



HAL
open science

Aux sources de la photographie archéologique en France : l'apport du musée d'Archéologie nationale

Fantine Lahmer

► To cite this version:

Fantine Lahmer. Aux sources de la photographie archéologique en France : l'apport du musée d'Archéologie nationale. Archéologie et Préhistoire. 2019. dumas-04465130

HAL Id: dumas-04465130

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04465130>

Submitted on 19 Feb 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Fantine LAHMER

**Aux sources de la photographie archéologique
en France : l'apport du musée d'Archéologie
nationale**

Mémoire de recherche
(2nde année de 2^{ème} cycle)
en Histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de Mme Corinne JOUYS BARBELIN
Conservateur du patrimoine
et
M. Daniel ROGER
conservateur en chef, adjoint au directeur

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



Sommaire

Avant-propos	4
Introduction	7
I. Un nouvel outil pour une archéologie en plein essor : le cas du MAN	13
A. La création de grands organismes archéologiques	13
1. Napoléon III et le Césarisme : le rôle de l'empereur dans cette impulsion archéologique inédite.....	13
2. La création de la Commission de Topographie des Gaules (CTG).....	18
3. La création du musée d'Archéologie nationale.....	21
B. La constitution du fonds photographique du MAN	25
1. État du fonds photographique	25
2. Enrichissement du fonds photographique	27
3. L'atelier de photographie du MAN	36
C. Organisation du fonds photographique	39
1. Le classement des photographies.....	39
2. Les albums noirs	40
3. Problématiques actuelles.....	42
II. Prendre un cliché archéologique : le périple technique	43
A. De la difficulté de photographier les vestiges archéologiques : 1850-1870	43
1. « Un art tout jeune » : le collodion sur plaque de verre	43
2. Des techniques différentes selon le sujet photographié.....	46
3. Le problème de la photographie en plein air	48
B. Perfectionnement et démocratisation de la photographie (1870-1910).....	52
1. Les améliorations techniques.....	52
2. Les premiers ouvrages didactiques à l'attention des archéologues	56
3. Le tirage des épreuves.....	59
C. Portraits des photographes.....	61
1. L'anonymat des photographes	61

2. Les photographes professionnels.....	65
3. Les amateurs de photographie.....	71
III. Photographier l'archéologie : l'évolution iconographique	76
A. La prise de vue unique : prouver l'existence des vestiges (1850-1870).....	76
1. La photographie pittoresque.....	76
2. Le règne de l'objet.....	79
3. Les panoramas.....	82
B. La photographie d'enregistrement : différentes approches (1870-1890).....	85
1. Les sites préhistoriques	86
2. Les nécropoles et <i>tumuli</i>	88
3. Les sites « classiques ».....	90
C. La photographie démonstrative : spécialisation des <i>media</i> (1890-1914).....	92
1. Faire de l'archéologie une véritable science	92
2. Développement de la photographie archéologique scientifique.....	96
3. La spécialisation des <i>media</i>	98
IV. L'utilisation et la diffusion de la photographie archéologique	102
A. La photographie comme archives et outil de travail	102
1. Création de l'archéologie nationale : naissance de la collégialité dans les sociétés savantes.....	102
2. Les archives photographiques : albums, catalogues, corpus, etc.....	106
3. Un outil pédagogique	108
B. La publication des résultats : illustrer, valoriser et diffuser.....	110
1. L'âge d'or de l'édition.....	110
2. Les revues archéologiques spécialisées.....	114
3. Les cartes postales.....	117
C. Le rôle de la photographie dans l'institutionnalisation de l'archéologie.....	118
1. Le rôle croissant du ministère de l'Instruction publique.....	118
2. Les demandes de crédits : la photographie comme preuve.....	121
3. Sauver un patrimoine en péril : les volontés de conservation des sites	123
Conclusion	125

