



HAL
open science

Photographie de maquette et collage chez Louis-Auguste Boileau : une préfiguration du photomontage architectural dans la seconde moitié du XIXe siècle ?

Laurent Koetz

► To cite this version:

Laurent Koetz. Photographie de maquette et collage chez Louis-Auguste Boileau : une préfiguration du photomontage architectural dans la seconde moitié du XIXe siècle ?. *Les Cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère*, 2023, Photomontage et représentation, 18, 10.4000/craup.12805 . hal-04209253

HAL Id: hal-04209253

<https://hal.science/hal-04209253>

Submitted on 16 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Photographie de maquette et collage chez Louis-Auguste Boileau : une préfiguration du photomontage architectural dans la seconde moitié du XIX^e siècle ?

Louis-Auguste Boileau's Model Photography and Collage: a Prefiguration of Architectural Photomontage in the Second Half of the 19th Century?

Laurent Koetz



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/craup/12805>

DOI : [10.4000/craup.12805](https://doi.org/10.4000/craup.12805)

ISSN : 2606-7498

Éditeur

Ministère de la Culture

Référence électronique

Laurent Koetz, « Photographie de maquette et collage chez Louis-Auguste Boileau : une préfiguration du photomontage architectural dans la seconde moitié du XIX^e siècle ? », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère* [En ligne], 18 | 2023, mis en ligne le 30 juin 2023, consulté le 02 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/craup/12805> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/craup.12805>

Ce document a été généré automatiquement le 2 juillet 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Photographie de maquette et collage chez Louis-Auguste Boileau : une préfiguration du photomontage architectural dans la seconde moitié du XIX^e siècle ?

Louis-Auguste Boileau's Model Photography and Collage: a Prefiguration of Architectural Photomontage in the Second Half of the 19th Century?

Laurent Koetz

- 1 La pratique du photomontage a largement contribué à transformer les représentations architecturales. Suivant la manière dont elle fut abordée, elle permit tantôt d'accroître l'illusion de la réalité, anticipant par-là les rendus numériques actuels, ou tantôt, au contraire, de tirer parti des effets de contraste que la réunion d'éléments hétérogènes était susceptible d'engendrer. Plusieurs manifestations ou publications récentes ont pu montrer la richesse de cette production au XX^e siècle, des photo-collages de Ludwig Mies van der Rohe à ceux de Superstudio, d'Hans Hollein ou d'OMA¹. Avec l'accès de plus en plus facile aux reproductions photographiques, cette technique a connu un essor particulier après la Seconde Guerre mondiale, néanmoins, un certain nombre d'exemples attestent de sa diffusion dans le domaine architectural dès le tournant du siècle, plusieurs années avant que les artistes Dada ne s'en emparent pour lui donner un sens révolutionnaire et en revendiquer la paternité². Friedrich von Tiersch l'utilise en effet, en 1899, pour montrer l'insertion des bâtiments qu'il conçoit autour du château d'Hohenaschau. La technique est employée également dans une vue du château d'Heidelberg, publiée par le *Deutsche Bauzeitung* en 1902, pour expliquer les principes de restauration suivis par Fritz Seitz ; elle est encore adoptée, en 1904, pour présenter, dans son contexte urbain, l'immeuble de la banque K. K. Priv. Allgemeine Verkehrsbank conçu par Adolf Loos³. Si le photomontage architectural connaît un certain essor vers 1900, qu'en est-il de son développement au XIX^e siècle ? Est-il déjà pratiqué ? Peut-on

identifier des pratiques qui s'en rapprocheraient par l'utilisation de la photographie ou du collage ? Quels architectes participent de manière significative à ces expérimentations ?

- 2 Avant la fin du XIX^e siècle, le photomontage apparaît peu utilisé par les architectes, mis à part quelques notables exceptions. L'étude Aurélien Davrius a, par exemple, permis de montrer l'importance de cette technique dans le travail de restauration de la cathédrale Saint-Étienne de Metz mené par Paul Tornow⁴. L'architecte a en effet recours au photomontage à partir de 1880 pour visualiser les transformations du monument qu'il envisage. Les images réalisées permettent alors de montrer l'état projeté en relation avec l'environnement urbain, de contrôler en particulier la silhouette de l'édifice.
- 3 Malgré certaines tentatives, son usage par les architectes demeure marginal comparé à celui des photographes professionnels et des praticiens amateurs qui en saisissent très vite l'intérêt⁵. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, les applications de cette technique sont en effet nombreuses⁶. La capacité du photomontage à donner l'illusion de la réalité a très vite été perçue et exploitée par les opérateurs.
- 4 La photographie étant assimilée à un enregistrement du monde visible, le caractère plausible de la recomposition des fragments d'images pouvait alors faire croire à l'existence de ce qui était représenté. Cette possibilité de dévoyer la dimension de preuve de l'image photographique par le photomontage a particulièrement été exploitée par le photographe Ernest Charles Appert⁷. Sa série *Crimes de la Commune* s'appuie sur ce ressort. Appert cherche à pallier le manque de documentation photographique par des reconstitutions fictives à l'aide du photomontage. Sa technique consiste à rapporter sur un fond, représentant le cadre spatial dans lequel se déroule la scène, les corps et les visages des protagonistes, photographiés séparément. Bien qu'assez peu crédibles, ces montages se présentent comme une représentation de la réalité (fig. 1).

