur d'art qui avait connu Percier et qui était très proche de Schinkel. L'austérité du dessin de Duban n'est pas sans rappeler les gravures de la *Sammlung* de Schinkel ou certains dessins de Percier. Il existait en France une tradition du dessin austère et clinique, particulièrement pour la gravure. L'immense ouvrage sur Rome de Paul Marie Letarouilly peut fournir un exemple contemporain de Labrouste. Même si Letarouilly insère parfois quelques personnages pour ajouter une couleur locale, son dessin, surtout une fois gravé, reste froid et objectif.
- 9 Il est très possible que les frères Bisson se soient eux-mêmes inspirés de ce genre de représentations pour leur photographie d'architecture. Marie-Noëlle Leroy, dans un article de 1997, explique comment, à partir de 1852, l'année même où ils ont fait leur cliché de la bibliothèque Sainte-Geneviève, les frères Bisson cherchent à pénétrer, en s'y distinguant, le marché de la photographie d'architecture. Elle caractérise leur travail comme privilégiant les vues serrées, « mettant en évidence la façade, évitant ainsi de distraire l'attention¹¹ ». Leroy note qu'en écartant la vision frontale, Bisson « obtient une sensation de profondeur beaucoup plus importante, tout en donnant plus d'informations¹² ». Leur photographie de la bibliothèque Sainte-Geneviève correspond à ce schéma. Ils ont positionné leur camera au seul endroit possible pour capter l'entièreté de la façade principale. La vue à angle serré met l'emphase sur la bibliothèque en tant qu'objet unifié et prismatique. Les transformations faites lors du passage de la photographie à la gravure ne font qu'augmenter ces qualités. Si la photographie offre une égalité de détail, la gravure, elle, renforce les hiérarchies : les lignes des profils ont reçu une légère emphase, les noms inscrits sur la façade sont moins flous. Le résultat est une image idéalisée, typique de la gravure.
- 10 En somme, la photographie fournit à Labrouste le gage du réalisme associé à une reproduction « mécanique », mais elle ne modifie en rien son point de vue. D'ailleurs, un rapide croquis fait par Labrouste en 1839 révèle un point de vue semblable, produit par l'architecte longtemps avant la photographie des frères Bisson¹³. Comme l'a si bien démontré Levine, la photographie n'a fait que confirmer la vision de l'architecte sans la modifier.

L'architecture fragmentée

- 11 Nous aimerions maintenant montrer un exemple où la photographie amène définitivement un nouveau point de vue, le cadrage de l'appareil photographique causant, de façon tout à fait délibérée, une fragmentation de l'objet architectural. Il s'agit par contre d'un cas plutôt exceptionnel : la maison pompéienne du prince Napoléon construite sur l'avenue Montaigne à Paris entre 1856 et 1860. Son architecte, Alfred Nicolas Normand, Prix de Rome de 1846, était également photographe. Il faut attendre 1891, soit l'année précédant la démolition du bâtiment, pour qu'il photographie la maison pompéienne. Cependant, cette maison si singulière avait fait l'objet de plusieurs campagnes photographiques au moment de sa construction. On connaît des photographies par Bingham, Godefroy, Richebourg et Laplanche. C'est celles que ce dernier a réalisées autour de 1866 qui ont retenu notre attention. Il s'agit d'un album réuni sous le titre de *Monographie de la maison gréco-romaine construite pour sa majesté impérial Mgr le prince Napoléon par M. Alfred Normand et photographié par J. Laplanche*, contenant un plan et vingt et une épreuves sur papier albuminé d'après négatif sur verre¹⁴. Il a été impossible de déterminer si l'album était une commande ou s'il s'agissait d'une initiative de Laplanche lui-même. La date de 1866 laisse plutôt croire qu'il fut commandé par le groupe qui, cette année-là, avait acheté la maison pour la transformer en un musée d'antiques. Quoiqu'il en soit, l'album est remarquable à plus d'un égard. Notons d'abord que la suite d'images constitue un rare exemple d'exploration photographique systématique, formant une promenade architecturale à travers le bâtiment de l'extérieur à l'intérieur que le lecteur peut suivre grâce à un plan gravé inséré dans l'album. La promenade débute à l'extérieur avec des photographies de la cour et du portique d'entrée. Les images suivantes explorent l'atrium central et les salles avoisinantes sous plusieurs angles. Finalement, cette visite photographique s'achève avec plusieurs vues des jardins d'hiver et de la cour arrière.
- 12 L'album se veut donc une sorte de résumé d'une expérience architecturale, plutôt qu'un dossier qui documente objectivement un bâtiment. Les contrastes de lumière parfois très prononcés mettent en évidence le désir de transmettre une impression plutôt que de constituer une documentation. La maison pompéienne est peuplée d'ombre, y circuler consiste à suivre un parcours archéologique d'ordre presque initiatique.

