



Photographie et restauration

par Florent Miane

Usage des images et pratiques architecturales à Bordeaux entre 1857 et 1895

La photographie, invention du XIXe siècle, fait partie du monde des archives. Elle y est conservée parmi les autres techniques traditionnellement utilisées pour représenter le bâti. Un premier état des lieux des différents fonds d'archives de Bordeaux¹, permet de constater le rapport étroit entre la photographie des monuments historiques et celle des travaux de restauration. La photographie des travaux en revient fréquemment aux côtés de celle du monument. Parfois, ces travaux deviennent eux-mêmes le sujet de la photographie. Cette singularité est le signe d'un contexte particulier : la photographie s'intègre dans une nouvelle vision du monument créée par l'histoire de l'art et faisant suite à celle des antiquaires. Le monument fait partie d'un système juridique de protection, d'un système économique de restauration et d'un système historique de compréhension. Depuis 1830, la Commission des monuments historiques à l'échelle nationale puis les sociétés savantes à l'échelle régionale produisent des inventaires, coordonnent des travaux et développent l'étude des monuments. La recrudescence des grands travaux urbains sous le Second Empire, la mise en place de politiques de sauvegarde et le dynamisme des fabriques entraînent l'activité des architectes, qui à leur tour ont besoin de reproductions. Toute cette dynamique conduit à l'accroissement du nombre d'images et la création de commandes photographiques qui définissent le sujet et l'usage des images.

La photographie est utilisée par rapport à une évolution particulière du dessin d'architecture. Un des premiers architectes qui l'utilise dans le cadre de la restauration est F. Duban, lors de la restauration de l'escalier du château de Blois en 1843. Il fait partie d'une génération qui remet en cause l'enseignement traditionnel fondé sur une vision idéalisée de l'antique. Avec M. Labrouste, L. Duc et L. Vaudoyer il puise ses références dans les bâtiments du Moyen Age et de la Renaissance. Tous réalisent des relevés extrêmement précis afin de nourrir une réflexion sur la notion d'évolution des styles et sur les caractéristiques régionales. Ils utilisent la géométrie descriptive que G. Monge invente en 1799. C'est une méthode de représentation d'une figure en trois dimensions sur une surface plane qui abolit toute notion de perspective puisque l'objet est comme vu de face en toutes ses parties, ce qui supprime les déformations. L'objet est systématiquement représenté sous plusieurs angles de façon à rendre le volume. L'échelle accompagne chaque

1. P. Bardou : *Photographes en Gironde*, Bordeaux, Conseil général de la Gironde/Horizon chimérique 1993, présente un inventaire des photographes en Gironde.

F. Miane, *Une étude du travail de A. Terpereau conservé dans les collections des Archives municipales de Bordeaux*, mémoire de DEA, 2001, accessible aux Archives municipales de Bordeaux, présente les inventaires des différents lieux de conservations : les Archives départementales et municipales de Bordeaux, la Bibliothèque municipale de Bordeaux pour les photographes du XIXe siècles, la Bibliothèque nationale, l'Ecole nationale des Ponts et Chaussées et la Société photographique française pour A. Terpereau.

dessin. Si la photographie est produite par les architectes, c'est donc dans un ensemble de techniques cohérentes, objectives et autonomes qu'elle s'insère. Cet article aborde la mise en place et le déroulement des travaux de restauration, la composition des images et les différents discours qui en sous-tendent la production. Ces discours conditionnent la manière de voir l'image et déterminent le cadre d'une histoire du regard².

Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, les photographes ont recours principalement à deux techniques : la photographie et la phototypie. En ce qui concerne la photographie, le support des négatifs sont des plaques de verre de grande dimension (de 18 x 24 à 40 x 50 cm). Une des faces de la plaque est recouverte d'une solution de collodion dissous dans l'alcool, solution visqueuse qui permet l'adhérence des sels d'argent photosensibles. Cette technique a l'inconvénient d'être sensible tant que les émulsions sont humides. Mais elle substitue la transparence du verre au grain du papier précédemment utilisé. Les plaques doivent être préparées juste avant la prise de vue, ce qui oblige les photographes à transporter leur laboratoire hors de leurs ateliers lorsqu'ils photographient l'architecture. Le tirage se fait par insolation après avoir posé le négatif sur l'épreuve positive, composée d'une fine feuille de papier recouverte d'albumine. L'épreuve est ensuite collée sur une feuille de bristol. A la fin du siècle, ces émulsions sont remplacées par la gélatine et le bromure d'argent qui secs restent sensibles. La phototypie qui arrive vers 1890 est une technique qui allie la photographie et la gravure. Il s'agit de reporter sur une plaque de verre recouverte de bitume de Judée, un négatif photographique. Les épreuves sont alors obtenues sur papier, par pression, après humidification et encrage de la plaque.

L'église Sainte-croix

Le 12 mars 1860, le conseil de fabrique de l'église Sainte-Croix transmet à la mairie de Bordeaux le concours pour la construction du clocher nord de l'église. Le désagrément causé par le clocher sud qui transmet le son des cloches à un hospice contigu, rend nécessaire la construction d'un nouveau clocher. Le 21 décembre, la mairie adopte le projet de P. Abadie, architecte diocésain, qui propose la construction du nouveau clocher et la consolidation de la façade. Le monument perçu sous le double rapport du beau et de l'ancien se doit d'être conservé, y porter atteinte fait débat : « *Il y a quinze ans environ, un projet de restauration avait été dressé ; mais la Commission des monuments historiques résista ; M. Viollet le Duc, effrayé de voir toucher à S^{te} Croix, fit un rapport au Ministre, qui s'opposa énergiquement à la restauration projetée – On ne peut certainement qu'admirer le plan de M. Abadie qui est un architecte de grand mérite ; mais il faut prendre garde de dénaturer l'an-*

cienne église S^{te} Croix et de faire une autre église. – Le projet pose la base d'un clocher qui devra être continué plus tard et qui exigera de nouveaux votes de fonds. – Il faut respecter la vétusté, les générations n'ont pas le droit d'altérer les monuments qui font l'ornement d'une ville, c'est pour elle un devoir strict que de les transmettre aux générations futures : il faut donc laisser S^{te} Croix inachevée, sans agrandissement, sans clocher ; il faut conserver ce monument comme une vieille ruine, devant la quelle on s'incline avec respect³ ». Cependant, le projet de P. Abadie présente de nombreux avantages aux yeux de la mairie. C'est le projet d'un grand architecte, c'est un outil d'enseignement pour les ouvriers, c'est un outil de séduction vis-à-vis de la population d'un quartier, c'est un moyen de récupérer les fonds de l'Etat. Si l'on constate la dégradation des sculptures, ce projet n'apparaît pas dénaturer le style et permet de conserver ce qui est menacé. Il comble un terrain vide sans cesse rempli d'ordures, il complète l'alignement et termine la façade dont le style décousu et l'incohérence gênent. Le contrôle par la Commission des monuments historiques apparaît comme une garantie suffisante quant à l'intégrité de l'édifice. Le projet est donc adopté à la condition que la hauteur du clocher soit limitée, qu'une commission spéciale soit nommée pour surveiller les travaux et qu'une photographie soit prise avant les travaux. Le 6 mai 1861, la mairie accepte la soumission de l'entrepreneur J. Danjou. Le 30 août la Commission des monuments historiques approuve le projet à la condition d'une plus grande simplicité dans le traitement du fronton. Le 28 octobre le budget est adopté et le 21 novembre, la commission de surveillance nommée. Le 1 mai 1862, le clocher s'élève déjà à 7 mètres au-dessus du sol.

La construction du clocher et la consolidation de la façade, amènent P. Abadie à porter un autre regard sur le monument. Le 14 octobre 1862, il fait parvenir à la commission de surveillance un rapport qui identifie les différentes époques perceptibles sur la façade et explique l'irrégularité de l'édifice. Il réalise à la suite une restitution selon une vision idéalisée du monument à l'époque romane, fondée sur deux concepts : homogénéité du style et symétrie de l'ensemble. Le débat sur la consolidation des parties existantes bascule alors vers celui d'un retour à l'origine. La commission de surveillance,

2. Voir en ce qui concerne l'histoire du regard : P. Galassi : *Before photography, painting and the invention of photography*, New York, MoMA, 1981 traduit dans Sayag, A. et Lemagny, J.-C. : *L'invention d'un art*, Paris, Centre Georges Pompidou/Adam Biro, 1989, p. 17-40 et R. Recht : *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Paris, Bourgois, 1989.

En ce qui concerne les espaces discursifs : M. Foucault : *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 2002 [1966] et R. Krauss : *Le photographique*, Paris, Macula, 1990 [1982] en particulier : *Les espaces discursifs de la photographie*, p. 37-56.

3. A.M.Bx, délibérations du conseil municipal, 21 décembre 1860.

conquise par la cohérence et l'harmonie du projet de P. Abadie, défend ce dernier auprès de la mairie. Le projet adopté le 29 décembre reprend la description et les conclusions de l'architecte : « Il existe deux époques, bien marquées, la façade actuelle, celle que les archéologues admirent est un placage sur la façade primitive ; cette assertion aujourd'hui, ne peut être contestée après l'inspection attentive des lieux. La façade a été dénaturée par la construction d'un grand arc ogival qui coupe d'une manière détestable la ligne des petites arcades ; cet arc ogival a dû avoir été ajouté pour recevoir l'image d'un des bienfaiteurs du monastère. [...] Au dessus de la porte, on remarque des tronçons de colonnes, pour répéter un groupe qui appartient à la façade primitive ; La seconde rangée d'arcades n'existe plus, des fragments de sculpture attestent son existence primitive. Au centre subsiste une rosace, qui a plusieurs époques récentes a été restaurée & mal restaurée ; cette rosace n'appartient pas au plan primitif. Une petite colonne placée de chaque côté de l'indication d'une fenêtre centrale & dont la dimension est déterminée par un cadre, prouve que la rosace qui n'est point dans le style est une production malheureuse et sans raison d'être. [...] Le but à atteindre, aujourd'hui, est de ressaisir la forme primitive, les sculptures premières, les idées premières que le temps, les révolutions avaient détériorées ou détruites. La commission après un examen approfondi des diverses transformations subies par la façade de S^e croix, a été conduite à reconstituer avec l'architecte, dans son esprit cette façade, aux formes si inexplicables, jusqu'à ce jour ; elle a cru devoir conclure que ce qu'il y avait de plus conforme à la raison, de plus satisfaisant pour l'art, de plus agréable pour les yeux c'était de revenir à la forme primitive ⁴ ».

La restitution de P. Abadie conduit à une reconstruction dont le but principal est la création d'une œuvre originale, palimpseste hallucinant, se basant sur le prolongement des formes romanes (arcades), les déplacement et destruction des formes gothiques (arc en ogive et rosace) et la suppression des formes classiques (fronton). Les zones d'incertitudes sont remplies par des copies d'éléments architecturaux issus de différents édifices romans (fronton et lanternon). Dans sa séance du 5 février 1864, la Commission des monuments historiques sous la plume de L. Drouyn exprime son opinion : « Pourquoi, si l'on voulait une façade régulière, ne pas aller jusqu'au bout, ne pas détruire le vieux clocher, le remplacer par un neuf semblable à celui du nord ? Pourquoi ne pas mettre un lanternon au sud, comme au nord ? Pourquoi ne pas remettre l'arcature du premier étage directement au dessus du porche, etc., etc. Après la restauration projetée, la façade sera encore irrégulière, et plus tard on aura le droit de détruire ce qu'on va faire pour le remplacer par autre chose. Reste, messieurs, une question à faire à la Commission des Monuments historiques qui doit nécessairement être conservatrice des anciens monuments.