Figure 1. Appert, photomontage mettant en scène l'exécution des « otages de la Commune » à la prison de la Roquette, le 24 mai 1871



Musée Carnavalet, Paris

- 5 Dans une tout autre perspective, le photomontage peut servir à l'élaboration d'images ne cherchant pas le réalisme. La liberté offerte par le montage prédomine alors sur la vraisemblance. Les assemblages les plus hétérogènes sont possibles, comme en témoignent les albums de photomontages amateurs de l'ère victorienne⁸. Ces recueils, qui n'étaient pas destinés à être montrés au-delà du cercle familial ou amical, contiennent souvent des mélanges étonnant de sujets et de techniques, notamment des associations de corps d'animaux et de visages humains, des assemblages de fragments de photographies et de dessins à la main.
- 6 Le domaine d'application du photomontage apparaît donc étendu, allant des images faussement vraies aux compositions les plus hétéroclites. L'usage limité qu'en font les architectes pourrait alors s'expliquer par leur difficulté à percevoir les avantages d'un procédé jusque-là appliqué à des fins toutes autres que la conception ou la représentation des édifices. Pour autant, ceux-ci sont-ils restés en dehors de toutes formes d'expérimentation ?
- 7 Le cas de Louis-Auguste Boileau tendrait plutôt à montrer que certains d'entre eux sont très conscients des possibilités offertes par les techniques de l'image qui apparaissent au XIX^e siècle. Esprit fertile, Boileau n'a cessé de s'investir dans la recherche de perfectionnements dans les domaines les plus variés⁹. D'abord menuisier, il met au point une étuve pour dessécher artificiellement le bois ; formé ensuite à l'architecture vers 1838, il exerce dans les Vosges puis à Paris à partir du milieu du siècle, inventant plusieurs systèmes de construction, parfois brevetés. S'il dédie principalement son activité à la mise au point de structures métalliques, son inventivité se remarque également dans d'autres domaines, en particulier dans l'élaboration de stratégies de communication reposant sur l'image.

- 8 S'il n'utilise pas, à proprement parler, le photomontage, les techniques de représentation qu'il teste apparaissent comparables dans leurs finalités. Par la photographie de maquette, il parvient à produire une illusion de réalité très proche de ce que permet le photomontage. Par la technique des personnages rapportés, il tire profit de la liberté offerte par le montage et profite des avantages, en termes de rationalisation de l'exécution, offerts par la décomposition des niveaux de rendus.

La maquette photographiée, un stratagème de l'illusion

- 9 Vers 1849-1850, Boileau élabore un projet de monument religieux illustrant les possibilités d'un système constructif de son invention. Pour faire la promotion de ce projet exemplaire, appelé *Composition synthétique*, il s'appuie sur une maquette en bois et en carton qu'il réalise lui-même. Construite à l'échelle de 5 millimètres par mètre, celle-ci mesure environ 136 centimètres de long par 64 de large et 30 de haut, sans le socle. Elle se présente comme un ouvrage travaillé dans la masse de manière à faire ressortir les reliefs.
- 10 L'objet, remarquable par sa dimension et son exécution, est au cœur d'une opération de communication visant à présenter l'architecte comme un innovateur et plus prosaïquement à rechercher des commandes. Ainsi, le public est-il invité à venir voir la maquette dans l'atelier du 11, rue de Sèvres, à Paris. Un prospectus annonce l'exposition « tous les jours non fériés, de deux à six heures » d'un modèle représentant « un monument national et religieux de l'importance de Saint-Pierre de Rome¹⁰ ».
- 11 Boileau fait également photographier la maquette afin d'en diffuser l'image. Deux vues du modèle sont aujourd'hui connues. L'une, conservée à la bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, se présente sous la forme d'une épreuve sur papier¹¹ (fig. 2). De teinte brun sépia, elle représente le monument légèrement de trois-quarts. L'autre apparaît dans l'ouvrage de Boileau *Nouvelle forme architecturale*, publié en 1853¹² (fig. 3).

Figure 2. Boileau, *Composition synthétique*, photographie de la maquette



Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris

Figure 3. Boileau, *Composition synthétique*, photolithographie publiée dans *Nouvelle forme architecturale* en 1853



Source : *Nouvelle forme architecturale*, Paris, 1853.

- 12 Pour cette planche, la technique toute nouvelle de la photolithographie a été employée par l'imprimeur Rose Joseph Lemercier. Le point de vue est ici un peu plus perpendiculaire à la grande façade, l'image se distinguant également par la teinte gris-bleu qui a été appliquée sur les toitures. L'inscription « Bisson frères » permet d'attribuer le cliché utilisé pour la photolithographie à l'atelier photographique de Louis-Auguste et Auguste-Rosalie Bisson. L'implication de ces photographes dans la réalisation des illustrations de *Nouvelle forme architecturale* témoigne de l'intérêt qu'ils portent alors à l'architecture¹³, notamment avec la photographie, en 1852, de la bibliothèque Sainte-Geneviève¹⁴, ou avec la parution, en 1853, de *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra*¹⁵. Il est en revanche plus difficile d'assurer qu'ils soient les auteurs de l'épreuve de la bibliothèque des Beaux-Arts, bien que cela soit fortement probable étant donné la proximité des deux images.
- 13 Pour comprendre comment pouvait être perçues ces images, un article de Théophile Gautier paru dans *La Presse* en décembre 1850 apporte un éclairage intéressant¹⁶. Dans son compte-rendu, l'écrivain évoque quelques amis venus lui rendre visite et donne le récit de leur découverte de la photographie accrochée au mur de sa chambre. L'image suscite immédiatement leur curiosité, cependant ils s'interrogent sur ce qu'elle représente, ne parvenant à identifier ni l'édifice, ni le lieu où il se situerait :
- Ce n'est ni Saint-Marc, ni Sainte-Sophie, ni la mosquée de Cordoue, ni celle du sultan Bayezid, ni Westminster, ni la cathédrale de Strasbourg, ni le dôme de Cologne, ni la pagode de Jaggernat, ni l'église grecque du Kremlin. Où diable ce monument indo-gothique élève-t-il incognito ses flèches et ses coupes ? Les plus exercés en archéologie ninivite ou péruvienne jettent leur langue devant cette énigme¹⁷.
- 14 Selon le récit de l'auteur, bien qu'aucune hypothèse ne semble se confirmer, aucun des visiteurs ne doute que la photographie atteste l'existence d'un bâtiment. Finalement, Gautier leur révèle qu'il ne s'agit pas d'un édifice construit mais d'un projet, pas non plus d'un témoignage du passé mais d'une œuvre appartenant au présent : « Ce monument n'est rien autre que le spécimen d'une architecture nouvelle, inventée par M. Boileau¹⁸. »
- 15 Il semble probable que la photographie placée au centre de l'intrigue nouée par Gautier corresponde à l'une des images connues aujourd'hui, toutefois les informations manquent pour pouvoir l'attester avec certitude. Toujours est-il que l'épreuve conservée à la bibliothèque des Beaux-Arts et la planche présentée dans *Nouvelle forme architecturale* possèdent le même pouvoir d'illusion. Sans quelques éléments d'explication, il est facile de se laisser abuser et de penser voir un édifice réalisé au lieu d'une maquette.
- 16 Cette capacité de l'image à tromper dépend de plusieurs facteurs. Tout d'abord, le niveau de détail qui doit être équivalent à celui attendu dans une photographie de bâtiment existant. Sur ce plan, la longue expérience de Boileau du travail sur bois a permis un résultat de grande qualité. Les différentes parties du modèle présentent des modénatures nombreuses et finement réalisées, ce qui contribue grandement au réalisme de la représentation.
- 17 Il apparaît ensuite important de bien choisir le point de vue, en particulier de placer l'appareil photographique de manière à laisser croire qu'un observateur a pu regarder l'édifice. Le rendu de l'environnement joue aussi un rôle primordial. Dans le cas de la *Composition synthétique*, une attention particulière a été portée au mouvement et à la

