Études photographiques

2 | Mai 1997
Retour sur l'origine/Représenter l'architecture

Le monument photographique des frères Bisson

Marie-Noëlle Leroy

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/128
ISSN : 1777-5302

Éditeur
Société française de photographie

Édition imprimée
Date de publication : 1 mai 1997
ISSN : 1270-9050

Référence électronique
Marie-Noëlle Leroy, « Le monument photographique des frères Bisson », *Études photographiques* [En ligne], 2 | Mai 1997, mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 09 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/128

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Le monument photographique des frères Bisson

Marie-Noëlle Leroy

1 Lorsqu'il rend compte de "La photographie à l'Exposition universelle" de 1855, après le premier chapitre consacré à la photographie scientifique, Ernest Lacan s'attarde longuement sur le volet intitulé : "Monuments et paysages". Dans la catégorie prestigieuse de la vue d'architecture, surclassant les autres spécialistes du genre (notamment Henri Le Secq, également cité), le rédacteur en chef de *La Lumière* distingue tout particulièrement deux noms, disposés en opposition dialectique : celui d'Édouard Baldus et celui des frères Bisson : " M.Baldus a le secret des grandes perspectives et des lointains horizons. Son objectif embrasse des espaces que l'oeil peut à peine mesurer. À M. Bisson, ou plutôt à MM. Bisson frères, appartiennent la délicatesse des lignes, la netteté des contours, la perfection des détails[1]. " De nos jours, le nom des Bisson est d'abord lié à leur exploit le plus téméraire : la réalisation de photographies depuis le sommet du mont Blanc en 1861 et 1862. La photographie de monuments a cependant constitué une partie très importante de leur activité. La reconnaissance dans les annales du genre et la haute estime que leur accorde Ernest Lacan en 1855 sont les fruits récents d'un processus une véritable conquête, qui a demandé la mise en place et l'application d'une stratégie commerciale de longue haleine.

Spécialités, spécialisation

2 Installé avec son père à Paris en 1840, Louis Auguste Bisson (1814-1876) s'est taillé une solide réputation en tentant d'améliorer le procédé daguerrien et en exécutant des portraits[2], avant de s'associer en 1852 avec son frère cadet, Auguste Rosalie (1826-1900), et d'exceller [p. 83] ensemble dans les reproductions d'oeuvres d'art[3]. Dans les années 1850, déjà, tous les photographes n'exercent pas leur profession de la même manière. Effectuant essentiellement des travaux de commande ayant trait à l'architecture, Baldus est, depuis sa participation à la Mission héliographique, spécialisé dans la photographie des monuments. Les Bisson, en revanche, sont des photographes polyvalents, répondant parfois à des commandes (par exemple de reproductions), mais

prenant également l'initiative et les risques financiers que cela implique de constituer des collections photographiques (tels les neuf cents portraits des membres des assemblées nationales de 1848 et 1849). Avant 1852, ni l'un ni l'autre n'ont réalisé de photographie de monument. Pourtant, sous l'influence conjuguée d'événements d'ordre technique (diffusion des procédés négatifs-positifs) et culturels (la Mission héliographique et la fondation concomitante de la Société héliographique) ils décident spontanément de réaliser deux photographies de l'École des beaux-arts (fig. 2. Bisson frères, École des beaux-arts, arc du château de Gaillon, 1852, épreuve originale sur papier salé, 19 x 25,5 cm).

3 Le problème qui se pose aux Bisson, lorsqu'ils commencent cette nouvelle production, n'est pas tant de se faire connaître comme photographes professionnels, mais bien de se faire reconnaître dans un genre photographique qui n'est pas encore le leur. Il n'est cependant [p. 84] pas question qu'ils abandonnent les autres domaines qu'ils maîtrisent au seul profit de la photographie d'architecture. Ils ne cherchent pas à se spécialiser dans ce genre, mais bien à réaliser des images aussi remarquables que leur notoriété l'exige. Sans être spécialisés comme Baldus, les Bisson cherchent à être considérés comme des spécialistes de la photographie de monuments.

4 Il peut sembler relativement facile, pour les deux frères, d'atteindre également une renommée dans ce genre photographique, si les images produites sont de bonne qualité et présentent un sujet intéressant le public. C'est pourtant une gageure. Lorsque Lacan mentionne leur nom aux côtés de celui Baldus, il leur prête ce qui représente à ses yeux les qualités essentielles pour y parvenir : " l'expérience et le sentiment[4] ". Traduisons : la revendication d'un statut de spécialiste en photographie d'architecture est d'abord liée à une pratique intensive du genre. Les deux épreuves réalisées en 1852 ne peuvent assurément pas y suffire. Conscients de cette carence et en l'absence de toute commande, les deux frères décident alors d'entamer un travail de plus grande ampleur.