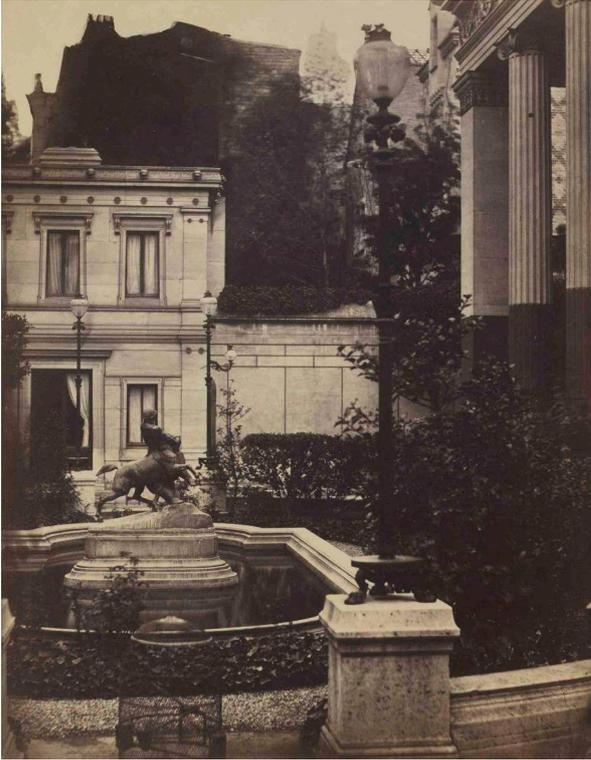


Fig. 2 : Vue de la cour avant, *Monographie de la maison gréco-romaine construite pour sa majesté impériale Mgr le prince Napoléon* par M. Alfred Normand et photographiée par J. Laplanche, Paris, J. Laplanche et Cie., s. d.

- 13 Malgré ce parcours progressif et linéaire, le cadrage photographique n'insiste pas sur l'unité de l'objet architectural. On sent la liberté de l'œil photographique qui n'hésite pas à décentrer l'image et à fragmenter l'objet. Comparons les photos de Laplanche au célèbre tableau de Gustave Boulanger, *La répétition du joueur de flûte et de la femme de Diomède chez le prince Napoléon dans l'atrium de sa maison pompéienne*, de 1860¹⁵. Cette image centre la composition sur l'atrium central et présente ainsi la maison comme un ensemble unifié : le dessin résume la maison entière. Les épreuves de Laplanche, au contraire, morcellent l'espace en une série de vues partielles, que ce soit dû à une trop grande quantité d'ombre ou, de façon plus décisive, au point de vue adopté [fig. 2]. Il met le regard du spectateur au centre de la composition. En capturant l'impression fugitive, momentanée, le photographe déstabilise l'ensemble architectural.
- 14 La maison pompéienne était bien sûr une curiosité, et rien n'indique que Laplanche ait visé avec son album un auditoire d'architectes. On imagine plutôt qu'il comptait sur un public de curieux, d'amateurs de musées et d'antiquités. Même s'il n'a pas influencé les architectes, son album n'en reste pas moins intéressant pour illustrer comment la photographie peut restructurer la vision d'un bâtiment. La photographie stimule un désir scopique, amenant un nouveau modèle optique. Il n'est pas nécessaire d'attendre le Bauhaus et Moholy-Nagy pour qu'un recadrage du monde par la photographie se constitue.