texture du sol aux alentours du bâtiment. Quelques arbres, placés d'ailleurs différemment suivant les versions de l'image, apportent une touche de réalisme tout en permettant de saisir l'échelle du monument. Cette attention aux détails peut faire penser à certaines productions relevant des arts populaires comme, par exemple, la maquette de Pierre Louis Foulley, réalisée en 1833 dans le but de restituer l'arrivée du duc d'Orléans sur la place de l'Hôtel de Ville le 31 juillet 1830¹⁹ (fig. 4).

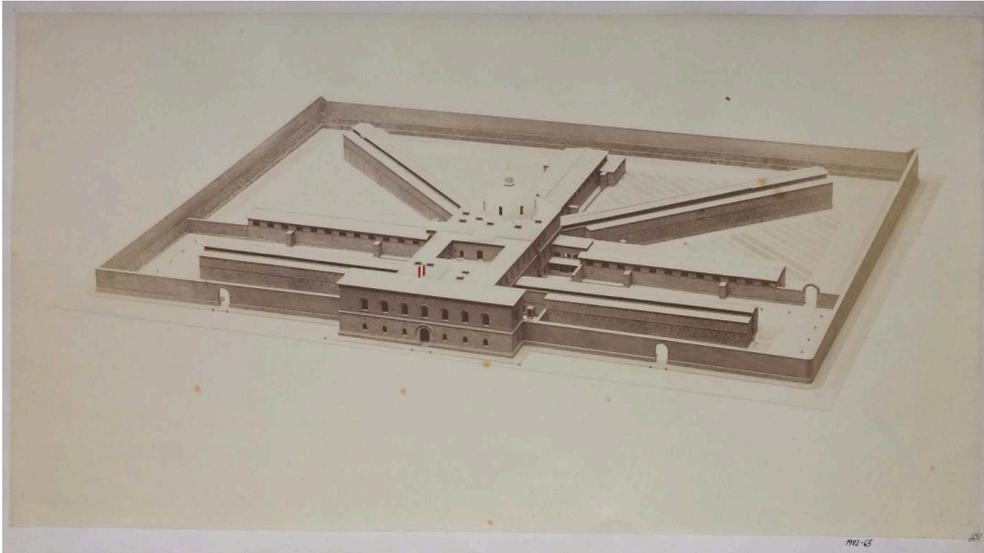
Figure 4. Foulley, La place de l'Hôtel de Ville, le 31 juillet 1830, à l'arrivée duc d'Orléans, maquette, 1833



Musée Carnavalet, Paris

- 18 Toutefois, l'effort placé dans l'exécution des détails peut s'avérer vain si le cadrage n'est pas élaboré de manière à garantir l'illusion. Inclure dans l'image certains éléments peut en effet ruiner l'impression de réalité en donnant à comprendre la vraie dimension de l'objet photographié. Ainsi, parmi les rares photographies de maquette du milieu du siècle, celle d'Hyppolite Collard représentant le pénitencier de Lima demeure sans ambiguïté parce qu'elle laisse deviner le socle mais aussi parce que le point de vue en hauteur ne pourrait-être celui d'un observateur, la photographie aérienne ne s'étant pas encore développée²⁰ (fig. 5).

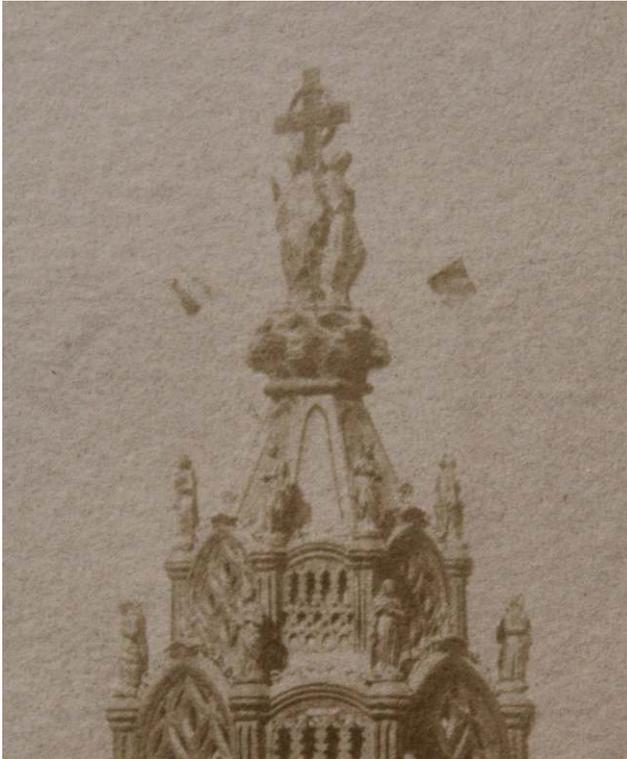
Figure 5. Collard, photographie de la maquette du pénitencier de Lima, Mimey architecte, 1855