5 Dans l'optique d'une visée de reconnaissance, le choix du sujet représente une composante majeure. À cette époque, les professionnels du genre font porter leur préférence soit sur des monuments français, soit sur des monuments situés dans des pays plus lointains, pour lesquels la photographie est l'intermédiaire idéal de la connaissance. Or, l'Espagne est à la mode à Paris (notamment depuis l'expédition des "cent mille fils de saint Louis"[5]), tant au théâtre que dans la littérature et dans les arts. L'architecture hispano-mauresque elle-même a fait l'objet de plusieurs publications. D'abord grâce à Girault de Prangey, qui dessine et mesure quelques monuments andalous et n'hésite pas à introduire dans ses dessins des personnages en costume local pour intensifier la sensation de dépaysement et prouver la spécificité de cette architecture[6]. Puis, de manière plus scientifique, les architectes Owen Jones et Jules Goury s'attachent particulièrement à l'Alhambra de Grenade : plans, élévations, estampages et moulages d'ornements sont accompagnés de textes décrivant aussi bien la géographie et l'histoire de la région que celle de la construction[7]. L'pact scientifique de cette parution est immédiat. Elle devient l'instrument d'étude idéal pour les architectes : " peu d'entre eux ont visité l'Espagne, et cependant tous connaissent l'existence de l'Alhambra ; quelques-uns ont lu des récits pittoresques qu'en ont fait des voyageurs, mais combien peu ont étudié le chef-d'oeuvre arabe[8] ! ". [p. 85] César Daly, rédacteur en chef de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, démontre d'ailleurs l'intérêt des architectes vis-à-vis de l'Alhambra en publiant de nombreux extraits de l'ouvrage de Jones et Goury[9].

6 La contribution documentaire de ces ouvrages est indéniable ; cependant, la photographie, " cet art de reproduction par excellence[10] ", peut apporter une précision encore plus grande et remédier aux défauts " des dessins imparfaits, insuffisants, quel que soit le talent de leur auteur[11] ". Pourtant, nul photographe français n'a encore entrepris cette démarche. Photographier l'Alhambra et ses ornements semble donc constituer un bon choix. Démarrer une production de photographies d'architecture en choisissant un sujet inédit, mais susceptible d'intéresser les architectes constitue un acte mûrement réfléchi ne serait-ce que par la préparation qu'un tel voyage impose.

Essai manqué

7 C'est durant l'hiver 1852-1853 que Louis Auguste Bisson entreprend le voyage qui le conduira à Grenade[12]. Il en rapportera cinq photographies de l'Alhambra, trois images d'églises de localisation encore inconnue, qui seront toutes confiées au dépôt légal en juin 1853, ainsi que douze planches de dix-neuf reproductions d'ornements qui paraîtront en six livraisons, chez Gide et Baudry, durant l'année 1853 sous le titre : *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra, offrant une synthèse de l'ornement mauresque en Espagne au xiii^e siècle* (fig. 3. Louis Auguste Bisson, "Choix d'ornements arabes de l'Alhambra", pl. 10, 1853, épr. originale sur papier salé, 16,4 x 15 cm)[13]. Les photographies réalisées à Grenade présentent des qualités esthétiques indéniables. Contrairement à ce qu'ont montré ses illustres prédécesseurs, dessinateurs ou architectes, la vision qu'offre Bisson des cours de l'Alhambra n'est pas frontale. Cela permet de voir à la fois ce qui est en face et ce qui se trouve sur l'un ou l'autre des côtés. Il obtient ainsi une sensation de profondeur beaucoup plus importante, tout en donnant plus d'informations. Grâce à ce choix dans l'angle de vue, l'architecture est toujours montrée, voire démontrée : la forêt des piliers ouvragés de la cour des Lions, la hauteur et la structure des voûtes ornées sont perceptibles jusque dans les coins d'ombre les plus reculés (fig. 1. L. A. Bisson, Alhambra, cour des Lions, 1853, épr. originale sur papier salé, 22,6 x 17 cm). Un tel point de vue évite également l'impression d'ennui, parfois même d'étouffement, qui se dégage d'une composition par trop symétrique. Mais l'architecture ne constitue pas le seul élément fondamental de ces images. Ce qui semble avoir particulièrement frappé Louis Auguste Bisson, c'est la qualité de l'ensoleillement, [p. 86] les jeux d'ombres et de lumières se créant sous les arcades. Toutes ses compositions prennent en compte cette alternance, s'en servent, jouent avec elle, également pour montrer les formes architecturales. Et il n'est pas simple, au début des années 1850, de parvenir à utiliser avec un tel savoir-faire des différences de luminosité aussi importantes. Conserver le détail des dalles qui recouvrent le sol, comme ceux des voûtes en stuc éclairées par réflexion, est un véritable tour de force traduisant, outre un réel talent de compréhension et de traduction de l'architecture, une remarquable maîtrise technique.