Avons-nous le droit, sans nécessité absolue, de détruire et de dénaturer ce que nous ont laissé nos ancêtres ? Pouvons-nous porter une main sacrilège sur nos vieux édifices, et, sous le prétexte de restaurer, les arranger à notre manière et suivant la mode du jour ? Si la façade de Sainte-Croix a été dénaturée à plusieurs époques, si ce qui reste de l'ordonnance romane n'est pas le projet complet du premier architecte, qui peut oser assurer qu'il l'a retrouvé ? Accepter cette invention, approuver cette modification, je dirais même cette destruction, c'est s'en rendre complice. Lorsque l'on copie un vieux manuscrit, on laisse en blanc les mots qu'on ne peut pas lire, et jamais on ne surcharge les espaces vides. Respectons aussi les vieux monuments de pierre ; laissons-les tels qu'ils nous viennent de nos aïeux ; consolidons-les lorsque le besoin s'en fait sentir, mais ne les dénaturons jamais, surtout ne les râclons pas pour leur donner un air de jeunesse ⁵ ». Le projet de P. Abadie est vivement critiqué : s'il veut idéaliser il n'offre pas une idéalisation suffisante et puisqu'il est une destruction, l'accepter c'est rendre inutile le travail de la Commission des monuments historiques. Le 18 avril 1863, le préfet, suivant ces conclusions, rejette le projet au motif qu'il dépasse une simple restauration. Le 12 juin, répondant à son appel, un sénateur appuie le projet de P. Abadie. La tension est à son comble entre la Commission des monuments historiques qui bloque les travaux et la mairie tentée par cet ambitieux projet. Le 21 juillet le sénateur relance les travaux que la mairie autorise le 24 juillet. Le 10 août 1864, le sculpteur M. Pascal présenté par P. Abadie propose sa soumission. Le 11 septembre 1865, les travaux sont terminés et des grilles sont installées.

De l'ancienne église, il reste aujourd'hui une vue photographique et des gravures. Cette photographie sur papier albuminé, anonyme, est conservée aux Archives municipales de Bordeaux avec la mention « ancienne abbaye Ste Croix, aujourd'hui église paroissiale antérieurement à la restauration faite en 1860. » (fig. 1). C'est une vue de la façade de l'église prise au niveau du sol, légèrement de biais. La façade remplit le cadre de l'image. L'absence du clocher nord permet de dater cette photographie d'avant les premiers travaux de restauration de P. Abadie effectués en 1861. Peut-être correspond-elle à la photographie exigée par la délibération du 21 décembre 1860 : « Art : 3 - . Pour assurer la rigoureuse conservation du style de l'église, il sera fait, avant toute œuvre, une photographie de la façade actuelle et une commission spéciale sera nommée pour surveiller l'exécution des travaux » ⁶. C'est donc le travail de l'architecte et la politique de la ville qui entraîne la production de photographie d'architecture. Dans les correspon-

4. A.M.Bx, correspondances, 4015 M 04.

5. Commission des monuments historiques, 1865, t. IV, rapport, p. 67-68.

6. A.M.Bx, délibérations du conseil municipal, 21 décembre 1860.

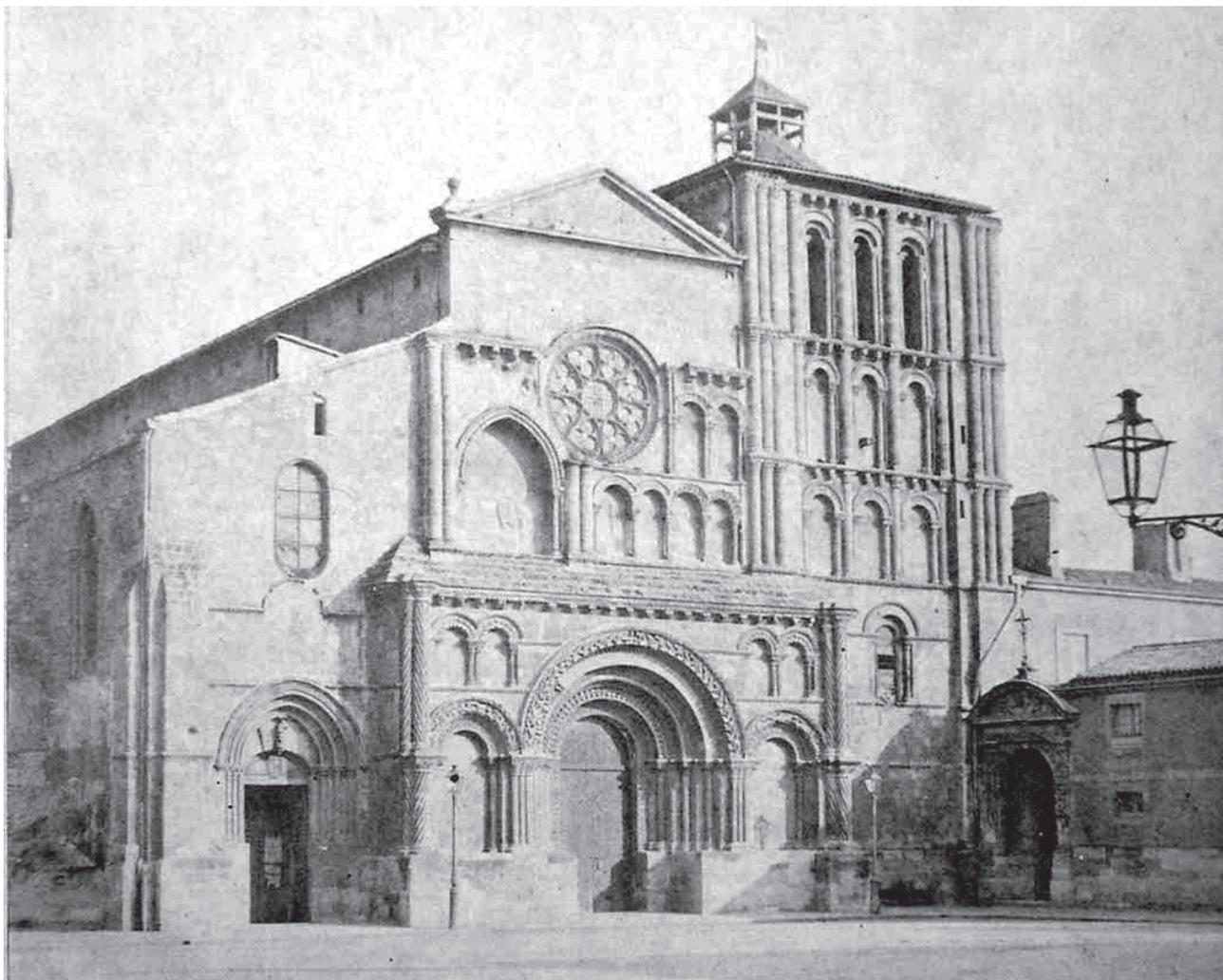


Fig. 1. - La façade de l'église Sainte-Croix avant sa restauration.
Anonyme. (A.M.Bx, IV.I.89).

dances de la mairie, se trouve une facture datée du 9 juin 1865 et portant le nom de Poirier pour la réalisation de cette photographie : « *Compte Poirier – Photographies de l'état ancien – Une vue d'ensemble – Deux photographies de détails – en tout trois clichés* »⁷. La Bibliothèque municipale de Bordeaux possède deux épreuves semblables. Elles sont signées A. Terpereau. Une est issue de l'ouvrage de C. Marionneau : *Description des œuvres d'art qui décorent les édifices publics de la ville de Bordeaux*, publié en 1861 et 1865. Cependant, le photographe A. Terpereau n'arrive à Arcachon qu'en 1862 avant de déménager à Bordeaux en 1865⁸. Il est donc peu probable qu'il ait eu le temps de faire ces épreuves. Membre de la Société archéologique de Bordeaux, il sera amené à plusieurs reprises à photographier des dessins et des gravures (église Saint-Louis, porte Saint-Eloi, Palais Gallien...) afin d'alimenter

les fonds documentaires de la société. Il a ainsi pu faire une photographie ou se procurer le négatif de Poirier pour réaliser ses épreuves qui se retrouvent par ailleurs dans l'ouvrage de C. Marionneau ou dans les albums de la Commission des monuments historiques⁹. Une deuxième vue de l'église, cette fois après les travaux et avant la pose de l'horloge en 1871, montre l'étendue du bouleversement (fig. 2). Elle est signée A. Terpereau. Le photographe a pris de la hauteur de façon à limiter les déformations optiques dues à la contre-plongée. La façade, prise de biais, remplit le cadre de l'image. Ce plein