Académie d'architecture, Paris

- 19 Le fond sur lequel la maquette se détache doit être également travaillé avec soin. Il s'agit de reproduire ce qui se situe au-delà de l'édifice. Pour les photographies de la maquette de Boileau, la solution employée s'avère minimale : une grande zone blanche semble indiquer un ciel lumineux sans nuages. Pour obtenir ce résultat, plusieurs techniques ont pu être employées. Un fond de teinte claire, soit une feuille de papier, soit un tissu tendu, a pu être disposé derrière la maquette de manière à cacher le lieu de la prise de vue. Le négatif a pu également être retouché pour faire disparaître le contexte environnant. Les manipulations de cet ordre ne sont pas exceptionnelles à l'époque. La technique des « ciels rapportés » pratiquée par Gustave Le Gray consistant à recomposer deux négatifs en témoin²¹. Par ce moyen, utilisée notamment pour la *Grande vague*, en 1857, le photographe évite la surexposition et le contre-jour et peut obtenir une épreuve où chaque composante de l'image présente un rendu équilibré.
- 20 La retouche a également pu être employée pour masquer certains éléments de la *Composition synthétique* que l'architecte ne souhaitait plus faire apparaître. Il existe en effet une très légère différence entre l'épreuve conservée à la bibliothèque des Beaux-Arts et la planche de *Nouvelle forme architecturale*. Dans la première, le dôme est accompagné de drapeaux tricolores, alors que ceux-ci disparaissent dans la seconde. La présence de ces éléments se remarque à peine sur le tirage des Beaux-Arts, toutefois l'article de Gautier confirme leur présence puisqu'il s'étonne de « voir le clocher enrubanné de drapeaux tricolores²² » (fig. 6).

Figure 6. Boileau, *Composition synthétique*, détail de la photographie de la maquette



Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris

- 21 La présence de ces drapeaux s'explique par la volonté des disciples du philosophe et homme politique Philippe Buchez, dont Boileau fait partie, d'élaborer une synthèse entre les idéaux révolutionnaires et chrétiens. Conçue dans l'atmosphère de 1848, la *Composition synthétique* se veut représentative d'une nouvelle ère politique, sociale et religieuse à la fois. La disparition des drapeaux dans la planche de 1853 indique que l'architecte ne souhaite plus voir son projet associé à cette signification (fig. 7).

Figure 7. Boileau, *Composition synthétique*, détail de la lithophotographie représentant la maquette



Source : *Nouvelle forme architecturale*, Paris, 1853

- 22 Avec l'établissement du Second Empire, la symbolique républicaine n'est plus d'actualité. Boileau s'en accommode puisque, le 31 janvier 1853, il adresse un courrier à l'Empereur, pour demander son soutien, notamment pour un projet d'église métallique dans la proche banlieue parisienne²³. Paru la même année, *Nouvelle forme architecturale* évite de heurter le pouvoir. Ainsi l'édifice exprime-t-il désormais seulement une symbolique religieuse. Pour supprimer les drapeaux, le négatif a peut-être été retouché. Il se peut aussi que ces éléments aient été enlevés de la maquette avant la réalisation du cliché. Cette hypothèse supposerait cependant deux séances de prise de vue, l'une avant décembre 1850, l'autre vers 1853.

Les personnages rapportés : couper, coller, photographier

- 23 La maquette photographiée demeure toutefois exceptionnelle dans la pratique de Boileau. Plus couramment, celui-ci se sert du dessin en perspective pour représenter ses projets. Vers 1870, la méthode de réalisation de ses planches va cependant évoluer en intégrant le collage. La dissociation des opérations de rendu, entre exécution des fonds et intégration de personnages destinés à animer la vue, n'est pas sans rappeler le principe du photomontage, bien qu'ici l'assemblage ne concerne que des éléments dessinés.
- 24 De manière générale, l'architecte accorde une très grande importance à la perspective. Il affirme qu'elle est plus efficace que les géométriques pour faire comprendre les volumétries. Toujours soucieux de s'adresser au plus grand nombre, il privilégie

constamment les modes de représentation les plus faciles à saisir. La perspective, comme d'ailleurs la photographie de maquette, lui permettent d'espérer se faire comprendre d'un public large et non pas seulement de quelques professionnels. En plus des salons officiels auxquels il participe régulièrement²⁴, il organise personnellement des expositions pour montrer ses projets. Ainsi il entend recueillir le jugement de tous. Cette attitude témoigne d'une conception de l'art selon laquelle, suivant le principe d'égalité, l'ensemble de la société, et non plus seulement une élite, accède au droit de se prononcer sur les œuvres. L'exposition représente aussi un moyen très direct de se faire connaître, d'asseoir sa renommée et éventuellement d'obtenir des commandes.

- 25 L'intérêt de Boileau pour la perspective s'explique également par la complexité formelle des architectures qu'il conçoit. Les comprendre à l'aide des seuls plans, coupes et élévations ne serait pas aisé si l'observateur ne disposait pas en même temps de la perspective. L'architecte établit un lien très net entre ce qu'il juge être l'appauvrissement de l'architecture contemporaine et l'absence de maîtrise des représentations en trois dimensions chez la plupart des architectes de son temps. La responsabilité en incomberait en particulier à l'École des beaux-arts, où le privilège accordé à l'Antiquité gréco-romaine aurait conduit à des facilités de dessin. Ainsi les élèves n'envisageant que des combinaisons simples de formes, ils ne se seraient exercés durant leurs études qu'aux représentations géométrales :

Il faut bien dire ici qu'une des causes du ralentissement de l'étude [...] se trouve chez les élèves architectes, et n'est autre que la paresse intellectuelle, plus commune que la paresse physique. Pour quiconque connaît la nature humaine, il est concevable que la génération de dessinateurs qui ne s'étaient exercés à l'école classique que sur des tracés presque exclusivement rectangulaires, ayant trouvé compliquées les combinaisons mouvementées des plans et des élévations dites gothiques qu'ils avaient peine à comprendre, aient reculé devant des configurations qui sortaient du simple tracé orthogonal. C'est la même raison qui détourne les élèves des tracés perspectifs, seul langage capable d'exciter l'intérêt du public pour l'architecture²⁵.