8 Au cours de l'année 1853 où paraissent ces différentes photographies, la presse consacre vingt-quatre articles au travail des deux frères. Vingt-deux concernent les reproductions, deux sont consacrés à leurs portraits. À propos de leurs images d'architecture, aucune mention : le silence. César Daly, qui se fait pourtant fort d'annoncer régulièrement les parutions contenant des photographies susceptibles d'intéresser les architectes, n'en souffle mot. Ernest Lacan n'hésitera pas à affirmer en mai 1854, donc près d'un an plus tard, qu'en raison des difficultés à voyager, déjà évoquées en 1840 par Théophile Gautier dans son *Voyage en Espagne*, les " amateurs seuls " avaient pu profiter des splendeurs du pays[14]. Le premier travail des Bisson sur

l'architecture leur permet certes [p. 87] de se confronter à cette nouvelle pratique et donc d'acquérir une expérience, mais le silence qui l'accueille laisse à penser que leur tentative se solde par un échec.

9 Il existe plusieurs raisons pour lesquelles ces photographies sont passées inaperçues. Elles tiennent à la fois aux images réalisées, à leur nombre et au choix du sujet lui-même. Les dix-neuf reproductions d'ornements, même si les motifs arabo-andalous se présentent sous la forme de bas-reliefs, sont encore trop proches de la reproduction pure et simple de tableaux ou de dessins genre favori des Bisson. Bien que l'apport documentaire de l'ensemble soit indéniable, il ne peut s'agir d'un véritable travail sur l'architecture. Restent les vues consacrées à l'Alhambra. Mais leur petit nombre pose problème : cinq photographies ne peuvent constituer un travail de fond[15]. Il est alors impossible d'envisager l'édition d'une monographie dédiée à la "forteresse rouge", comme celles que réalisent Henri Le Secq sur la cathédrale d'Amiens, ou Charles Nègre sur la cathédrale de Chartres.

10 Le palais de Grenade constitue-t-il, en définitive, un sujet apte à intéresser le public ? L'architecture que celui-ci attend de mieux connaître grâce à la photographie est d'abord celle qui est à sa portée : celle que les *Voyages pittoresques dans l'ancienne France* du baron Taylor lui ont déjà permis de découvrir. En 1851, César Daly n'allait-il pas jusqu'à engager les architectes " à signaler, sans retard, aux photographes, tous les monuments qui sont menacés de disparaître ou d'être altérés par de malheureuses restaurations, afin que, du moins, des images fidèles conservent pour la science les richesses que tant de causes concourent à détruire[16] " ? Églises, cathédrales, monuments antiques et surtout médiévaux, remis au goût du jour depuis que Victor Hugo a lancé sa célèbre " guerre aux démolisseurs " et que Viollet-le-Duc a entamé sa croisade en faveur de l'architecture gothique, ont constitué la trame de la Mission héliographique[17]. La plupart de ces monuments menacés sont pourtant connus, mais grâce à des points de vue nouveaux, grâce à la fragmentation de l'édifice, les photographies permettent aux amateurs d'art comme aux architectes de les découvrir sous un jour différent.

Une nouvelle tactique : le grand format

11 Les Bisson ont probablement procédé à une semblable analyse. La première tactique envisagée, pour judicieuse qu'elle avait pu paraître, n'avait pas apporté le résultat escompté. Il fallait désormais choisir un [p. 88] sujet plus proche des préoccupations des contemporains, produire un travail d'envergure et conserver les mêmes qualités esthétiques conditions sévères, mais indispensables pour que la production des deux frères en matière d'architecture puisse être d'abord connue, puis reconnue. Le premier changement qu'ils effectuent alors concerne le choix de leur sujet : ils commencent en effet à photographier les monuments parisiens, en particulier la cathédrale Notre-Dame (fig. 4. Bisson frères, pont de l'Archevêché, Notre-Dame de Paris, v. 1853, épr. originale sur papier salé, 23 x 35,5 cm).