L'objet architectural comme champ d'expériences visuelles

- 15 Afin d'appuyer cette thèse, nous terminerons sur quelques exemples tirés de la presse architecturale des années 1870, entre autre la *Revue générale de l'architecture* de César Daly et la *Gazette des architectes et des bâtiments* sous le contrôle de Viollet-le-Duc. Nous analyserons cette fois des gravures, mais des gravures qui, selon nous, portent la marque d'une médiation photographique. Contrairement au cas de la bibliothèque Sainte-Geneviève, nous n'avons cependant aucun document prouvant que celles-ci aient été tracées à partir de photographies. Notre analyse reste donc spéculative. Mais signalons que, dans les années 1870, les gravures faites à partir de photographies sont de plus en plus communes ; on le sait car plusieurs sont identifiées comme telles, le titre portant la mention « d'après une photographie¹⁶ ». Et, grâce à Neil Levine, on sait que, dans certains cas, elles sont tracées d'après des photographies sans que cela soit indiqué¹⁷.
- 16 Aucun des exemples de gravures que nous présenterons ne porte l'indication « d'après une photographie », mais la présence cachée de l'appareil photographique nous semble potentiellement encore plus intéressante. Car cette pulsion scopique que nous cherchons à identifier, ce besoin de voir et ce désir de regarder qui transforme l'objet architectural en un champ infini d'expériences visuelles, n'est évidemment pas entièrement dépendant de l'appareil photographique. Celui-ci crée et stimule ce désir, mais cet appétit peut vivre de sa vie propre.
- 17 La *Revue générale* de César Daly a publié des vues perspectives avant 1870 – nous avons vu l'exemple précoce de la bibliothèque Sainte-Geneviève. Il y aura aussi des vues perspectives de l'hôtel de M. Fould par Labrouste publiées en 1858 et une série pour les projets du nouvel opéra de Paris¹⁸. Mais ces exemples restent des exceptions.

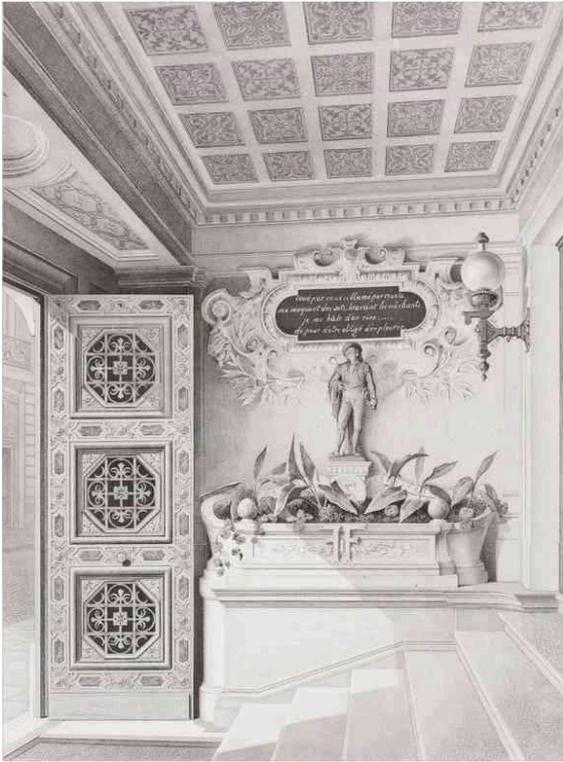


Fig. 3 : Hôtel du Figaro à Paris. Vestibule d'entrée, *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 31, 1874, pl. 48.

- 18 C'est l'année 1872 qui marque une transformation importante et même un point tournant. Entre 1861 et 1871, Daly publie 28 planches en perspective ; soit, en moyenne, moins de trois par volume. Par contre, dans les dix volumes parus entre 1872 et 1881, on trouve 102 perspectives, soit une moyenne supérieure à dix par volume. Ces perspectives prennent plusieurs formes : certaines respectent l'unité du bâtiment en offrant une vue de l'objet dans son contexte, soit pittoresque, soit urbain, tandis que d'autres représentent des sujets historiques¹⁹. Mais un certain nombre se démarquent par la façon inusitée dont elles recadrent l'objet architectural. Nous choisirons deux exemples. En 1874, la *Revue générale* publia six planches de l'hôtel du journal *Le Figaro*, conçu par l'architecte Aimé Sauffroy. Trois de ces planches sont des perspectives. Notons d'abord le choix de montrer la façade principale en perspective avec une vue légèrement asymétrique et non par une élévation géométrale²⁰. On perçoit même le léger étirement vertical causé par la correction de la perspective grâce au mouvement de bascule du soufflet de la chambre photographique. La perspective de la salle du public n'a rien de très remarquable, sauf peut-être le degré de précision et l'égalité des détails²¹. La vue du vestibule d'entrée, par contre, est étonnante [fig. 3]. Non seulement la qualité du clair-obscur est remarquable, donnant une modularité tridimensionnelle à l'espace, mais le cadrage est vraiment singulier, donnant l'impression d'une photographie instantanée plutôt qu'un dessin délibéré et réfléchi.
- 19 Si les gravures de l'hôtel du *Figaro* donnent malgré tout une vision plutôt unifiée et somme toute conventionnelle du bâtiment à travers ses principaux espaces, un deuxième exemple témoigne d'un regard plus exploratoire, qui semble fureter dans l'édifice. En 1872, la *Revue générale* publie deux perspectives du nouveau bâtiment du ministère de l'Agriculture, du Commerce et des Travaux publics d'Antoine Isidore Eugène Godeboeuf à Paris. La première, une vue intérieure, est une composition plutôt