7. A.M.Bx, correspondances, 4015 M 04, 9 juin 1865.

8. P. Bardou, 1993, p. 42.

9. A.D.Gir, album 162 t. 8.

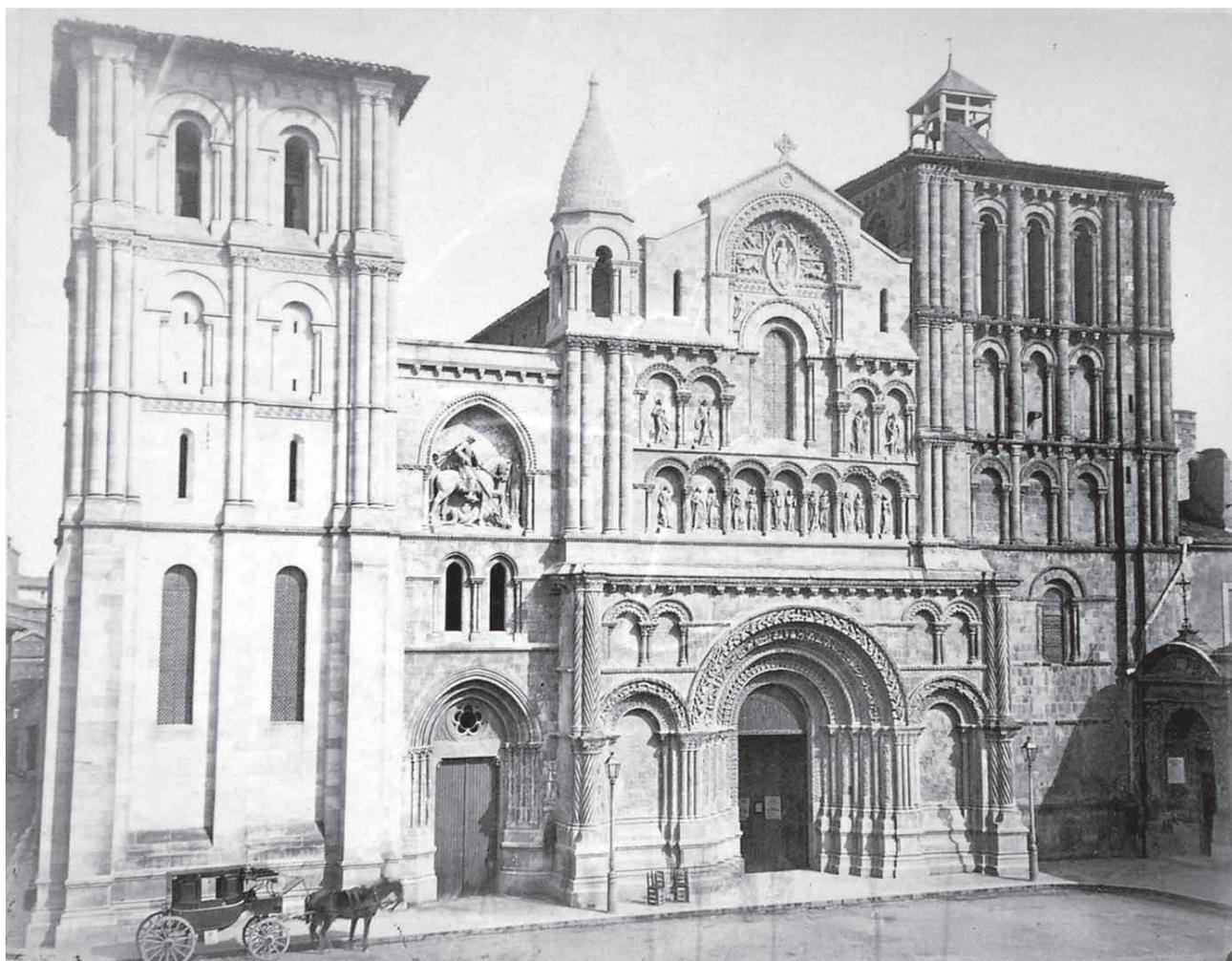


Fig. 2. - La façade de l'église Sainte-Croix.
A. Terpereau. (A.M.Bx, IV.I.97).

cadre est la marque d'une esthétique nouvelle due à une utilisation différente de l'image non comme une évocation du passé mais comme document d'étude. Cette esthétique est soulignée par l'absence de personnages qui animent si fréquemment les gravures.

Il existe aux Archives municipales une version phototypique de la première vue. Le négatif a été reporté sur une plaque à graver et les épreuves tirées à l'encre. Cette technique permet de diminuer le prix de revient de l'image et d'assurer une bonne conservation à une époque où les tirages photographiques ont encore à faire leur preuve. Automatique, elle répond aux attentes d'une demande croissante de vues d'anciens monuments de la part d'un public de plus en plus sensible au patrimoine. C'est une première tentative pour concurrencer la

gravure. Pour une même photographie, les différents supports témoignent des différentes utilisations. Au regard technique de l'architecte et des sociétés savantes s'ajoute celui du curieux, amateur de pittoresque.

Un autre document témoigne de la création de nombreuses photographies dans le cadre des travaux de construction. Dans un devis daté du 5 février 1869, le photographe de Parada se voit gratifié de 50,50 F reportés sur l'exercice de 1862 pour la réalisation de 40 photographies. Cela montre l'abondante utilisation de la photographie dans le cadre des restaurations dès les années 1860 et la diversité des photographes impliqués. Une série de documents conservés aux Archives municipales montre l'utilisation du moulage et de la photographie dans la statuaire. Le 8 septembre 1864, P. Abadie indique le rôle des moulages :

« [...] en statuaire le modèle compte pour moitié dans le prix attribué à une œuvre. C'est là qu'est le talent de l'artiste c'est là qu'est son œuvre principale. Du reste le modèle du cavalier est fait moulé au plâtre et déposé à S^e Croix. Il a été étudié à Paris sous ma surveillance. Quant au Christ aux évangélistes, aux anges du tympan ce sont des reproductions dont j'ai fourni les moulages que j'ai fait faire à Cahors pour la cathédrale d'Angoulême (où ils n'ont pas servis). [...] Du reste ici c'est plutôt de la reproduction que de l'invention qu'il faut. La statuaire du 12^{ème} siècle est un art tout de style, tout de convention, il faut l'imiter et n'en faire que quand on est très fort sur le style, comme l'est Pascal qui y a consacré toutes ses études. Ce qui ne l'empêche pas de faire merveilleusement la statue grecque et romaine »¹⁰. Une autre lettre datée du 20 juin 1865 de A. Bambert, indique le rôle conjoint de la photographie et du moulage : « Vous dites que d'après la soumission de M^r Pascal, les modèles, estampages et photographies (sauf le modèle du zodiac) doivent être au compte du sculpteur. Il peut se faire que dans d'autres travaux il en soit ainsi. Mais pour les travaux de S^e Croix, cela est à peu près inadmissible. M^r Pascal n'exécute de modèles que d'après des renseignements, croquis, dessins, fournis par M^r Abadie seul. M^r Pascal n'a donc pas à payer des frais pour des choses dont il n'a pas à juger la valeur ou le choix. Je ne veux pas dire que M^r Pascal n'est qu'un ouvrier traduisant les ordres de M^r Abadie, loin de là, M^r Pascal au contraire à voix consultative et son opinion l'emporte souvent - mais enfin - c'est M^r Abadie qui règle la marche du travail, et lui imprime le caractère et le style convenable. C'est donc M^r Abadie, et non M^r Pascal, qui est obligé de puiser aux bonnes sources, de faire exécuter des estampages, ou des photographies. Il s'agit d'une restauration très difficile et qui exige une prudence extrême dans le choix des renseignements »¹¹. Le moulage a donc valeur formatrice auprès du nouveau métier de restaurateur et les sculpteurs doivent avoir des modèles de référence objectifs. La photographie trouve sa place aux côtés des traditionnels moulages dans le cadre des reproductions automatiques.

Qu'en est-il du rapport de cette restauration avec la production photographique ? Tout d'abord la photographie est produite par le travail de l'architecte lui-même issu du dynamisme des fabriques et de la volonté de la mairie. Elle est produite en amont des travaux de restauration et en amont des travaux de sculpture. Les commanditaires sont la mairie et l'architecte. Son rôle est de contrôler et de former. Elle est utilisée de manière rationnelle pour une de ses qualités propres, c'est à dire d'image automatique utilisée comme document d'étude. A posteriori cette image témoigne de l'incapacité de la mairie à imposer l'avis des organismes compétents face à la séduction du projet d'un grand architecte et à ses retombés profitables sur la population. Son utilisation perdue dans les albums et

les ouvrages des sociétés savantes. Elle est enfin une image plaisante à destination d'un plus vaste public amateur de scènes pittoresques.

La tour Saint-Michel

Le chantier, commandité par le conseil de fabrique de l'église Saint-Michel, a pour but la reconstruction de la flèche et la consolidation de la base. De nouveau, c'est l'architecte P. Abadie qui est sollicité. Cependant, contrairement à l'église Sainte-Croix, ce chantier n'engendre pas de polémique. La flèche, détruite par une tempête au XVIII^e siècle, n'existe plus. Il ne s'agit donc pas d'une intervention sur des éléments anciens. Des gravures anciennes de la flèche permettent à l'architecte de suivre un modèle sans trop user de son imagination. C'est donc sans débat qu'est votée lors des séances du conseil municipal cette reconstruction, selon deux principes : retrouver la splendeur du monument et lui donner une nouvelle fonction symbolique, impliquant les idéaux de la mairie. « La fabrique, sans se laisser arrêter par les difficultés de l'entreprise a eu l'heureuse idée de confier l'étude de cette restauration à M^r P. Abadie de Paris l'un des architectes les plus habiles et qui s'est le plus occupé de nos monuments historiques. L'éminent artiste après avoir étudié le style du clocher et recueilli les détails que la tradition nous a conservés a tracé un plan qui reproduit à peu de chose près l'ancien caractère de la flèche primitive. [...] Nous aussi, messieurs, nous pouvons dire : la tour S^t Michel n'appartient pas seulement à une paroisse : elle appartient à la Province, à l'histoire de la ville toute entière dont elle est un des plus beaux monuments, dont elle doit annoncer au loin la présence. Autrefois, nous apprennent les historiens, la tour servait de balise aux navigateurs pour éviter les écueils de notre fleuve et les guider sûrement jusqu'au port. Désormais a dit monsieur Abadie, dont nous sommes heureux d'emprunter, ici, les paroles, la tour placée à la rencontre de deux chemins de fer, sera comme un phare immense élevé entre les peuples du Nord et ceux du Midi, disant à tous : là, est une grande cité ! »¹². Le 13 août 1860 sont votés les crédits. Le 5 novembre, la candidature de P. Abadie est acceptée par la mairie et celle de J. Danjou le 10 novembre, les travaux peuvent commencer.

Tout bascule en 1863. Le 4 août, P. Abadie fait une découverte curieuse : « Le sol de la fondation était sur la ligne

10. A.M.Bx, correspondances, 4015 M 04.

11. A.M.Bx, correspondances, 4015 M 04.

12. A.M.Bx, délibérations, 19 juillet 1858.

ABBA. Plus tard pour un raison impossible à reconnaître l'on a creusé le sol intérieur de la tour dont le premier caveau ne paraissait pas sans doute suffisamment profond. Par suite de cette opération faite après coup, le tuf sur lequel reposaient et reposent encore les fondements s'est trouvé coupé et mis à découvert dans une hauteur de 0,90 qui sépare le niveau du premier sol du nouveau sol de roches obtenu par l'approfondissement. Pour éviter la dégradation de ce tuf on a découvert la face de la section verticale par un parement X de 0,30 d'épaisseur. Mais ce parement efficace contre l'action de la sécheresse ou contre l'effet de l'air humide n'a pas été suffisant pour résister au mouvement d'extension produit sur le tuf par le poids de la tour. Mouvement qui tout imperceptible qu'il soit suffit pour causer un affaissement infiniment petit qui a produit les fissures anciennes et celles qui se révèlent aujourd'hui »¹³. Le 13 août, alarmée par l'augmentation des lézardes, la mairie souhaite l'arrêt des travaux jusqu'à la complète consolidation de la base et nomme une commission de surveillance. Le 8 septembre, la commission rend un rapport sur la construction de l'édifice : « La restauration de la tour a commencée en 1861. Mais en 1862, les reprises étant montés, jusqu'à hauteur des arcs surbaissés qui joignent les piliers, à 10 m au dessus de l'aire de la salle inférieure, M. Abadie s'aperçu [rayé] remarque [rayé] que les sommiers de ces arcs, inhabilement appareillés, s'étaient brisés dès l'origine, circonstances à laquelle il attribue la construction des murs qui fermaient les grandes ouvertures du rez-de-chaussée »¹⁴. P. Abadie identifie deux événements : le creusement de la crypte dans le substrat calcaire qui entraîne le déversement des piliers, ainsi qu'un défaut dans la construction des arcs qui entraîne la fermeture des arcatures. La base de la tour aurait donc été conçue, à l'origine, avec de larges ouvertures. Il décide alors de réaliser ce que les premiers architectes n'avaient pas pu faire : ouvrir la base de la tour. Cette décision, plus qu'un retour à la forme primitive comme pour l'église Sainte-Croix, est un retour à l'imaginaire médiéval non réalisé pour des raisons techniques. Les nouveaux travaux consistent à refaire les arcs, à ouvrir la base pour revenir à l'idée première et à consolider les piliers pour pallier au déversement.