12 Mettre en adéquation l'attente du public et la production risque cependant de n'être pas suffisant pour se faire remarquer. Gustave Le Gray, Charles Nègre, Henri Le Secq, Édouard Baldus photographient également les monuments de la capitale, s'arrêtent devant les églises gothiques, les châteaux en ruine... Tous sont d'excellents photographes dont les qualités sont régulièrement relevées. Pourtant, Édouard Baldus est celui qui obtient le plus les faveurs de la critique, surtout auprès d'Ernest Lacan. Or, ce qui caractérise les images de Baldus, c'est l'ampleur du format. Dans le cadre de la

Mission héliographique, il avait déjà réalisé des vues de près d'un mètre de long en accolant plusieurs négatifs papier, judicieusement découpés[18]. Fort remarquées, ces épreuves contribuent particulièrement à sa renommée : en mai 1853, Ernest Lacan note l'existence d'une image " gigantesque[19] " mesurant [p. 89] 25 x 50 cm, obtenue cette fois-ci avec un seul négatif. Baldus possède certes l'expérience d'une production centrée sur les monuments, mais surtout, il étonne la critique, il crée l'admiration par sa réussite coutumière dans les grands formats. Procéder d'une manière identique à celle du photographe qui est d'ores et déjà considéré comme un maître en ce domaine peut être un moyen d'obtenir la reconnaissance des critiques et du public.

13 Les images des deux frères présenteront dorénavant des dimensions qu'ils n'ont encore jamais pratiquées. Alors que les photographies des ornements de l'Alhambra ressemblaient plutôt à des vignettes, que celles réalisées à l'intérieur de la forteresse rouge présentaient des dimensions très habituelles (format pleine plaque, environ 18 x 24 cm), la plupart des photographies qu'ils exécuteront désormais mesureront environ 40 x 50 cm. Pour être sûrs que leur nouvelle production ne passe pas inaperçue, les deux frères décident de la présenter à l'Académie des sciences. Les séances publiques et hebdomadaires de l'institution constituent en effet un bon tremplin : elles sont assidûment suivies par les scientifiques, mais aussi par des journalistes. Pour ce qui est de la photographie, des représentants de périodiques tels *Cosmos* ou *La Lumière* sont souvent présents et n'hésitent pas à rapporter avec force détails les épisodes palpitants se déroulant à l'Institut. Présenter des images à l'Académie des sciences, plutôt qu'aux seuls membres de la Société française de photographie ou à Ernest Lacan, c'est se donner les moyens d'atteindre le public le plus large. [p. 90]

14 Le 12 juin 1854, les Bisson apportent neuf photographies aux académiciens. L'une d'entre elles surtout retient leur attention. Composée de trois clichés accolés pour former un panorama aux liaisons invisibles, cette vue de "L'intérieur de la cour du Louvre" (malheureusement perdue aujourd'hui) mesure 45 x 105 cm, montée sur un carton de 60 x 140 cm[20]. " Elle est la seule, d'une aussi grande dimension, qui ait été produite depuis la splendide vue des arènes de Nîmes, chef-d'oeuvre de M. Baldus[21] ", remarque-t-on aussitôt ! La photographie de Baldus à laquelle on la compare (fig. 5. É. Baldus, "Nîmes, intérieur des arènes", 1851, épr. originale sur papier salé, 43,5 x 92,3 cm) mesure en effet 43,5 x 92,3 cm : les quelques centimètres supplémentaires de l'épreuve des Bisson constituent une heureuse surenchère. Nul avant eux n'était parvenu à battre le record de Baldus avec un tel succès ! L'information est non seulement publiée dans les *Comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des sciences*, mais aussi immédiatement reprise par *La Lumière* et *Cosmos* et surtout largement commentée : leur habileté est encensée, la finesse des détails qu'ils montrent est portée au pinacle, leur sens de l'harmonie lumineuse est célébré... En un mot, les critiques sont dithyrambiques.