abstraite montrant l'intersection d'un passage intérieur et l'entrée²². Cette vue explore un fragment d'espace. Ici aussi, les ombres, parfaitement modelées, accentuent l'effet de profondeur. Le niveau de détail est égal à travers l'image. Une deuxième perspective, très semblable, nous montre un espace plus complexe, comprenant simultanément la voûte du passage et la cour intérieure²³. On y sent presque l'effet de parallaxe. Ces deux perspectives sont d'autant plus étonnantes, que ce sont les seules publiées par Daly de cet imposant édifice dessiné par Godeboeuf. On n'y trouve aucune vue générale extérieure ou intérieure. Les deux images semblent répondre à une curiosité, le plaisir d'une pénétration visuelle et dynamique de l'espace, plutôt qu'au souci de comprendre un ensemble unifié.

- 20 Malgré la très grande variété d'images présentées par la *Revue générale* dans les années 1870 et 1880, nous pouvons faire une observation générale. Ce qui unit les perspectives plus traditionnelles à celles plus radicales, c'est l'idée que le bâtiment est devenu un champ d'expérience visuel, à saisir par des vues variées, c'est-à-dire des moments dans le temps et dans l'espace. Certaines de ces vues donnent l'image d'un objet unifié, d'autres d'un fragment libéré de son contexte.
- 21 Si la *Revue générale* de Daly représente une certaine orthodoxie dans le monde architectural du Second Empire, la *Gazette des architectes et du bâtiment*, contrôlée par les Viollet-le-Duc, se voulait à l'avant-garde²⁴. Durant sa première période, la *Gazette* s'est particulièrement attachée à la question de la représentation architecturale. Dans son « Article préliminaire », Viollet-le-Duc fils déclare que les illustrations sont « bien plus encore que le texte, la démonstration de l'objet figuré, et viennent de cette manière au-devant des explications²⁵ ». Souvent préférée au texte, l'image occupe une place dominante et fait l'objet de beaucoup d'expérimentation. Ce n'est pas un hasard si un des articles majeurs de cette revue est entièrement consacré au dessin : le « Nouveau traité de perspective » de l'esthéticien suisse David Sutter, paru en feuillets répartis sur trois années. Il s'agit d'une étude hautement scientifique de l'art de la perspective, basée sur l'analyse détaillée de la physiologie de l'œil, décrivant les mécanismes de perception optique. Sutter cherche à établir des règles positives pour le dessin et la peinture. « La loi du tableau », écrit-il, « c'est la loi de l'œil²⁶ ».
- 22 Toutes les images parues dans la *Gazette* de 1863 à 1871 furent gravées sur des plaques de cuivre selon le nouveau procédé de Xavier Comte. Moins chère que la gravure en creux, cette technique dérivée de la lithographie offrait surtout la possibilité d'imprimer texte et image simultanément²⁷. Les illustrations de la *Gazette* ont assumé un rôle explicatif, dans le but de faire comprendre le fonctionnement des objets et leur construction. On y trouve même une vue axonométrique quelques décennies avant Choisy²⁸. Ce fut d'ailleurs dans les pages de la *Gazette*, que Choisy écrivit un de ses premiers articles.
- 23 Mais l'illustration qui attire notre attention sur la *Gazette* est toute autre. À travers les années 1868-1871, la *Gazette* a publié un long article en plusieurs livraisons sur la maison du couturier Charles Frédéric Worth à Suresnes, restaurée et agrandie par l'architecte Denis Darcy, un disciple de Viollet-le-Duc²⁹. Le texte, rédigé par Anatole de Baudot, était accompagné d'un très grand nombre de dessins en géométral et surtout en perspective. Des 43 figures publiées sur le bâtiment, 18 sont des vues. Une vue à vol d'oiseau permet de comprendre l'ensemble assez complexe³⁰, mais le plus grand nombre sont des vues partielles, formant une sorte de collage d'éléments divers³¹. Dans sa « notice descriptive », Baudot remarque : « L'habitation dont il s'agit n'a pas été

conçue sur un plan d'ensemble, et n'est que le résultat d'adjonctions et de transformations successives. Elle est néanmoins fort intéressante à divers points de vue...³² ». Cet amalgame forme un champ idéal pour un travail de recadrage par le biais de la photographie – même si nous n'avons aucun document prouvant l'utilisation de cet intermédiaire.