Le 1er décembre, la mairie soumet le projet à la Commission des monuments historiques en notant qu'un accord de sa part faciliterait le vote des crédits par le conseil municipal. Les travaux continuent donc. Le 30 mars 1864, le conseil municipal vote l'achèvement complet de la tour. Le 18 avril, une nouvelle soumission est émise par J. Danjou pour la réalisation des nouveaux travaux. Le 9 novembre 1865 une gratification est distribuée aux ouvriers pour la pose du fleuron. Le 17 novembre, l'échafaudage est démolit. Le 9 mai 1869, a lieu l'inauguration solennelle de la tour.

La plus ancienne photographie produite dans le cadre des travaux de restauration à Bordeaux est conservée aux Archives

municipales¹⁵. Il s'agit du rapport écrit par P. Abadie pour le conseil de fabrique de Saint-Michel. Dans ce texte, l'architecte présente l'historique de la tour, les partis pris de la restauration et le projet de reconstruction de la flèche et de consolidation de la base. La photographie, sur papier albuminé, est collée sur la première page du document. Elle représente le projet de P. Abadie, les dimensions des différentes parties de l'édifice y sont portées à l'encre. Le document est daté et signé par P. Abadie du 7 janvier 1857. Il est ensuite accepté par le conseil municipal le 13 août 1860, par le maire le 15 septembre 1860 et par le préfet le 16 septembre 1860. Par rapport au chantier de l'église Sainte-Croix une utilisation nouvelle de la photographie apparaît ici. C'est un document de travail sur lequel on écrit, il condense le projet lui-même et reçoit les signatures officielles. Sa capacité de reproduction permet de multiplier le dessin qui est, lui, par définition unique, pratique qui par la suite devient habituelle. Il existe un autre exemplaire, toujours sur papier albuminé, mais collée sur un bristol volant. Les deux exemplaires sont anonymes. Aucun document officiel n'atteste de sa production ce qui tend à montrer que cela participe davantage de la méthode de travail de l'architecte que de l'action de la mairie.

Cinq photographies sur papier albuminé de la tour avant sa restauration sont conservées aux Archives (fig. 3). Aucun des exemplaires ne porte la mention d'un auteur. La photographie est prise du sol en légère contre-plongée. Le papier est découpé de façon à cadrer étroitement la tour laissant à peine deviner le contexte urbain alentour. Aucun document n'indique la genèse de cette photographie : la décision de reconstruire la flèche détruite ne suscite pas les débats du chantier de l'église Sainte-Croix, ce qui n'entraîne pas de mention dans les délibérations du conseil municipal. La multiplication de cette photographie traduit néanmoins son importance consécutive au fait qu'elle est très certainement produite en vue des futurs travaux. Un exemplaire de cette vue est conservée dans un des albums de la Commission des monuments historiques¹⁶.

La mention de travaux photographiques dans les documents administratifs n'apparaît qu'en 1865. Le 9 novembre, la mairie de Bordeaux souhaite obtenir de A. Terpereau, une vue des échafaudages : « 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

13. A.M.Bx, correspondances, 3040 M 04.

14. A.M.Bx, correspondances, 3040 M 01.

15. A.M.Bx, correspondances, 3040 M 01.

16. A.D.Gir, album 162 t. 1.

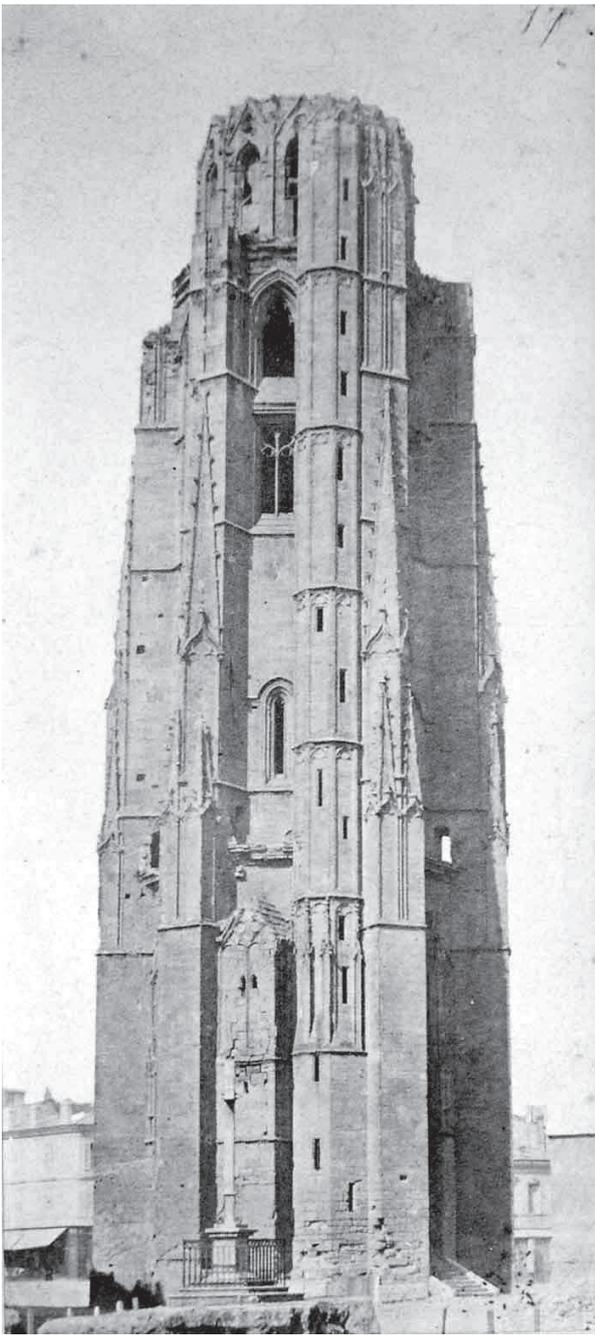


Fig. 3. - La tour Saint-Michel avant sa restauration.
Anonyme. (A.M.Bx, V.L.35).

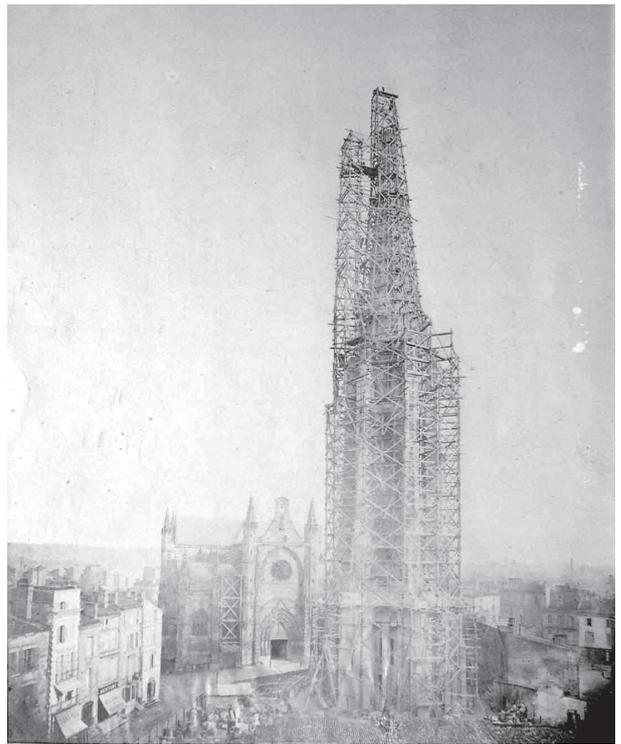


Fig. 4. - L'échafaudage de la tour Saint-Michel.
A. Terpereau. (A.M.Bx, V.L.212).

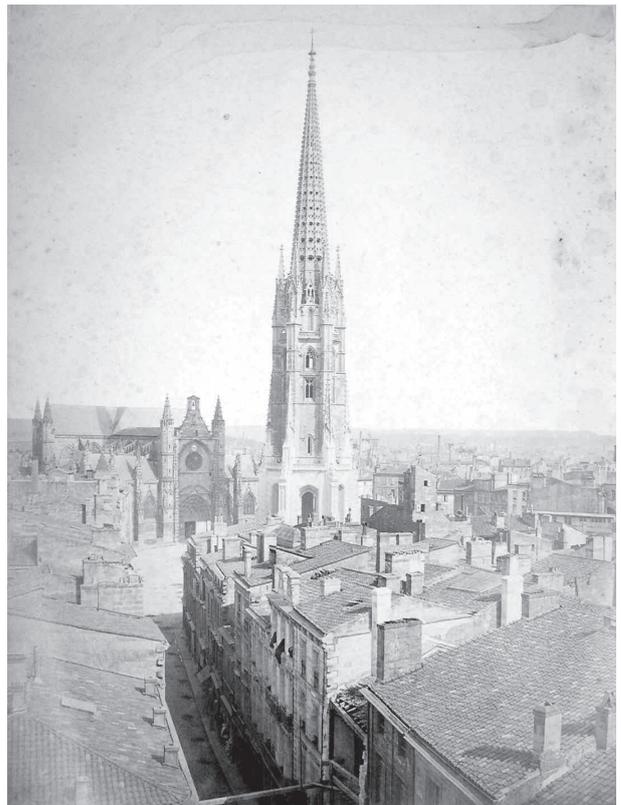


Fig. 5. - La tour Saint-Michel.
A. Terpereau. (A.M.Bx, V.L.3).



Fig. 6. - La tour Saint-Michel.
A. Terpereau. (A.M.Bx, V.L.5).

rue S^t François. Je pense que nous pourrons 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 tiendrai 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 »¹⁷. Cette commande émane de la Direction des travaux publics. Le 28 novembre 1865, A. Terpereau reçoit une commande concernant la « Fourniture de 30 épreuves photographiques d'une vue de l'échafaudage de la tour S^t Michel à 3 f. l'une »¹⁸. Le 29 novembre ce sont dix nouvelles épreuves et le 7 février 1866 à nouveau dix épreuves. L'importance de la production de cette vue, indique qu'il s'agit d'un document de propagande de la mairie. L'ampleur des travaux est parfaitement saisie par la photographie qui enregistre le moindre détail de l'imposant treillis de poutres. Mais cela témoigne aussi de la hardiesse de la construction soulignée par la modernité du support photographique. Un document précise la distribution de ces tirages : au maire, à certains membres du conseil municipal, à des architectes, à la Bibliothèque, aux archives et à la Commission des monuments historiques. Il reste sept de ces vues aux Archives et deux vues à la Bibliothèque municipale de Bordeaux. La vue est prise des toits du quartier environnant, ce qui limite les déformations dues à la contre-plongée. Le cadrage serre le monument qui apparaît isolé dans ses hauteurs. Les épreuves sont signées A. Terpereau. Les Archives municipales gardent aussi une autre vue montrant les échafaudages recouvrant la tour dans toute son élévation (fig. 4). La vue est prise depuis les toits entre la rue des Faures et la rue Saint-François. La vision est très différente puisque A. Terpereau réintègre cette fois-ci le monument dans le contexte urbain, faisant de la tour une émanation de la ville. Trois autres épreuves de cet auteur, conservées à la Bibliothèque, représentent le même motif, mais les vues sont prises des toits entre la rue des Faures et la rue de la Fusterie. Deux montrent l'échafaudage entier, une, l'échafaudage en partie démonté.