- 26 La préférence de Boileau pour la perspective n'est pas sans faire penser à l'attitude des architectes britanniques qui emploient ce moyen beaucoup plus systématiquement que leurs confrères français²⁶. On peut toutefois se demander si Boileau maîtrisait bien cette technique puisque qu'un bon nombre des perspectives de ses projets sont confiées à des dessinateurs, dont son fils Louis-Charles, qui possède un grand talent pour le dessin²⁷.
- 27 Dans leur grande majorité, ces dessins comprennent des personnages. Ceux-ci participent à rendre l'image plus vivante en indiquant des attitudes, par exemple le recueillement des fidèles et des visiteurs dans le cas d'une église. Ils assument également la fonction de donner une échelle à l'espace représenté. Boileau s'est toujours montré soucieux de prendre en compte cette dimension. Sa réflexion se place dans la continuité de celle de Jean-Baptiste Lassus sur la proportionnalité²⁸. Pour Lassus comme pour Boileau, les repères d'échelles permettent de faire sentir la dimension des espaces. Dans les dessins, les personnages contribuent à donner l'échelle en offrant à l'observateur des éléments de mesure qui lui permettent d'appréhender la taille de l'édifice.
- 28 Dessiner ces personnages ne va toutefois pas de soi. Si représenter le volume bâti demande des qualités de rigueur et de précision, celles-ci ne sont pas nécessairement suffisantes pour les personnages où le naturel de l'expression doit dominer. Le niveau des dessins de Boileau se trouve, sur ce point, assez variable. Sur quelques-uns

l'exécution n'est pas très assurée alors que sur d'autres le rendu apparaît parfaitement maîtrisé. Dans les plus beaux dessins, l'exécutant parvient en quelques traits ou en quelques touches de couleur donner vie à son sujet. L'étude des planches montre que les personnages devaient être réalisés en dernier, une fois l'architecture dessinée. Cela se remarque car les traits représentant les volumes bâtis passent souvent à l'intérieur de leurs contours (fig. 8). Une grande responsabilité devait donc reposer sur le dessinateur en charge de ce travail, un faux pas et le rendu se trouvait irrémédiablement compromis.

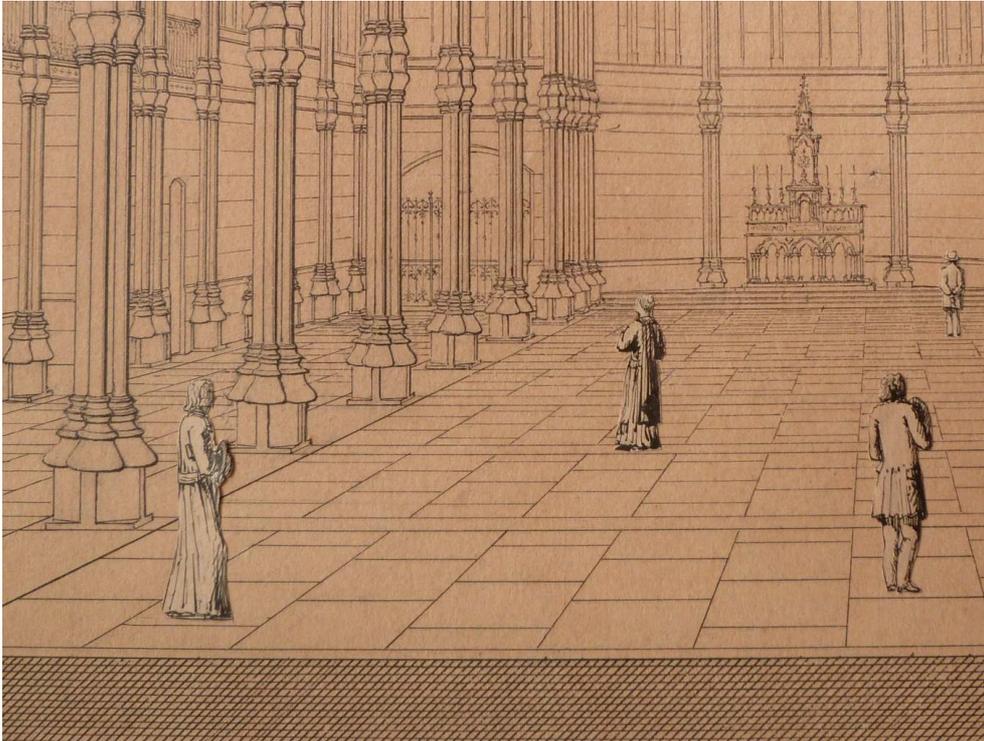
Figure 8. Détails des personnages d'un dessin représentant un bâtiment à ossature métallique



Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris

- 29 Comment alors sécuriser cette opération ? Par quel moyen la rendre plus facilement et plus rapidement exécutable ? Vers 1870 apparaît dans la production de Boileau une technique offrant l'avantage de minimiser les risques de l'exécution des personnages directement sur la feuille. Celle-ci consiste à découper des figurines, en faisant attention de détourer leurs silhouettes, puis à les coller sur la perspective (fig. 9).