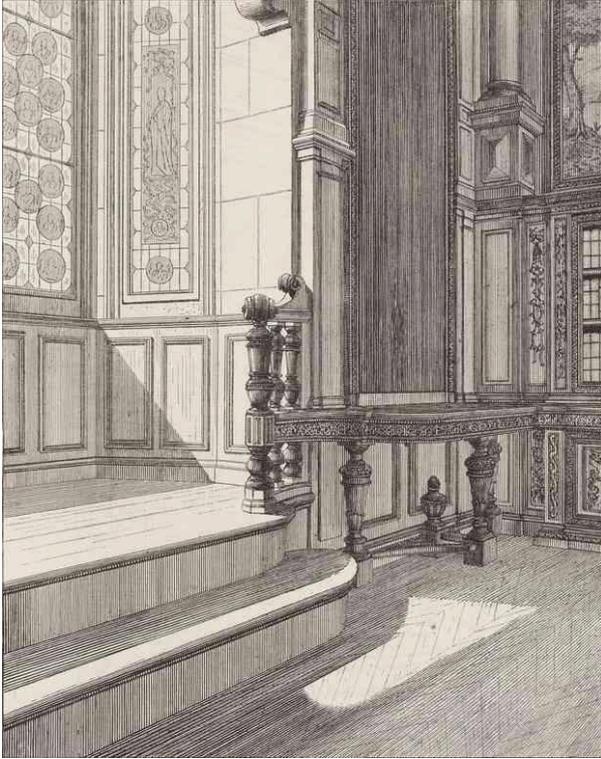


Fig. 4 : Propriété de M. W..., à Suresnes (Seine). Bibliothèque. Perspective, *Gazette des architectes et du bâtiment*, vol. 7, 1869-1871, fig. 91.



Fig. 5 : Villa Honoré à Trouville-sur-mer. Perspective du porche, *Gazette des architectes et du bâtiment*, vol. 7, 1869-1871, fig. 201.

- 24 Si la *Monographie de la maison gréco-romaine* de Laplanche formait un parcours linéaire à travers la maison pompéienne, les images de la maison Worth ne suivent pas une telle logique. L'objectif fouille l'espace selon la curiosité du promeneur [fig. 4]. Nous trouvons la même liberté d'exploration dans une série de vues perspectives publiée dans la *Gazette* en 1869-1870 de la villa Honoré à Trouville dessinée par l'architecte Devrez³³. Cette fois, c'est le volume extérieur qui fait l'objet d'une exploration visuelle. Ce qui est particulièrement remarquable, c'est que chacune des vues est partielle, presque oblique [fig. 5].



Fig. 6 : Lycée Saint-Louis. Vestibule. III, Félix Narjoux, Paris, monuments élevés par la ville, 1850-1880, vol. II, Paris, Vve. A. Morel et Cie., 1880-1883.

- 25 Nous allons conclure sur un bref retour sur la publication de Félix Narjoux avec laquelle nous avons ouvert notre communication. La variété de représentations déployées dans cet ouvrage est vraiment remarquable, dont de très nombreuses vues perspectives. Certaines sont des vues générales traditionnelles, avec un point de vue légèrement surélevé, idéalisé³⁴. D'autres sont plus proches de l'expérience réelle, presque instantanées tout en demeurant unifiées³⁵. Et, finalement, certaines sont plus fragmentées bien que prises du point de vue de l'observateur : point de vue oblique, morcellement des éléments architecturaux, clair-obscur accentué, etc.³⁶ [fig. 6].
- 26 L'ensemble de ces images témoigne d'un changement d'optique, devenu plus spatial et plus atmosphérique. L'appareil photographique dissout l'unité « classique » en faveur d'une nouvelle forme de compréhension, où le mouvement dans l'espace prime sur la compréhension statique de l'objet.
- 27 Ce qui rend l'ouvrage de Narjoux encore plus intéressant que la *Gazette des architectes*, c'est qu'un si grand nombre de vues soit rassemblé dans un même ouvrage et, surtout, que cet ouvrage soit une publication officielle. Les quatre tomes de Narjoux peuvent donc servir pour marquer un tournant dans l'établissement d'un nouveau régime visuel après 1880. Rappelons qu'ils paraissent entre 1881 et 1883, c'est-à-dire au début de cette décennie décisive dans laquelle la photographie s'intègre de façon définitive à l'édition architecturale.
- 28 Sylvain BELLENGER et Françoise HAMON (dir.), *Félix Duban, 1798-1870 : Les couleurs de l'architecte*, Paris, Gallimard/Electa, 1996.