Enfin, la tour achevée est visible dans deux épreuves des Archives. Elles sont signées A. Terpereau mais présentent des qualités très différentes. La première (fig. 5) adopte le même cadrage que pour les vues des échafaudages : la tour dans son environnement. L'autre, (fig. 6) toujours prise des toits se rapproche du monument ce qui entraîne un cadrage plus serré. Un étroit pan de mur qui occupe la partie gauche de l'image est coupé par les bords de l'épreuve, sans que cela soit dû à une contrainte particulière. Cette technique de composition permet de donner une certaine solidité au motif qui s'accroche à l'épreuve. Elle marque une réflexion sur l'aplanissement

de l'espace pictural qui souligne la planéité du support, au détriment d'une vue en profondeur feinte par l'utilisation de la perspective linéaire. Les éléments sont juxtaposés plus qu'échelonnés dans l'espace. La trace d'un cadre éliminant ce détail montre que le propriétaire n'était probablement pas sensible à la modernité de cette vue.

La production photographique de la tour Saint-Michel comparée à celle de Sainte-Croix montre certaines similitudes. C'est toujours l'activité architecturale qui crée la production et les vues avant travaux sont présentes. Les photographies alimentent les archives de la mairie, de l'architecte et des sociétés savantes. Mais apparaissent de nouvelles données : les photographies sont des documents de travail et non plus seulement d'étude ou de contrôle. L'augmentation du nombre des épreuves, la représentation de travaux grandioses, en fait un élément de communication. A. Terpereau devient peu à peu le photographe principal des commandes liées aux chantiers de restauration, son appartenance à la Société archéologique de Bordeaux en tant que membre fondateur lui ouvrant une clientèle auprès des sociétés savantes, des architectes et des membres du conseil municipal. Ses vues montrent une maîtrise du cadrage qui contraste avec les images anonymes plus neutres. Cette neutralité n'est pas à mettre sur le compte d'un quelconque archaïsme, mais traduit une utilisation particulière de la photographie.

La tour Pey-Berland

Ce chantier n'a pas laissé de trace écrite liée à la production de photographies. Deux photographies remarquables sont pourtant réalisées dans un contexte bien particulier. En 1820, la tour isolée de Pey-Berland fut vendue et transformée pour abriter un laminoir. Vers 1850, l'Etat rachète la tour qui est dotée d'une cloche le 8 août 1853. Vers 1860, le cardinal Donnet lance une souscription pour réédifier la flèche qui surmontait la tour, l'appel est réitéré le 8 septembre 1862. L'architecte Labbé est chargé de la construction de la flèche qui est inaugurée le 19 mai 1863. Le silence qui règne sur ce chantier est dû au fait qu'il dépasse la politique de la ville. C'est l'Etat qui prend en charge le rachat de la tour et les travaux se font sur l'impulsion du cardinal grâce à des subventions.

Les photographies les plus anciennes concernant la tour sont deux photographies conservées aux Archives municipales de Bordeaux. Leur réalisation intervient pendant et peu après les travaux de restauration. La première est due à C. Marville

17. A.M.Bx, correspondances, 3040 M 05.

18. A.M.Bx, correspondances, 3040 M 02.

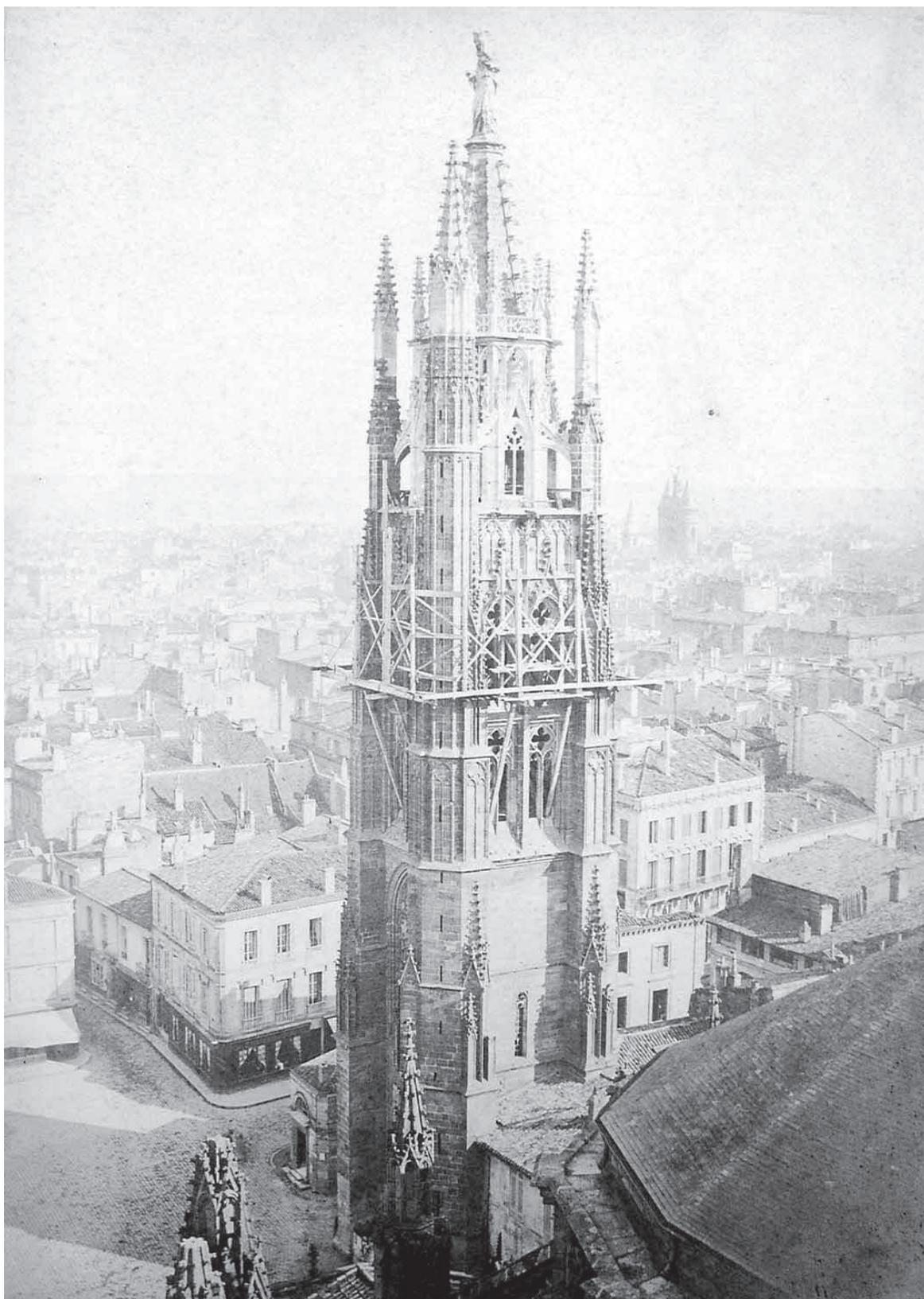


Fig. 7. - L'échafaudages de la tour Pey-Berland.
C. Marville. (A.M.Bx, XI.G.383 rec. 90).



Fig. 8. - La tour Pey-Berland. A. Terpereau.
(A.M.Bx, XI.G.268).

(fig. 7). Elle représente la tour dans toute son élévation par une vue plongeante depuis la cathédrale toute proche. Des échafaudages en cours de désinstallation sont encore visibles sur la partie médiane de la tour. Le toit du chevet de la cathédrale apparaît dans l'angle en bas à droite et fait le lien entre la tour et la cathédrale. La ville qui enserré encore la tour apparaît tout autour. Le travail régulier du photographe parisien C. Marville auprès de P. Abadie explique sa présence à Bordeaux : il existe de cet artiste des vues de la tour Saint-Michel conservées à l'Institut de France ainsi que des vues de la restauration de Saint-Front de Périgueux réalisée dans les années 1860. Une autre vue de la tour Pey-Berland par C. Marville est conservée dans les albums de la Commission des monuments historiques¹⁹. La deuxième photographie est due à A. Terpereau (fig. 8). Le contraste lumineux des pierres anciennes et modernes révèle qu'elle fut prise peu après les travaux. Elle est prise depuis le toit des maisons environnantes ce qui, comme pour

C. Marville lui permet de rattacher la tour à la cathédrale, mais cette fois-ci apparaît l'élévation du chevet et non plus seulement le toit. Il montre l'insertion de la tour dans la masse serrée des habitations. Il rétablit un certain équilibre en incluant une cheminée sortant du tissu urbain face à un pinacle du chevet de la cathédrale, faisant de la tour l'axe de symétrie d'une curieuse mais efficace composition.

Un texte réalisé dans le cadre de l'inauguration détaille la technique utilisée pour la réalisation de la statue de la vierge qui couronne la flèche : « *M Chartier a pris texte d'une statue de la vierge, placée sur l'un des frontispice de Notre-Dame, à Paris. Il en a multiplié les proportions, et, après avoir établi un modèle composé de piquets de différentes grandeurs, suivant les distances qu'il avait à garder, il y a appliqué ses feuilles de cuivre, que le martelage a ensuite disposé d'une manière parfaite* »²⁰. Les techniques de reproduction automatique qui prennent une part de plus en plus importante dans les nouvelles technologies, aboutissent à la création d'un étonnant rapprochement. Un lien ininterrompu qui, depuis la sculpture et par la photographie, unit l'observateur à la statuaire de Notre-Dame de Paris.

Ce chantier, plus discret que ceux précédemment étudiés, n'a pas laissé de trace écrite sur la production photographique. Le silence qui règne sur la genèse de ces photographies ne nous permet pas de saisir les commanditaires, ni la dynamique de production. Il faut cependant noter que les plus anciennes vues photographiques de ce monument sont réalisées par des photographes liés à des architectes et à des sociétés savantes. C. Marville et A. Terpereau travaillent tout deux pour P. Abadie et leurs épreuves illustrent les albums de la Commission des monuments historiques. Or les vues gravées de cette tour enserrée dans le tissu urbain sont très nombreuses du fait du pittoresque de la scène. Il faut donc que soit créée une dynamique particulière pour enclencher la machinerie photographique. Les commandes d'architectes, les albums²¹ ainsi que les ouvrages historiques illustrés²² font partie de cette dynamique. Mais le coût de production de la photographie sur papier albuminé et des doutes sur sa conservation ne lui permettent pas encore de remplacer la gravure dans la production de masse. Cela ne se fait qu'avec la mise en place de la phototypie

19. A.D.Gir, album 162 t. 1.

20. A.M.Bx, correspondances, 3048 M 03.

21. Albums de la Commission des monuments historiques et A. Terpereau : *La France méridionale*.

22. C. Marionneau : *Description des oeuvres d'arts qui décorent les édifices publics de la ville de Bordeaux*, 1861-1865 ou E. du Tasta : *Recueil sur les monuments de Bordeaux*, 1874, illustrés par A. Terpereau.