Figure 9. Détails des personnages d'un dessin représentant une église à Saïgon, vers 1876



Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris

- 30 Si ces personnages sont destinés à occuper différentes positions dans l'espace, il faut veiller à ce qu'ils prennent des tailles différentes. Il est difficile aujourd'hui, à partir de la simple observation des planches, de déterminer exactement comment le dessinateur procédait. Plusieurs hypothèses semblent possibles. Il se peut que ces personnages aient été prélevés dans des imprimés. Il n'est pas non plus exclu qu'ils aient été dessinés à part, sur une feuille séparée, puis découpés et collés, dans la seule perspective de limiter les risques d'une mauvaise exécution. Dans ce cas l'économie de temps serait moins sensible. Ces figurines sont le plus souvent dessinées au trait, quelques ombres permettant de sentir le modelé. Une planche montre néanmoins une tentative d'introduction d'un rendu au pinceau, en touches de gris-brun s'harmonisant avec le fonds exécuté en couleur (fig. 10).

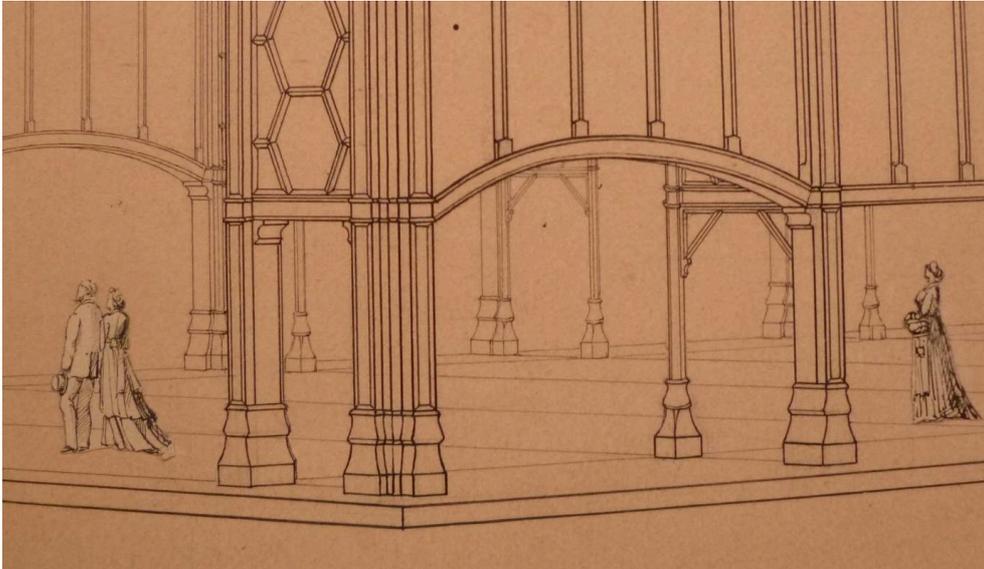
Figure 10. Détail d'un personnage rendu au lavis



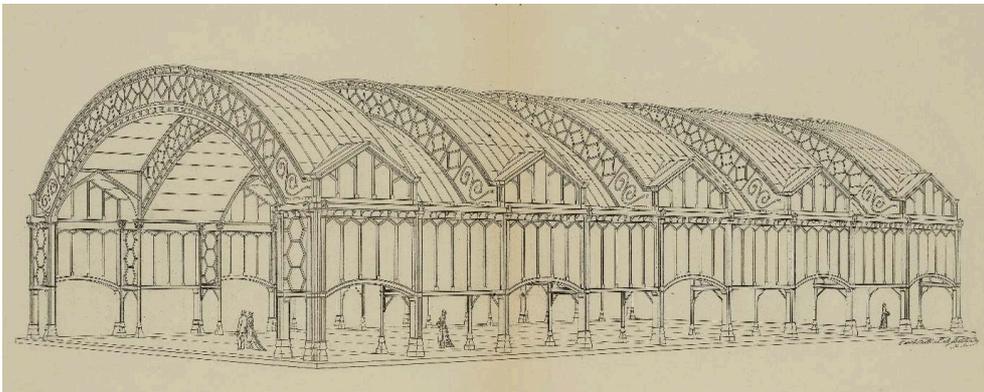
Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris

- 31 L'utilisation de personnages rapportés se prête parfaitement à la reproduction photographique. Le cliché offre en effet le grand avantage de lisser l'image en faisant disparaître les légères nuances de valeur et de texture qui faisait reconnaître le collage. Dans la reproduction, les traces du montage disparaissant, le rendu devient parfaitement homogène. L'effet est encore accentué lorsque l'image se trouve reproduite dans un ouvrage, comme pour les planches de *La Halle-Basilique*, en 1881²⁹ et d'*Histoire critique de l'invention en architecture* en 1886³⁰ (fig. 11 et 12).

Figure 11. Détails des personnages d'un dessin représentant une halle



Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris

Figure 12. Boileau, *La Halle-Basilique*, pl. li

Même dessin que la figure 11, la reproduction gomme les traces du montage.

Source : *La Halle-Basilique*, Paris, 1881

- 32 Boileau se montre assez satisfait de ce moyen passant par la photographie, plus fiable que la reproduction à la main par un graveur. Dans *Histoire critique*, il note :

Les planches [...] sont des reproductions en photogravure de rendus dessinés à une grande échelle. Ce procédé qui offre des garanties contre les altérations dans les détails provenant de la gravure copiée, réussit mieux sur les dessins au trait ou lavés à l'encre de Chine que ceux dont le lavis est en couleur. Mais si quelques-unes des reproductions d'après des dessins à l'aquarelle laissent un peu à désirer, sous le rapport des valeurs des teintes, elles rendent toujours exactement la combinaison des lignes et des éléments constitutifs de la composition, ce qui est l'essentiel³¹.

- 33 Ainsi, si la photographie garantit l'objectivité de la reproduction, elle masque les opérations successives entrant dans la fabrication de l'image.
- 34 La maquette photographiée ou les perspectives avec personnages rapportés possèdent en commun avec le photomontage certaines opérations comme la retouche, le couper-coller ou le lissage du rendu par la photographie. Plus fondamentalement, ces

représentations posent la question de la transformation du rapport aux images, tant dans la manière de les percevoir que de les produire.