BIBLIOGRAPHIE

- Béatrice BOUVIER, *L'édition d'architecture à Paris au XIX^e siècle : les maisons Bance et Morel et la presse architecturale*, Genève, Librairie Droz, 2004.
- Martin BRESSANI et Peter SEALY, « The Opéra Disseminated: Charles Garnier's *Le Nouvel Opéra de Paris* (1875-1881) », dans Stephen BANN (dir.), *Art and the Early Photographic Album*, Washington, National Gallery of Art, 2011, p. 196-219.
- Paul DUFOURNET, Claudine de VAULCHIER et Gilbert DUMAS (dir.), *Catalogue des collections, vol. 1, 1750-1900 : Dessins, photographes, jetons et médailles, effigies d'architectes*, Paris, Académie d'Architecture, 1988.
- Charles Pierre GOURLIER, Jean Marie Dieudonné BIET et al., *Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIX^e siècle*, Paris, Louis Colas, 1825-1850.
- Charles GARNIER, *Le Nouvel Opéra de Paris*, Paris, Ducher et Cie., 1880.
- Marie-Noëlle LEROY, « Le monument photographique des frères Bisson », *Études photographiques*, n° 2, 1997.
- Neil LEVINE, *Architectural Reasoning in the Age of Positivism: The Néo-Grec Idea of Henri Labrouste's Bibliothèque Sainte-Geneviève*, thèse doctorale, Yale University, 1975.
- Neil LEVINE, « The Template of Photography in Nineteenth-century Architectural Representation », *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, n° 3, 2012.
- Hélène LIPSTADT, « The Building and the Book in César Daly's *Revue générale d'architecture* » dans Beatriz Colomina (dir.), *Architectureproduction*, New York, Princeton Architectural Press, 1988, p. 24-55.
- Florent MIANE, « Du document d'étude à l'image illustrative. L'usage de la photographie par des architectes », *Architectes et photographes au XIX^e siècle*, Paris, INHA, 2016.
- Félix NARJOUX, *Paris, monuments élevés par la ville, 1850-1880*, Paris, Vve. A. Morel et Cie., 1880-1883.
- Marc SABOYA, *Presse et Architecture au XIX^e siècle : César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris, Picard, 1991.
- Peter SEALY, « After a Photograph, Before Photography [Takes Command] », *The Journal of Architecture*, à paraître, 2016.
- Gazette des architectes et du bâtiment*, vol. 1, 1863 ; vol. 5, 1867 ; vol. 6, 1868-1869 ; vol. 7, 1869-1871.
- Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 6, 1845-1846 ; vol. 16, 1858 ; vol. 19, 1861 ; vol. 29, 1872 ; vol. 30, 1873 ; vol. 31, 1874 ; vol. 35, 1878.

NOTES

1. Charles Pierre Gourlier, Jean Marie Dieudonné Biet et al., *Choix d'édifices publics projetés et construits en France depuis le commencement du XIX^e siècle*, Paris, Louis Colas, 1825-1850.