Voir P. Bardou, photographe en Gironde, Bordeaux, *L'Horizon Chimérique*, 1993, p. 211-217.

qui allie la rapidité de prise de vue de la photographie avec le faible coût de revient et la stabilité de la gravure. Cependant, quelques photographes comme A. L. Neurdein parviennent à produire des vues d'architectures sur papier albuminé de grand format, à la condition d'une couverture extensive des monuments nationaux. La tour Pey-Berland apparaît alors en dehors du cadre des travaux de restauration et après les travaux de dégagement. Ces épreuves sont rapidement remplacées à la fin du siècle par des phototypies de petit format qui, pour répondre à une demande croissante, standardisent les modèles et les points de vue, appauvrissant l'imaginaire sur la ville.

La porte Cailhau

Le 29 décembre 1864, la direction des Travaux publics rédige pour la mairie un rapport sur l'état de la porte. « *J'ai visité aujourd'hui avec M^r Burguet l'intérieur de la porte du Caillou et nous avons reconnu que cet édifice, loué à un écrivain public qui le sous loue à plusieurs locataires, est très mal tenu. Le plancher des combles pourrit sous des tas de paille et d'ordures. La charpente est noircie par la fumée, un trou pratiqué dans un tuyau de cheminée et laissé ouvert, trou que nous allons faire boucher immédiatement, paraît avoir servi à la fumée d'un foyer établi on ne sait comment sur le plancher* »²³. La direction propose de résilier les loyers afin de reprendre possession de la porte « *habitée par un misérable cordonnier et un écrivain public* »²⁴ et de la restaurer. Le 24 avril 1876, la mairie lance un premier projet de restauration. Le 14 août, suite à un nouveau rapport, il est accepté d'urgence un devis pour la réfection des poutres et des charpentes en attendant la fin des débats concernant les restaurations. Le 16 août 1877, le conseil municipal soulève la question de la nature des travaux. Le conseil municipal se heurte à deux difficultés. Etant donné l'état de la porte, la restauration ne peut être qu'onéreuse. Le projet d'isolement révélant l'emprise de certaines propriétés sur le monument, la restauration complète devient une question de titre de propriété. Cependant le sentiment qu'un tel monument serait à Paris, dégagé et restauré, qu'une telle réalisation contente l'opinion publique, permet l'adoption du projet par la mairie. Il est décidé, d'une part de rechercher les droits de propriété et d'établir la nature des entreprises opérées par les différents propriétaires, d'autre part de rechercher les documents concernant l'édifice afin d'en connaître le caractère et le style au moment de son édification. Le 23 octobre 1880, après une enquête sur les propriétés et la réalisation de l'historique de la porte par l'archiviste de la ville, C. Durand, architecte municipal, présente un rapport à la mairie sur la nécessité de restaurer. « *Le passé est irrémédiable ; mais devons-nous pas profiter de ces leçons ? laissons à l'archéologie le soin de reconstituer, si elle le peut les monuments*

détruits. Pour ceux qui subsistent encore, nous avons mieux à faire. Ils faut les conserver, les consolider, les sauver de la destruction. En même tems, il faut les relever dans tout leurs détails ; rechercher ce qu'ils ont été ; quand, pourquoi, comment et par qui ils furent fondés et édifiés. [...] Ce n'est pas, croyez bien, Monsieur le Maire, que j'estime que les arts de notre tems doivent reculer et revenir aux formes anciennes : cette aberration n'on déjà produit que trop de mauvais résultats. Mais ceux qui ont la charge de veiller à l'ordre moral comme à l'ordre matériel n'ont jamais pu méconnaître que les arts étant l'expression fidèle de leur tems, les artistes doivent rechercher dans l'étude historique des monuments anciens, des exemples qui leur permettent de comprendre comment ils devront satisfaire aux besoins du tems présent. [...] Plus de réflexion a ramené l'attention sur les origines directes des civilisations modernes »²⁵.

C'est sous un double aspect que se réalisent les travaux : un retour à l'étude du monument lui même pour sa restauration et un enseignement technique qui a pour but la construction des édifices contemporains. Le 10 octobre C. Durand propose son projet. Il se fonde sur les différents dessins de la porte conservés dans les archives et sur des observations in-situ : il ne s'agit plus de construire selon des modèles ou des éléments allochtones. Il propose tout d'abord l'élimination des travaux de P. Dardan qui avait, en 1753, élargi et rehaussé la porte pour les besoins de la voirie. Ces travaux avaient eu comme conséquence la destruction partielle des arcs d'ogives par une voûte en plein cintre. Il devient donc nécessaire d'isoler la porte des habitations afin de créer un espace de circulation autour du monument, ce qui permet de rétablir les dimensions de l'arcature. Il restitue la courtine nord pour porter la tourelle d'escalier et la courtine sud « *pour expliquer les dispositions anciennes* »²⁶ et le caractère militaire de l'édifice. L'escalier intérieur, les créneaux, la couverture, le plancher, la menuiserie, le dallage, les plombs sont restaurés. Ce projet est à la fois une consolidation et une reconstruction. L'innovation se trouve dans l'utilisation des éléments architecturaux qui sont des prolongements de fragments observés sur le monument lui même et non une juxtaposition d'éléments. Cela montre l'évolution du travail de restauration vingt ans après les travaux de l'église Sainte-Croix. Le 14 décembre, le projet est adopté par la mairie.

Cependant, au début de l'année 1883, le préfet transmet l'avis négatif de la Commission des monuments historiques par rapport à la restauration de l'arcature. La restitution des arcs d'ogive à la place de la voûte en plein cintre de P. Dardan est définie comme une modification de la porte. C. Durand se

23. A.M.Bx, correspondances, 2808 M 02.

24. A.M.Bx, correspondances, 2808 M 02.

25. A.M.Bx, correspondances, 2808 M 02.

26. A.M.Bx, correspondances, 2808 M 02.

borne alors à respecter l'opinion de la commission. Les travaux, réalisés par l'entrepreneur Le Thieur, se limitent au remplacement des pierres brisées, à la fermeture des lézardes et aux consolidations indispensables. Le 17 février 1888, un rapport de la mairie signale le total isolement de la porte après l'achat des maisons par la commission des Finances (la fin du dernier bail est fixé au 10 mai).

Dans le rapport du 20 avril 1888 C. Durand fait état de l'affaissement de la porte. Il attribue cet incident aux travaux de P. Dardan. L'architecte ayant installé une voûte en plein cintre à l'intérieur de l'ancienne arcature, ayant fait disparaître trois des ogives sur quatre dont le rôle était de transmettre la poussée des étages vers la base. Une fois la porte isolée, les maisons n'assurant plus leur rôle de contreforts, des fissures commencent à apparaître. Elles résultent de l'effondrement de la partie centrale de la porte, conséquence du déversement des supports. La Commission des monuments historiques de la Gironde, dont C. Durand fait partie, décide d'intervenir auprès du préfet, afin d'obtenir l'accord des Monuments historiques de Paris pour la reconstruction des arcs d'ogive. Eux seuls peuvent contenir le poids de la porte selon la logique interne du monument. Le 20 août, C. Durand transmet son rapport au maire. Le 21 août, le maire accepte les conclusions de l'architecte après une visite des lieux. Le 22 août, il signale au préfet qu'il autorise la continuation des travaux en raison du péril immédiat et du fait que l'approche des vacances risque de retarder les décisions parisiennes. Cette décision est approuvée par le ministre le 8 février 1889. La restauration aboutit donc de nouveau à une reconstitution malgré l'implication, à tous les niveaux de pouvoir, de la Commission des monuments historiques. Mais la méthode de C. Durand permet de limiter l'invention des formes, par l'observation des traces archéologiques et l'étude des documents graphiques.

La photographie apparaît dans une correspondance de C. Durand datée du 23 octobre 1880 et adressée au maire. « J'ai l'honneur de vous remettre un portefeuille de dessins et un mémoire relatif à la porte du Palais. Le mémoire contient tout ce que j'ai pu recueillir de l'histoire du monument et en explique d'abord les conditions anciennes, puis le projet de restauration. Le portefeuille contient une vue photographique du monument, du côté du quai, avant les travaux de réparation entrepris en 1878 et non encore achevés. A la suite viennent cinq feuilles de dessins de l'état actuel, six feuilles des restitutions complètes ; enfin la copie d'un document extrait des Archives Départementales et relatif aux travaux exécutés en 1753-54, par P. Dardan, maître maçon, architecte à Bordeaux »²⁷. La photographie est un document utilisé au même titre que les études et les dessins. Elle trouve sa place parmi les techniques de représentations traditionnelles et ne les remplace pas. Elle se situe entre le relevé des façades et les restitutions comme



Fig. 10. - La porte Cailhau pendant les travaux.

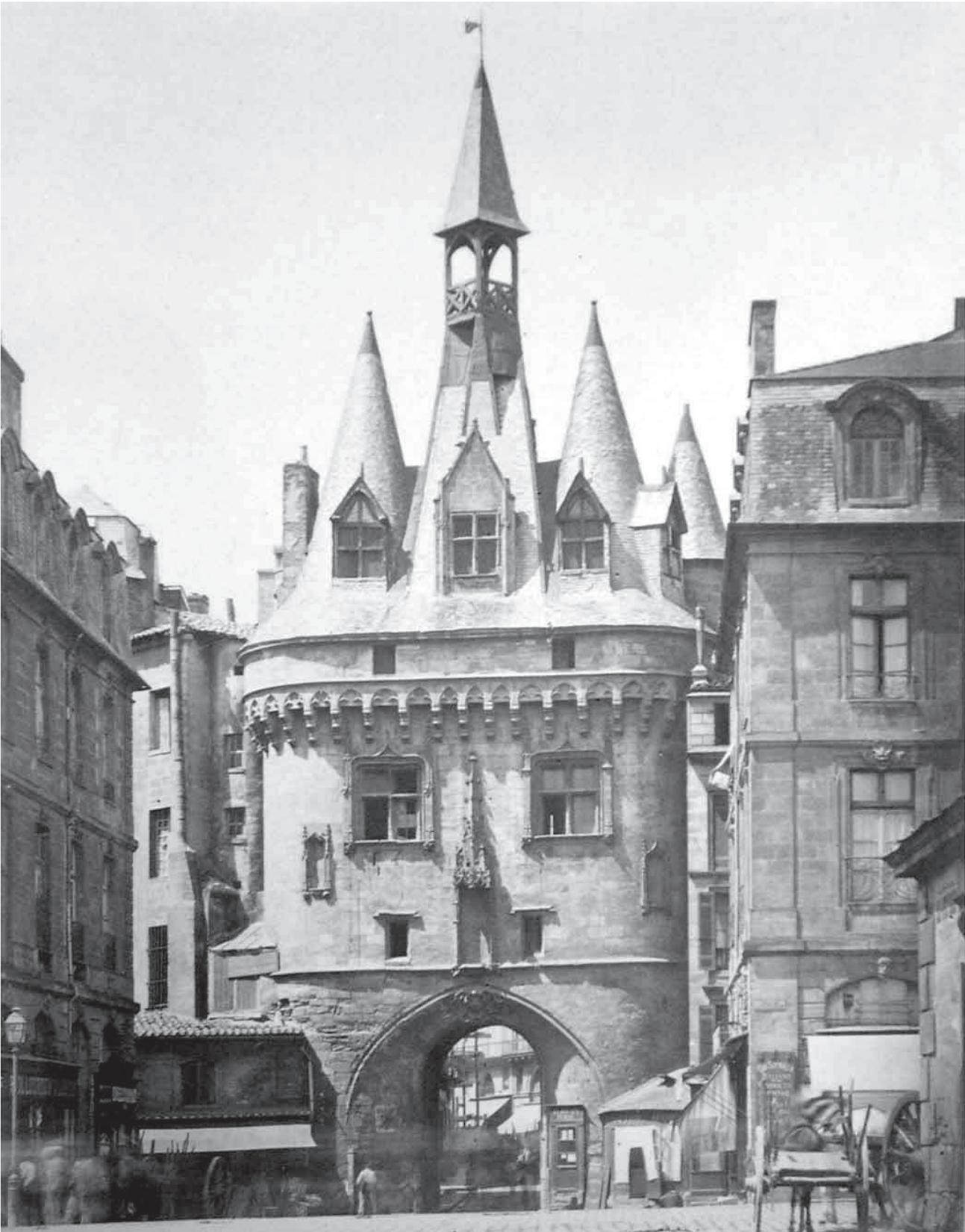
A. Terpereau. (A.M.Bx, X.X.128).