- 35 Avec les vues de la *Composition synthétique*, la photographie n'apparaît plus comme un moyen de reproduire les conditions usuelles de la perception. Bien au contraire, l'ensemble des dispositifs mis en œuvre créent les conditions d'un décrochement dans la saisie de la réalité. L'observateur ne perçoit plus ce qui est photographié : au lieu d'un modèle en bois et en carton, il se persuade de voir un édifice construit. La technique de la maquette photographiée pourrait ainsi être rapprochée des panoramas, des dioramas, des visionneuses stéréoscopiques qui, comme certains photomontages, contribuent à la généralisation des spectacles de l'illusion. Ainsi que les analyses de Walter Benjamin³² et celles plus récentes de Jonathan Crary³³ l'ont montré, cette artificialisation de l'expérience visuelle participe d'une profonde reconfiguration de la relation aux images au XIX^e siècle.
- 36 L'introduction du couper-coller dans la réalisation des perspectives, si elle n'augmente pas le réalisme, s'inscrit dans un effort de rationalisation des procédés de fabrication de l'image. Par cette opération, le risque de ratés dans l'exécution s'éloigne. Mais plus que le gain de temps ou la sécurisation de l'opération, ce qui apparaît remarquable dans le procédé est la partition des tâches. Elle reste encore assez sommaire, d'un côté, l'établissement d'un fond avec la perspective dessinée, de l'autre, la création d'une animation par les personnages découpés et collés. Il y a cependant déjà là en germe l'idée d'une fabrication de l'image par couches ou calques successifs, principe qui sera au cœur des techniques de photomontage développées au XX^e siècle et, au-delà, des rendus numérisés d'aujourd'hui.

NOTES

1. Par exemple, l'exposition *Cut'n'Paste: From Architectural Assemblage to Collage City*, organisée au MoMA (Department of Architecture and Design) par Pedro Gadanho et Phoebe Springstubb, en 2013-2014. Sur la pratique du photomontage par les avant-gardes artistiques, voir notamment Dawn Adès, *Photomontage*, Paris, Chêne, 1976 ; Maud Lavin, Annette Michelson, Christopher Phillips, Sally Stein, Matthew Teitelbaum, Margarita Tupitsyn, *Montage and Modern Life, 1919-1942*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1992.

2. Clément Chéroux, « Les Discours sur l'origine. À propos du photogramme et du photomontage », *Études photographiques*, 14, janvier 2004, p. 34-61, [en ligne] [<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/377>], consulté le 09/06/2022.

3. Martino Stierli, *Montage and the Metropolis. Architecture, Modernity, and the Representation of Space*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2018, en part. p. 80 et suiv.

4. Aurélien Davrius, « La Photographie, outil de conception pour la restauration de Saint-Étienne de Metz », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, 5, 2019, [en ligne] [<http://journals.openedition.org/craup/2000>], consulté le 26/12/2022.

5. Sur le photomontage au XIX^e siècle, voir James Borcoman, « Notes on the Early Use of Combination Printing », in Van Deren Coke (éd.), *One Hundred Years of Photographic History. Essays in Honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1975, p. 16-18 ;

Michel Frizot, « Les antécédents du photomontage », dans *Photomontages. Photographie expérimentale de l'entre-deux guerres*, Paris, Nathan, 2001, n. p.; Bernd Stiegler et Felix Thürlemann, *Konstruierte Wirklichkeiten. Die fotografische Montage 1839-1899*, Bâle, Schwabe Verlag, 2019.

6. Certains procédés de manipulation des images sont d'ailleurs très tôt portés à la connaissance du public à travers des publications spécialisées. Par exemple, Benito de Montfort, « Communication intéressante », *La Lumière*, n° 3, 23 février 1851 ; et « Procédé pour grouper plusieurs portraits obtenus isolément afin de former un tableau héliographique », *La Lumière*, n° 7, 23 mars. 1851. En Angleterre, William Lake Prince publie *A Manual Of Photographic Manipulation* en 1858. En France, voir également les publications plus tardives d'Oscar Edmond Ris-Paquot, *Trucs et ficelles d'atelier pour donner aux épreuves un cachet artistique et les rendre propres à l'illustration*, Paris, Charles Mendel, s. d. [1902], et de Charles Chaplot, *La Photographie récréative et fantaisiste. Recueil de divertissements, trucs, passe-temps photographiques*, Paris, Charles Mendel, s. d. [1904].

7. Christine Lapostolle, « Plus vrai que vrai. Stratégie photographique et Commune de Paris », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 73, juin 1988, p. 67-76 ; Stéphanie Sotteau Soualle, *Appert, photographe parisien (1860-1990) : atelier et actualité*, thèse de doctorat, sous la dir. de Françoise Hamon, université Paris IV, 2010 ; et « Ernest Appert (1831-1890), un précurseur d'Alphonse Bertillon ? », *Criminocorpus. Identification, contrôle et surveillance des personnes*, 2011-2017, [en ligne] [<http://journals.openedition.org/criminocorpus/343>], consulté le 23/12/2022.

8. François Heilbrun, Michael Pantazzi, *Album de collages de l'Angleterre victorienne*, Paris, RMN-Éditions du regard, 1997 ; Elizabeth Siegel, Patrizia Di Bello, Marta Weiss, Miranda Hofelt (éds.), *Playing with Pictures. The Art of Victorian Photocollage*, New Haven, Yale University Press, 2009 ; Elizabeth Siegel, Martha Packer, *The Marvelous Album of Madame B. Being the Handiwork of a Victorian Lady of Considerable Talent*, New York, Scala Arts Publishers, 2009.

9. Sur la trajectoire de Boileau, voir Bruno Foucart, « La "Cathédrale synthétique" de Louis-Auguste Boileau », *Revue de l'art*, n° 3, 1969, p. 49-66 ; Laurent Koetz, *Louis-Auguste Boileau (1812-1896) : une figure d'architecte-inventeur au XIX^e siècle*, thèse de doctorat, sous la dir. de Valérie Nègre, université Paris I, 2020.

10. [Nouvelle forme architecturale de M. Boileau. Autographie de diverses apostilles qui accompagnent une demande de l'auteur relative à cet objet], Archives nationales AN, F¹⁹ 4544., p. 2.