2. « Rapport adressé à Monsieur le Ministre de l'Intérieur, par l'Académie Royale des Beaux-Arts sur le premier volume du Choix d'édifices publics », dans Gourlier et Biet 1850, vol. 1, n. p.
3. Félix Narjoux, Paris, monuments élevés par la ville, 1850-1880, Paris, Vve. A. Morel et Cie., 1880-1883.
4. Par exemple, voir la perspective d'Emmanuel Brune pour l'« escalier principal d'un palais d'un souverain » pour le Grand Prix de 1863 ; la perspective de Charles Garnier de l'escalier principal du nouvel opéra de Paris, « Grand escalier d'honneur, vue en perspective », dans Le Nouvel Opéra de Paris, vol. II, Paris, Ducher et Cie., 1880, pl. 8 et la perspective d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc pour sa soumission au concours de ce même opéra en 1860-61.
5. Martin Bressani et Peter Sealy, « The Opéra Disseminated: Charles Garnier's Le Nouvel Opéra de Paris (1875-1881) », dans Stephen Bann (dir.), *Art and the Early Photographic Album*, Washington, National Gallery of Art, 2011, p. 196-219. Cette publication suit une présentation faite à la Center for Advanced Studies in the Visual Arts à Washington, D.C. en 2007.
6. Sur l'introduction du dessin en perspective dans la Revue générale, voir Hélène Lipstadt, « The Building and the Book in César Daly's Revue générale d'architecture » dans Beatriz Colomina (dir.), *Architectureproduction*, New York, Princeton Architectural Press, 1988, p. 24-55 ; Marc Saboya, *Presse et Architecture au XIX^e siècle : César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris, Picard, 1991, p. 233-241 ; Bressani et Sealy, dans Bann 2011, p. 219, n. 64 ; et Neil Levine, « The Template of Photography in Nineteenth-century Architectural Representation », *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, n° 3, 2012, p. 315-318.
7. Levine 2012, p. 306-331. La photographie fait partie des collections de l'Académie d'Architecture et a été publiée dans Paul Dufournet, Claudine de Vaulchier et Gilbert Dumas (dir.), *Catalogue des collections, vol. 1, 1750-1900 : Dessins, photographes, jetons et médailles, effigies d'architectes*, Paris, Académie d'Architecture, 1988.
8. Levine 2012, p. 307. Le premier exemple connu d'une gravure faite d'après une photographie dans un périodique architectural date de 1845, quand la revue britannique *The Builder* a publié une vue du mausolée de la dynastie Orléans à Dreux (Normandie) par l'architecte Pierre-Bernard Lefranc. Le texte qui accompagne cette image confirme qu'elle a été produite d'après un daguerréotype, mais les circonstances dans lesquelles cette photographie a été prise ne sont pas connues. Voir Peter Sealy, « After a Photograph, Before Photography [Takes Command] », *The Journal of Architecture* (à paraître, 2016).
9. César Daly, « École Royale des Beaux-Arts de Paris. Ouverture des cours de M. Blouet, professeur de théorie et d'architecture, et de M. Constant Dufeux, professeur de perspective », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 6, 1845-1846, col. 522. Cité dans Levine 2012, n. 9, p. 317 et n. 37, p. 330.
10. Par exemple, le « Plan et vues extérieure et intérieure de l'École de Beaux-Arts » dans l'Album du duc d'Orléans offert au prince-héritier de Prusse (1837), qui fait partie des collections des Staatliche Museen zu Berlin. Cette aquarelle est reproduite dans Sylvain Bellenger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban, 1798-1870 : Les couleurs de l'architecte*, Paris, Gallimard/Electa, 1996, fig. 33.
11. Marie-Noëlle Leroy, « Le monument photographique des frères Bisson », *Études photographiques*, n° 2, 1997, p. 92.
12. *Ibid.*, p. 86.
13. « Esquisse de vue en perspective », bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 4273(99) / recto. La bibliothèque Sainte-Geneviève date ce croquis d'« avant 1842 » tandis que Levine donne 1839 comme date approximative. Voir Neil Levine, *Architectural Reasoning in the Age of Positivism: The Néo-Grec Idea of Henri Labrouste's Bibliothèque Sainte-Geneviève*, thèse doctorale, Yale University, 1975, vol. IV, fig. 170.
14. Monographie de la maison gréco-romaine construite pour sa majesté impériale Mgr le prince Napoléon par M. Alfred Normand et photographié par J. Laplanche, Paris, J. Laplanche et Cie, s. d.