Fig. 9. - La porte Cailhau avant son dégagement.

A. Terpereau. (A.M.Bx, X.X.32).

une sorte d'état des lieux. Le dessin élimine les déformations optiques restituant la réalité du monument. La photographie le replace par rapport à l'observateur, par rapport au contexte urbain et restitue les textures. Les Archives municipales de Bordeaux conservent une photographie signée A. Terpereau (fig. 10) qui correspond à cette image. C'est une vue d'avant les restaurations, prise des quais. Le monument est pris de face au niveau du sol. Le photographe a pris du recul pour inclure le contexte urbain qui avance sur l'édifice. De part et d'autre de la porte, deux bâtiments raccrochent le motif au bord de l'épreuve et participent au développement des éléments dans un espace à deux dimensions.

27. A.M.Bx, correspondances, 2808 M 02.



La photographie est aussi un élément de correspondance entre l'architecte et l'Etat : C. Durand adresse au secrétaire de la ville de Bordeaux la lettre suivante : « *Je fais faire un grandissement de la photographie et peut-être un cliché nouveau. Mais pressé d'envoyer au ministère la demande de secours, je vais prendre chez Terpereau une des épreuves existantes, que je joindrai au dossier* »²⁸. Elle devient un élément habituel des correspondances, dans le cadre des chantiers de restauration.

Le 31 mars et le 11 juillet 1891 deux devis sont rédigés selon l'historique des travaux²⁹. A. Terpereau, photographe, apparaît alors aux côtés des autres corps de métiers. La photographie fait partie du chantier de construction au même titre que la maçonnerie ou la charpenterie. Elle n'est plus l'image invoquée dans les délibérations du conseil municipal ni seulement voulue pour son pouvoir démonstratif. La photographie devient désormais une prestation inscrite parmi les frais dans les devis.

Bordeaux, le 26 août 1886

Photographie de la Porte du Palais de l'Ombrière

1^{re} épreuve format 30/40 côté de la place du Palais – 5 F. – 25

5 contre épreuves sur feuilles grande marge à 5 F. – 25

1^{re} épreuve format 30/40 côté de la rivière partie droite – 50

5 contre épreuves sur feuilles grande marge à 5 F. – 25

1^{re} épreuve format 30/40 côté de la rivière partie gauche – 50

5 contre épreuves sur feuilles grande marge à 5 F. – 25

Total 220 F [rayé] 200

Bordeaux le 25 octobre 1885. A. Terpereau

Régulé à deux cents francs à Bordeaux le 3 novembre 1886

*Charles Durand arch »*³⁰

Ces trois vues sont conservées aux Archives municipales (fig. 9) et départementales. Ce sont des photographies sur papier albuminé, elles sont signées A. Terpereau. Ces vues correspondent à l'état du chantier à la date indiquée (1886), c'est-à-dire pendant le dégagement et les consolidations et avant le remplacement des travaux de P. Dardan par la restauration de C. Durand. Ce sont des vues de détails de la porte tels qu'ils sont présentés dans le devis. Ces vues sont frontales. Le sujet remplit le cadre. Les travaux récents sont visibles ainsi que les poutres destinées à soutenir l'édifice. Les sculptures ne sont pas encore restaurées. Dans l'image présentée se trouve l'équipe des restaurateurs dont un, d'un geste éloquent, pose la main sur un des murs de la porte. Quatre autres personnes se sont glissées dans l'image lors de la prise de vue. Une personne âgée accompagnée de deux jeunes enfants et un personnage qui pourrait être un artisan, témoignent que le manège photographique, inhabituel à l'époque, suscite la curiosité du voisinage.

Un document non daté, inclus dans la correspondance concernant la restauration de la porte, atteste de l'existence d'un album consacré à la porte Cailhau³¹ et dans lequel la photographie est peut-être employée. Ce document précise uniquement

les détails de la distribution : le maire, les conseillers municipaux, les Archives municipales, les Archives départementales, la Bibliothèque de la ville, la Division des travaux publics, et l'architecte.

Il se dessine avec ce chantier un usage de la photographie qui devient courant : document de travail de l'architecte, élément de correspondance, image de prestige pour de luxueux albums. A. Terpereau réalise les albums du creusement du bassin à flot de Bordeaux (1872-1876) pour l'Ecole nationale des Ponts et Chaussées, de la construction des facultés de médecine (1880-1886) par J.-L. Pascal et de celle des sciences (1880-1886) par C. Durand pour la Mairie. Est-il l'auteur de celui de la porte Cailhau ? L'origine de ces albums est multiple. Ils évoquent les productions des photographes Delmaet et Durandelle pour C. Garnier lors de la construction de l'Opéra de Paris (1861-1875) pour lequel J.-L. Pascal a travaillé. Une autre origine serait l'exemplaire de l'Ecole nationale des Ponts et Chaussées par l'intermédiaire de A. Terpereau et de ses relations avec C. Durand. C'est une production caractéristique de cette époque et qui va disparaître par la suite. Elle ne fonctionne qu'avec les grands chantiers et tant que l'image photographique incarne une certaine modernité et un certain prestige par le format des épreuves. Deux données qui tendent à se réduire avec le temps.

Le Palais Gallien

La restauration de l'amphithéâtre gallo-romain de Bordeaux est une des plus longues à se mettre en place. Les premières études qui concernent son isolement commencent au début du XIXe siècle, les travaux d'isolement et de restauration débutent en 1886, c'est à dire peu après les travaux de la porte Cailhau.

La ville vend des parcelles dans l'aire de l'amphithéâtre. Cela aboutit à la création d'un nouvel espace urbain organisé autour de deux voies orthogonales se croisant au centre du monument. Les constructions utilisent les murs antiques en s'y adossant. L'intérêt d'une sauvegarde est soulevé par L. Combes dès le début du siècle. Le 28 août 1811, une enquête sur les propriétés est lancée afin de prévenir toute menace de destructions. Le 1^{er} août 1812, un plan est levé dans le but de préserver et d'isoler le monument. Mais il faut attendre plus de cinquante ans et une série de projets irréalisables, pour que l'amphithéâtre reparaisse parmi les préoccupations du conseil municipal. Le

28. A.M.Bx, correspondances, 2808 M 02, 25 avril 1882.

29. A.M.Bx, correspondances, 2808 M 05.

30. A.M.Bx, correspondances, 2808 M 05.

31. A.M.Bx, correspondances, 2808 M 02.



Fig. 11. - Le Palais Gallien avant son dégagement. A. Terpereau. (A.M.Bx, XIX.O.65).

16 juin 1865 la Direction des travaux publics attire l'attention de la mairie sur les dernières arcades qui sont encore debout : « *Quant aux six arcades attenantes à la porte, elles servent de clôture à des magasins de bois et de charbon dont les toitures sont engagées dans la maçonnerie romaine. A l'extérieur elles sont entourées de jardins qu'elles décorent, mais à l'intérieur elles ne cessent d'être exposées à des mutilations. J'ai fait faire des démarches auprès du propriétaire des magasins dont je viens de parler, mais il se refuse à vendre son terrain* »³².

Le 26 septembre, la réalisation du projet de sauvegarde est enfin votée. Il consiste à dévier la rue du Colisée qui passe sous la porte et à isoler, dans une même enceinte, la porte principale et les arcades attenantes. Le 19 mai 1866 un décret de l'empereur classe l'isolation du monument comme une cause d'utilité publique, ce qui permet à la ville de racheter les parcelles et d'interdire les constructions. Le 14 juillet 1877, la Société archéologique de Bordeaux attire de nouveau l'attention sur les dégradations. Elle accepte l'idée d'une isolation partielle sous le prétexte qu'elle est la seule solution réalisable financièrement et propose la création d'un parc. Le 20 octobre 1886, C. Durand réalise pour la ville un état des lieux et un projet de restauration. Il note pour les murs, des marques profondes et des bases entaillées, pour la voûte, l'extrados écharpé. Il souhaite nettoyer et consolider les murs, faire des fouilles et retrouver le sol d'origine. Le monument étant classé, les travaux doivent être acceptés par l'Etat. Le 2 avril 1887, le conseil municipal donne lecture de l'accord du ministre des Beaux-arts pour soutenir les pans de mur et cimenter le sommet de l'édifice en respectant la « silhouette pittoresque »³³ du monument, ainsi que pour abaisser le niveau du sol. Les travaux commencent en mai sous la direction de C. Durand et par l'intermédiaire de l'entrepreneur Le Thieur. Le 17 avril 1888 les crédits sont votés. Les travaux se poursuivent jusqu'en 1890.

La photographie est présente pour ce chantier dès 1877 par l'intermédiaire d'un article paru dans le bulletin de la Société archéologique de Bordeaux. Il s'agit d'une phototypie de A. Terpereau d'un dessin de Gonzales représentant la porte disparue de l'amphithéâtre. Les Archives municipales de Bordeaux possèdent une photographie sur papier albuminé de ce dessin, collée sur bristol volant. Du même auteur, les archives conservent deux vues avant travaux, de l'intérieur (fig. 11) et de l'extérieur de la porte conservée, ainsi que des dessins de C. Durand. Les premières sont des photographies sur papier albuminé. Le cadrage, frontal, est serré sur le monument et ne laisse apparaître que des fragments du contexte : baraque en bois ou immeuble d'habitation, coupés par le bord de l'image. Des personnages, pris par leurs occupations, animent la scène et donnent l'échelle. Les secondes sont des photographies sur papier albuminé des dessins de C. Durand (plans, coupes et élévations). A. Terpereau, par son appartenance à la Société

archéologique de Bordeaux et grâce à ses contacts avec les architectes, permet de constituer une connaissance iconographique globale sur l'édifice, en réunissant les anciennes vues de l'édifice avant l'invention de la photographie, les vues photographiques contemporaines et les projets de l'architecte.