11. Bibliothèque de l'École nationale supérieure des beaux-arts, inv. EBA 3285.

12. Louis-Auguste Boileau, *Nouvelle forme architecturale composée par M. Boileau. Exposé, notes et appréciations*, Paris, l'Auteur, Gide et J. Baudry, 1853.

13. Sur les frères Bisson, voir Milan Chlumsky, « Espace et exactitude : la photographie d'architecture des frères Bisson », dans Milan Chlumsky (éd.), *Les Frères Bisson photographes. De flèche en cime 1840-1870*, Paris/Essen, BnF/Museum Folkwang, 1999, p. 81-153 ; Marie-Noëlle Leroy, « Le Monument photographique des frères Bisson », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997, p. 1-8 ; et « La Maison Bisson frères, une entreprise photographique », dans Milan Chlumsky (éd.), *Les Frères Bisson..., op. cit.*, p. 22-47.

14. Louis-Auguste Bisson, Auguste-Rosalie Bisson, façade de la bibliothèque Sainte-Geneviève en 1852. Henri Labrousse architecte, Paris, Académie d'architecture, inv. 492.

15. Louis-Auguste Bisson, Auguste-Rosalie Bisson, *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra offrant dans leur ensemble une synthèse de l'ornementation mauresque en Espagne au XIII^e siècle*, Paris, Gide et J. Baudry, 1853.

16. Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* du 23 décembre 1850. Théâtres », *La Presse*, n° 131, 23 décembre 1850.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. Réalisée en 1833, la maquette sera offerte à Napoléon III en 1863, elle est aujourd'hui conservée au musée Carnavalet.

20. Auguste Hippolyte Collard, *Vue de la maquette du pénitencier de Lima*, 1855. Maximilien Étienne Mimey, architecte. Paris, Académie d'Architecture, inv. 496.

21. Barthélémy Jobert, « Au regard de la peinture », dans Sylvie Aubenas (éd.), *Gustave Le Gray, 1820-1884*, Paris, BnF/Gallimard, 2002. p. 233-253.

22. Gautier, « Feuilleton de *La Presse...* », art. cité, n. p.

23. Louis-Auguste Boileau, Lettre à l'Empereur Napoléon III, 31 janvier 1853. AN, F⁷⁰ 58 Pétitions réclamations 1852-1870. Ce document est publié dans Gérard Jubert, *Saint-Eugène au Faubourg Poissonnière*, Paris, Pierre Téqui, 2007, p. 41-42.

24. Boileau présente ses productions architecturales aux Salons de 1849, 1861, 1864, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869 et 1893.

25. Louis-Auguste Boileau, *Les Préludes de l'architecture du XX^e siècle. Un demi-siècle d'études architecturales dans le sens du progrès*, Paris, Fischbacher, 1893, p. xv.

26. Sur ce sujet, voir Estelle Thibault, « Lawrence Harvey and architectural training in Europe », actes du congrès *El modelo Beaux-arts y la arquitectura en América Latina 1870-1930*, avril 2019, [en ligne] [<http://ocs.congresos.unlp.edu.ar/index.php/CBA/1CBA/schedConf/presentations>] consulté le 20/07/2020.

27. Le talent de Louis-Charles se manifeste notamment dans le rendu aquarellé de la façade principale de l'église Saint-Eugène ou dans ceux des projets d'église de 1853 et de 1861.

28. Jean-Baptiste Lassus, « De l'art et de l'archéologie », *Annales archéologiques*, t. II, fév., avril-juin 1845, p. 69-77, 197-204, 329-335. Boileau reviendra sur thème à la fin de sa carrière dans « Note sur les proportions architecturales de Saint-Pierre de Rome », *La Semaine des constructeurs*, XIX^e année, n° 14, 29 sept. 1894, p. 161-162.

29. Louis-Auguste Boileau, *La Halle-Basilique. Principe et exemples d'architecture ferromnière. Les grandes constructions édilitaires en fer*, Paris, Eugène Lacroix, 1881.

30. Louis-Auguste Boileau, *Histoire critique de l'invention en architecture*, Paris, Vve Ch. Dunod, 1886.

31. Boileau, *Histoire critique, op. cit.*, p. 155 (note 1).

32. En particulier Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard (Folio), 2000, p. 67-113 et p. 269-328 (première et deuxième éditions : 1935 et 1939).

33. En particulier Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994 (1^{re} éd., *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, 1990).

RÉSUMÉS

Les nombreux exemples connus de photomontage au XIX^e siècle témoignent de l'intérêt porté par les photographes professionnels et les amateurs pour cette technique. La pratique du photomontage au service de la conception et de la représentation des édifices semble en revanche moins répandue. Toutefois d'intéressantes expérimentations sur l'image sont menées à ce moment par certains architectes. L'étude des images destinées à la diffusion des projets de

Louis-Auguste Boileau permet d'éclairer les nouvelles modalités de fabrication des images tant du point de vue de la perception de la réalité que de la rationalisation des processus.

The many known examples of photomontage in the nineteenth century attest to both professional and amateur photographers' interest in this technique. Although the practice of photomontage for the design and representation of buildings seems to have been less widespread, some interesting experiments with images were being carried out by certain architects at the time. Studying the images produced for the diffusion of Louis-Auguste Boileau's designs sheds light on new methods of image production, both from the point of view of reality perception and process rationalization.

INDEX

Mots-clés : Illusion, Maquette, Montage, Perspective, Photographie

Keywords : Illusion, Model, Montage, Perspective, Photography

AUTEUR

LAURENT KOETZ

Laurent Koetz est maître de conférences à l'École nationale supérieure d'architecture Paris-Est, où il enseigne l'histoire de l'architecture et l'analyse architecturale. Il est membre de l'équipe de recherche Observatoire de la condition suburbaine (OCS) UMR AUSser 3329. Ses recherches s'inscrivent dans une approche culturelle de l'histoire de la construction.

koetz.l@wanadoo.fr ; laurent.koetz@paris-est.archi.fr