Reconnus comme spécialistes

15 Dès lors, les Bisson sont reconnus comme photographes spécialistes des monuments. La tactique de surenchère des formats alliée aux qualités esthétiques de leurs images a permis cette reconnaissance par la critique. Cela n'a pas engendré de commande officielle d'envergure, mais là n'était pas leur but : les Bisson sont des photographes jaloux de leur indépendance. Tout au long de leur carrière, et en particulier durant leur association (1852-1863), ils continueront à pratiquer ce genre, choisiront eux-mêmes les monuments à reproduire et n'hésiteront pas à investir dans l'équipement et les

voyages pour parvenir à créer une collection spontanée, que l'on peut évaluer aujourd'hui à 401 clichés. Profitant de leur propre imprimerie photographique, prenant donc des risques financiers importants, ils deviendront, spécialement pour les photographies d'architecture, leurs propres éditeurs. Ils publieront par livraisons, entre 1854 et 1863, une série de plus de 200 planches montrant *Les Reproductions photographiques des plus beaux types d'architecture et de sculpture* (où les plus petites images mesurent environ 30 x 40 cm et les plus grandes, un peu plus de 50 x 70 cm). Cette publication, comme le reste de leur production photographique architecturale, a engendré le retentissement le plus fort de l'ensemble de leur [p. 91] production, plus important encore que leurs exploits montagnards[22] : entre 1854 et la fin de leur vie, quarante articles de presse citent ou prennent en exemple les photographies des monuments réalisées par leurs soins. Ce qui transparaît dans ces critiques ne concerne cependant pas seulement les dimensions des épreuves. Au-delà de cet aspect formel, certes frappant, c'est bien à la qualité esthétique des images que les critiques se réfèrent. Les Bisson n'adoptent pas une seule et unique façon de procéder : ils adaptent leur manière de photographier au bâtiment lui-même. Tantôt ils montrent une vue serrée mettant en évidence la façade, évitant ainsi de distraire l'attention ; tantôt ils l'incluent dans son proche environnement permettant aussi la compréhension de la situation ; souvent, ils complètent ces vues d'ensemble par des vues de détails pour lesquelles la fragmentation de l'édifice se réfère à la construction architecturale même. Que le point de vue adopté soit à hauteur d'homme ou beaucoup plus élevé, le choix de l'angle de vue permet au spectateur de pénétrer directement à l'intérieur de l'image, d'y admirer à loisir la finesse et la pureté des reliefs grâce à la qualité de la lumière, à laquelle les Bisson accordent la plus grande attention. Les tirages traduisent, par la définition et la netteté qu'ils présentent, la rigueur technique et la connaissance architecturale dont les deux frères font preuve, mais surtout la qualité esthétique du point de vue et de la fragmentation.

16 Les tirages en grand format ont été une manière pour les Bisson d'attirer l'attention. Mais ce fut avant tout un moyen de prouver qu'ils alliaient, aux qualités esthétiques de leur précédent essai architectural, la maîtrise technique du procédé utilisé, le collodion humide. Ce travail en grand format démontre qu'ils ont atteint leur maturité dans la pratique de ce nouveau genre photographique. Les Bisson se font dès lors une spécialité des clichés de grandes dimensions : lors de leur faillite, en 1863, on comptera 141 clichés négatifs de monuments français de format 60 x 75 cm[23]. Cependant, si les Bisson produisent de grandes épreuves, à l'égal de Baldus, ce n'est pas tant pour créer une compétition, comme Ernest Lacan a pu le laisser croire. Cela serait d'ailleurs impossible, les dimensions des épreuves étant limitées par celles des chambres noires. Au-delà de la prouesse technique que cela représente, les photographies de très grandes dimensions traduisent plus un désir de représentation monumentale qu'un simple et habile tour de main. La réussite coutumière à laquelle parviennent Baldus et [p. 92] les Bisson ferait cesser d'elle-même cette éventuelle compétition. Mais ce qui pousse les uns et les autres à poursuivre dans cette voie, comme le fait remarquer Marc-Antoine Gaudin, ce sont " les besoins du commerce[24] ". Car si pratiquer la photographie d'architecture en grand format a été un moyen de se faire remarquer en juin 1854, il est tout aussi nécessaire de continuer à produire des images correspondant au désir du public " déjà porté naturellement à préférer la quantité au détriment même de la qualité[25] ". La pratique de la photographie d'architecture de grand format devient dès lors un moyen de se faire reconnaître ; elle devient aussi la signature des Bisson.