La place de la photographie dans les correspondances est équivalente à ce qui observé pour la restauration de la porte Cailhau. Le 12 décembre 1886, C. Durand envoie un devis à la mairie pour l'année en cours. Les photographies de Sacarau sont citées au même titre que les recherches de l'architecte, les travaux de nettoyage et de construction de l'échafaudage par Le Thieur et la pose des clôtures par Thérin. Comme pour la porte Cailhau, la photographie fait partie des divers travaux et études qui contribuent à la restauration du monument. Les archives départementales de Bordeaux conservent une vue anonyme des échafaudages du Palais Gallien³⁴ qui correspond à celle citée dans le rapport et qui peut être raisonnablement attribuée à Sacarau.

Cependant, la photographie a ses limites. La première est mise en évidence par C. Durand. Le 2 juin 1890, dans un rapport à la mairie, il note : « *J'estime que la monographie comporterait de 10 à 20 feuilles grand aigle, réparties de façon suivante*

Plans 4 feuilles

Coupes 6 coupes 3 feuilles

Façades 2 façades 1 feuille

Relevé des parties actuelles

Fondations et murs, rétablissement

D'un escalier en bois 3a 4 feuilles.

Si on voulait des reproductions, on la ferait par l'héliographie plus solide que la photographie et relativement peu coûteuse »³⁵. C. Durand pose le problème du coût et de la stabilité de l'image photographique. Une solution se trouve dans l'amélioration des techniques de gravures qui permettent le report de l'image photographique sur une plaque à graver. Une autre solution se trouve dans le progrès des techniques photographiques elles mêmes, par la simplification des procédés et par la diminution du format des épreuves.

Une autre limite apparaît dans le rapport du 20 octobre 1886. C. Durand écrit à la mairie à propos des reproductions de l'amphithéâtre : « *Il serait également bien désirable qu'on put profiter des échafaudages pour faire des relevés sérieux du monument, dont il n'existe que des dessins pittoresques ou des photographies* »³⁶. Ce commentaire situe la photographie dans

32. A.M.Bx, correspondances, 3653 M 03.

33. A.M.Bx, correspondances, 3653 M 09.

34. A.D.Gir, grands formats, 3 Z 110.

35. A.M.Bx, correspondances, 3653 M 09.

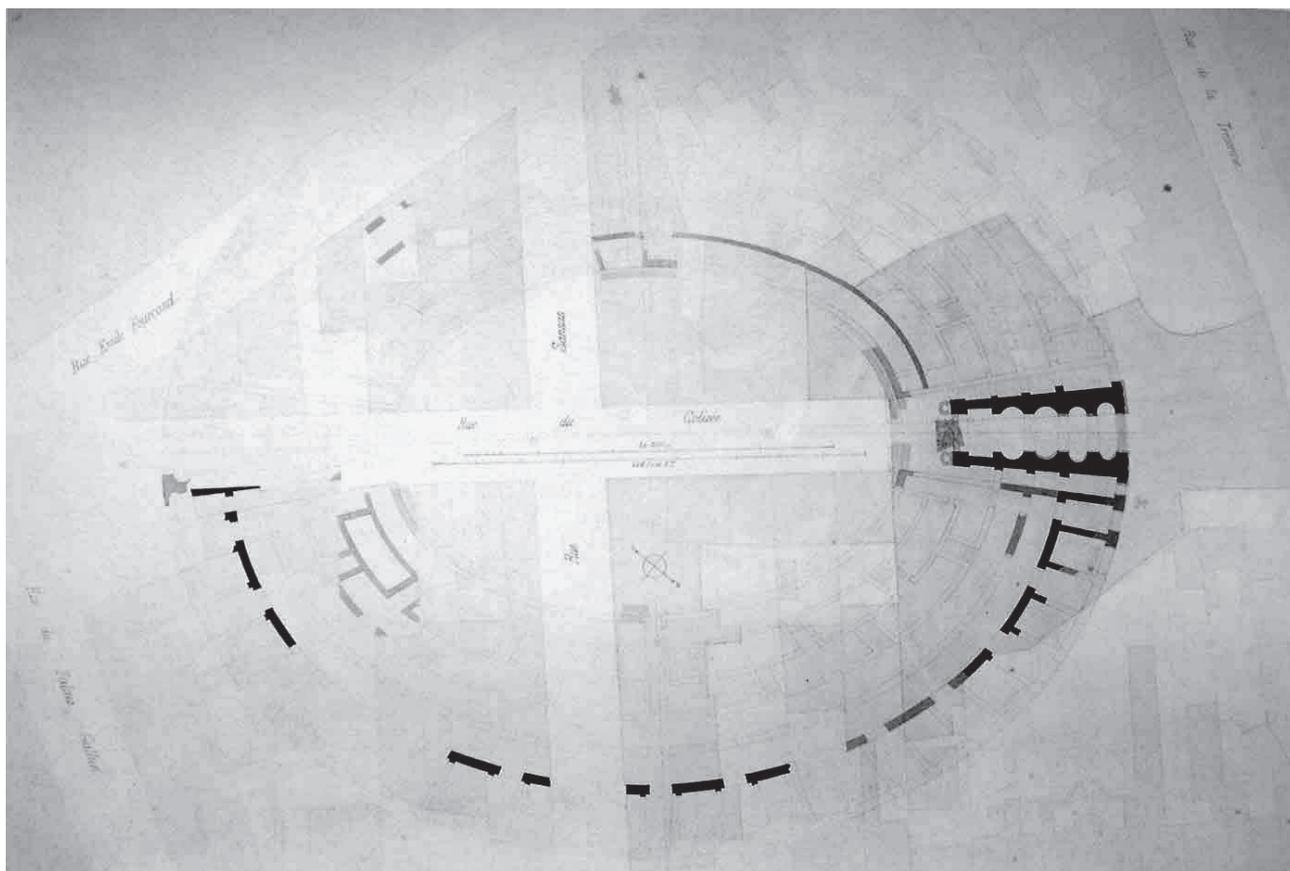


Fig. 12. - Les plans du Palais Gallien. A. Terpereau.
(A.M.Bx, XIX.O.198).

un discours sur l'efficacité. Elle est paradoxalement rattachée au dessin pittoresque. Il peut paraître naturel aujourd'hui d'opposer la photographie en tant qu'empreinte par rapport au dessin qui est une interprétation du réel. Il est donc nécessaire de trouver où se situe C. Durand dans le système graphique contemporain. Pour lui, l'image photographique se place au même niveau que le dessin pittoresque, parce qu'il utilise un système graphique objectif : le relevé, qui élimine les déformations optiques et restitue l'échelle. Le père de l'architecte, Gabriel-Joseph Durand, exprimait déjà cette opinion dans une lettre datée du 19 août 1856 et adressée à Dosquet, président de la Commission des monuments historiques de la Gironde : « On peut, au premier coup d'œil, être séduit par l'apparence d'extrême fidélité d'une épreuve daguerréenne soit sur métal soit sur papier ; mais le moindre examen attentif dissipe bien vite cette illusion : tout le monde peut facilement se convaincre que les lignes parallèles dans un monument deviennent convergentes dans la reproduction « donc la perspective linéaire de l'épreuve est fautive » : les objets les plus éloignés sont reproduits, sur l'épreuve, avec tout autant de vigueur que les

plus rapprochés, « donc la perspective aérienne est fautive »... que reste-t-il donc de vrai ? Rien, il faut bien en convenir. On arrive donc forcément à cette conclusion, qu'absolument et indépendamment de toute comparaison avec d'autres systèmes d'exécution, la photographie reproduit les monuments d'une manière tout à fait inexacte, sur tous les rapports. C'est une magnifique découverte sous le rapport scientifique ; mais c'est à peu près nul sous celui de l'art »³⁷. Durand père ne s'intéresse ni à son côté artistique (la photographie est une mise en forme du monde) ni à son côté automatique (elle enregistre rapidement chacun des détails qui peuvent échapper à l'observateur). Il ne prend en compte que les notions d'objectivité et d'universalité qui font du relevé une image correcte dans l'absolu. Ces deux systèmes de représentations sont pourtant réunis dans une vue de A. Terpereau qui reproduit les plans du Palais Gallien (fig. 12) parmi les plans, coupe et élévations de

36. A.M.Bx, correspondances, 3653 M 09.

37. A.D.Gir, fond Durand.

C. Durand. Dans cette image sont réunies deux des plus grandes inventions du XIXe siècle du point de vue de la représentation : la géométrie descriptive et la photographie.

Ce chantier entraîne une production de photographies dans la totalité des fonctions utilisées jusqu'à lui, excepté l'album. Elle est utilisée par l'architecte comme un état des lieux avant les travaux, puis un enregistrement des travaux eux-mêmes et enfin pour dupliquer ses projets. Elle est un document d'étude et de communication pour les sociétés savantes. Elle est reproduite sous la forme d'épreuve sur papier albuminé pour l'archivage et de phototypie pour l'édition. Cependant ce chantier porte aussi les éléments d'une critique et le sentiment que la photographie n'est pas indispensable en soi, mais qu'elle est produite par une société qui, créant de multiples besoins, multiplie la nature des images pour répondre à des systèmes de pensée variés.

Conclusion

La photographie participe pleinement à l'accroissement du volume des archives. L'enregistrement des différentes étapes des chantiers ainsi que le développement des systèmes de pouvoir ou de contrôle permet à ce médium d'apporter une vision singulière sur le bâti en fonction de la nature des commandes. Elle acquiert, dès le départ, une valeur de témoignage. Mais les photographes dépassent bien souvent la simple production de document. A. Terpereaue développe une mise en forme rationnelle des éléments où le visuel importe tout autant

que la visibilité de l'image. Ses réflexions sur l'aplanissement des plans, sur l'utilisation des coupes dues au cadrage, sur l'organisation géométrique des éléments, aboutissent à la création d'une œuvre particulière. Ce travail silencieux, réalisé en marge des débats sur l'art, n'appartenant pas au monde des galeries et des collectionneurs, participe toutefois à la constitution de la culture visuelle d'une époque. En outre, les archives se voient dotées d'une nouvelle dimension. Traditionnellement, les images sont utilisées comme un espace imaginaire dans ce qu'il convient d'appeler le réel, quelque soit l'édifice, bâtiment public, église, galerie... qui les abrite. Elles sont utilisées, plus ou moins visibles, dans des espaces concrets. A présent, le réel par l'intermédiaire de son empreinte photographique entre dans le monde imaginaire que constituent les archives. La ville du XIXe siècle s'y représente elle-même, sous la forme d'une cité en continuelle construction. L'étude du corpus complet des photographies d'architecture des Archives municipales de Bordeaux révèle que la majorité de ces documents concerne les chantiers de construction, les travaux de restauration et les quartiers en cours de destruction. Ces trois domaines occupent chez A. Terpereaue les deux tiers de sa production sur l'architecture. A la fin du siècle, avec l'utilisation de la phototypie pour la production de cartes postales, le monument reprend son immobilité dans une ville achevée. Bordeaux n'est pas un cas isolé au regard de ce qui se passe à Marseille, Lyon ou Lille, toutes quatre, largement transformées par des travaux de type haussmannien.