15. Gustave Boulanger, *La répétition du joueur de flûte et de la femme de Diomède chez le prince Napoléon dans l'atrium de sa maison pompéienne*, 1860, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.
16. Par exemple, la *Vue du phare de Cordouan à l'embouchure de Gironde* porte l'indication « D'après une photographie de M. Terpereau ». Voir la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 35, 1878, pl. 47. Sur Terpereau, voir l'essai de Florent Miane dans cette publication, « Du document d'étude à l'image illustrative. L'usage de la photographie par des architectes ».
17. Selon Levine, les planches 56 et 58 de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 30, 1873, sont dessinées à partir d'une photographie. Levine 2012, n. 9, col. 331, n. 67.
18. Trois vues perspectives, *Portique de la façade principale, Pavillon sur le jardin et Vue de la galerie*, furent publiées de l'hôtel de M. Fould dans la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 16, 1858, pl. 8, 9 et 10. La *Revue générale* a publié neuf vues en perspective des projets du concours pour le grand Opéra de Paris. Voir *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 19, 1861, pl. 27, 29, 30, 31, 35 et 40.
19. Parmi de nombreux exemples, citons un pour chaque catégorie : Hôtel privé, boulevard Exelmans, à Auteil. *Vue perspective*, *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 30, 1873, p. 59 (pittoresque) ; Monument élevé à la mémoire du maréchal Moncey, Place de Clichy, à Paris, *ibid.*, vol. 29, 1872, pl. 35 (urbaine) ; Tourelle, rue Hautefeuille, à Paris (xvi^e siècle), *ibid.*, vol. 30, 1873, pl. 13 (historique).
20. Hôtel du journal le Figaro, rue Drouot, à Paris. *Façade principale en perspective*, *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 31, 1874, pl. 46.
21. *Salle du Public*, *ibid.*, pl. 49.
22. Ministère de l'Agriculture, du Commerce et des Travaux publics, à Paris. *Vue intérieure en perspective*, *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. 29, 1872, pl. 47.
23. *Vue intérieure en perspective*, *ibid.*, pl. 48.
24. Sur la *Gazette des architectes et du bâtiment*, voir Béatrice Bouvier, *L'édition d'architecture à Paris au XIX^e siècle : les maisons Bance et Morel et la presse architecturale*, Genève, Librairie Droz, 2004.
25. « Article préliminaire », *Gazette des architectes et du bâtiment*, vol. 1, 1863, p. 3. Cité dans Bouvier 2004, n. 29, p. 103.
26. David Sutter, « Nouveau traité de perspective », *Gazette des architectes et du bâtiment*, vol. 5, 1867, p. 213.
27. Bouvier 2004, n. 29, p. 103.
28. Chaire dans l'église abbaye des moines bénédictins à Fulda (province de Hesse), en Prusse, *Gazette des architectes et du bâtiment*, vol. 7, 1869-1871, fig. 53. Un article de Choisy intitulé « L'Économie dans la construction romaine » a paru dans ce même volume.
29. Propriété de M. W..., à Suresnes (Seine). M. Darcy, architecte, *Gazette des architectes et du bâtiment*, vol. 6, 1868-1869, p. 169-174, 199-200 et 249-251 ; vol. 7, 1869-1871, p. 24-26, 54-57, 127-132, 156-160 et 172-175.
30. *Vue perspective prise du jardin*, *Gazette des architectes et du bâtiment*, vol. 6, 1868-1869, fig. 97.
31. *Vue perspective des bâtiments d'habitation vers l'entrée, Salle à manger (Face vers le jardin d'hiver), Salle à manger (Tambour de l'escalier de service), Bibliothèque, Perspective, Bibliothèque, Perspective, Salon de musique*, *Gazette des architectes et du bâtiment*, vol. 6, 1868-1869, fig. 117, vol. 7, 1869-1871, fig. 43, 46, 90-91 et 116.
32. Anatole de Baudot, « Propriété de M. W..., à Suresnes (Seine). M. Darcy, architecte. Notice descriptive », *Gazette des architectes et du bâtiment*, vol. 6, 1868-1869, p. 169.
33. *Villa Honoré, à Trouville-sur-mer*. M. Devrez, architecte. *Perspective générale, Perspective de porche, Perspective de la terrasse, Perspective vers l'entrée, Vue perspective (Façade nord.) et*

Vue perspective (Façade principale.), Gazette des architectes et du bâtiment, vol. 7, 1869-1871, fig. 105, 201, 202, 204, 209 et 211.

34. Par exemple, Palais de justice, Élévation sur le boulevard du Palais, pl. III, vol. I ; Tribunal de 1^{ère} instance et Conciergerie vue sur le quai ; Palais de justice, pl. XIV et Vue perspective extérieure ; Marché des martyrs, pl. II, vol. II, Narjoux 1880-1883.

35. Par exemple, Fontaine de l'observatoire, Narjoux 1880-1883, vol. IV.

36. Par exemple, Vue de la salle des mariages ; Mairie du IV^e arr., fig. 1, Escalier d'honneur ; Mairie du XIII^e arr., fig. 1, Vestibule ; Mairie du XX^e arr., fig. 1, Escalier d'honneur ; Mairie du XX^e arr., fig. 2 et Police correctionnelle – vestibule ; Palais de justice, pl. XVIII vol. I ; Vue d'un des grands escaliers ; Groupe scolaire, rue Curial, pl. III et Vue de la galerie couverte ; Groupe scolaire, rue Curial, pl. III, vol. II ; Vue perspective intérieure ; Église Saint-Joseph, pl. III, Vue du vestibule ; Théâtre du Châtelet, fig. 1, Loge ouverte du premier étage ; Théâtre du Châtelet, fig. 2 et Vestibule ; Théâtre-Lyrique, fig. 1, vol. III ; Vue perspective intérieure (côté de l'entrée) ; Hotel-Dieu, pl. III, vol. IV, Narjoux 1880-1883.

AUTEURS

MARTIN BRESSANI

McGill University School of Architecture

PETER SEALY

Harvard University Graduate School of Arts and Sciences