17 *Marie-Noëlle Leroy est l'auteur d'un mémoire de DEA intitulé :* Les Frères Bisson et la photographie d'architecture *(sous la direction d'A. Rouillé, université Paris-VIII, 1996, consultable à la SFP).* [p. 94]

NOTES

1. Ernest Lacan, Esquisses photographiques à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient, Paris, Grassart-A.Gaudin, 1856, p. 79.
2. On retient en particulier la seule vue photographique d'Honoré de Balzac, réalisée au daguerréotype en 1842, et la " Galerie des représentants du peuple " , collection de neuf cents portraits exécutés au daguerréotype puis lithographiés entre 1849 et 1851.
3. Outre les nombreuses reproductions de tableaux de Rosa Bonheur ou d'Yvon, on leur doit surtout les reproductions des gravures de Rembrandt et de Dürer.
4. Ernest Lacan, *op. cit.*, p. 77.
5. Nom donné à l'armée française dépêchée par Louis XVIII et François René de Chateaubriand, qui, sous la conduite du duc d'Angoulême, envahit l'Espagne en avril 1823 pour soutenir l'autorité de Ferdinand VII. Après la victoire de Cadix et la prise du fort du Trocadéro, l'armée française occupa partiellement l'Andalousie pendant 5 ans et certains soldats s'y fixèrent définitivement.
6. Girault de Prangey, Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade, dessinés et mesurés en 1832 et 1833, Paris, Veith et Hauser, 1837 ; puis en 1841, son Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie, Paris, A. Hauser, 1841.
7. Owen Jones et Jules Goury, Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra, Londres, 1842 ; et Details and Ornaments from the Alhambra, Londres, 1845.
8. César Daly, " L'Alhambra " , *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* (ci-dessous *RGA*), t. V, 1844, col. 97.
9. On peut dénombrer une trentaine de colonnes et une dizaine de planches gravées, *ibid.*, t. V, 1844, col. 49, 97-105, 529-538 ; et pl. 3, 5, 29-33 ; t. VI, 1845, col. 7-14, 49-52 ; pl. 1-6).
10. Ernest Lacan, *op. cit.*, p. 32.
11. *Ibid.*, p. 29.
12. L. A. Bisson entreprend vraisemblablement seul ce voyage, puisque son cadet exécute au même moment les négatifs sur verre des " Photographies zoologiques ou représentations des animaux des collections du Museum d'histoire naturelle " commandés par Louis Rousseau et Achille Devéria.
13. Je remercie Sylvie Aubenas de m'avoir permis de retrouver cet ouvrage.
14. Ernest Lacan, *La Lumière*, 20 mai 1854, p. 77.
15. Il n'est pas exclu que L. A. Bisson ait exécuté un nombre de vues plus important, mais que par bris du cliché verre ou mauvaise qualité des négatifs, seuls cinq d'entre eux aient pu être exploités.
16. César Daly, *RGA*, t. IX, 1851, col. 206. Daly fait peut-être allusion aux problèmes de l'abbatiale de Saint-Denis, où l'incompétence de l'architecte Debret avait sévi, ou à la

mauvaise réputation de Godde, chargé jusqu'en 1842 de la restauration de Notre-Dame de Paris. Ces deux chantiers seront confiés tour à tour à Viollet-le-Duc, dont les restaurations seront jugées funestes par certains détracteurs, Daly n'en faisant pas partie.

17. Voir l'article d'Anne de Mondenard dans ce même numéro, p. 60-81.

18. On peut signaler particulièrement la vue montrant les arènes de Nîmes (*voir fig. 5*), tirée sur papier salé d'après trois négatifs papier et qui mesure 43,5 x 92,3 cm (ces dimensions sont celles de l'exemplaire figurant au catalogue de la collection du musée des Monuments français qui l'a récemment présenté dans l'exposition " Photographier l'architecture, 1851-1920 "). Sur Baldus, voir notamment Malcolm Daniel, Harry Bergdoll *et al.*, *Édouard Baldus photographe* (cat. exp.), Paris, RMN, 1995.

19. Ernest Lacan, " Réunion photographique ", *La Lumière*, 28 mai 1853, p. 87.

20. Les dimensions de l'épreuve sont données par *La Lumière* (17 juin 1854, p. 94), alors que *Cosmos* (16 juin 1854, p. 714), faisant référence à la même photographie, donne des dimensions beaucoup plus importantes, correspondant sans doute à celles de la planche.

21. *La Lumière*, 17 juin 1854, p. 94.

22. La presse s'attache à leurs reproductions dans vingt-six articles et en consacre trente-trois à leurs photographies de montagnes et de paysages.

23. Chiffre calculé d'après l'inventaire établi par le syndic, Richard Grison, lors de la faillite, le 31 décembre 1863 (Arch. Paris, D11 U3 439).

24. Marc-Antoine Gaudin, " 1857-1858 ", *La Lumière*, 2 janvier 1858, p. 1.

25. " Sciences ", *La Lumière*, 30 juin 1855, p. 102.