Ressources	128
BIBLIOGRAPHIE	128
SITOGRAFIE	147
ARCHIVES	148

Avant-propos

À l'occasion de l'exposition temporaire « Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana » présentée au musée du Louvre du 7 Novembre 2018 au 18 Février 2019, M. Daniel Roger, alors conservateur du patrimoine au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, avait remarqué des incohérences dans le catalogue de description des marbres antiques de la collection du marquis¹. Les informations divulguées à propos de la photographie d'un des bustes romains sous-entendaient en effet que la photographie avait été prise en 1869, lors de sa présentation à l'Exposition universelle. Or, le portrait sculpté était déjà inséré dans son socle du musée du Louvre, avec le numéro d'inventaire qui lui était associé. Cette contradiction soulevait un point inhérent aux débuts de la pratique photographique dans le monde de l'archéologie : l'épais brouillard qui enveloppait cette discipline naissante lors de ses premiers usages. Alors à la recherche d'un sujet de mémoire dans le cadre de mon Master 2 « Histoire de l'art appliquée aux collections » à l'École du Louvre, je rencontrai M. Daniel Roger qui me proposa de travailler sur les débuts de la photographie archéologique en France au XIXe siècle. Il me dirigea vers Mme Corinne Jouys Barbelin, conservateur du patrimoine, responsable du service des Ressources documentaires du musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye, service où le fonds photographique ancien est extrêmement riche et où la question de la photographie est centrale.

Ce fut pour moi un réel honneur de pouvoir travailler sur un fonds archivistique aussi riche que celui-ci, en lien avec une thématique qui m'est chère, celle de l'archéologie.

Néanmoins, les difficultés rencontrées furent nombreuses. La première d'entre elle fut de restreindre mon sujet de recherche au fonds photographique du musée d'Archéologie nationale, et ce pour plusieurs raisons. D'une part, Mme Anissa Yelles avait formé le projet d'étudier la photographie archéologique française en post-doctorat

¹ D'ESCAMPS Henry, *Description des marbres antiques du musée Campana à Rome*, s.l.n.d.

de sa thèse sur la représentation des sites archéologiques en Méditerranée².

D'autre part, le fonds photographique du musée que je me devais d'analyser est extrêmement conséquent, et représentait déjà une grande charge de travail dans le cadre de mon année de Master. Restreindre mon sujet au seul cas du musée d'Archéologie nationale semblait donc tout à propos, et permettait de plus de concentrer toute mon attention sur ce fonds, dans le but de mieux le valoriser dans ce présent travail. Mes recherches se sont donc basées sur la consultation des archives du MAN, et des Archives nationales.

Outre ces premiers obstacles, il en est d'autres qui étaient davantage liés avec le corps même de mes recherches. La pratique de la photographie dans le monde archéologique au XIXe siècle était un sujet de recherche qui avait déjà été abordé à maintes reprises concernant les missions à l'étranger, mais peu concernant les missions sur le sol français. Ce constat découlait principalement d'un facteur, qui était celui du manque de considération et de valorisation de l'archéologie nationale à cette époque. Au regard des diverses publications archéologiques de la fin du XIXe siècle, il apparaît que les grands sites grecs, orientaux et égyptiens, bénéficiaient d'un plus grand prestige que ceux du territoire français.

De plus, la photographie, encore à ses balbutiements pour la période qui nous intéresse, était considérée comme une discipline accessoire par les archéologues, et rares sont les documents d'archives produits par leurs soins qui mentionnaient les photographes ayant œuvré sur les terrains de fouilles, ou qui relatent dans quelles circonstances ils ont eu recours à la photographie.

Dans cette perspective de retrouver ceux que l'archéologie ne mentionnait pas, je fus épaulée par de nombreuses personnes, que je souhaite à présent vivement remercier :

Tout d'abord, je souhaite adresser des remerciements tout particuliers à Mme Corinne Jouys Barbelin, conservateur du patrimoine, dont l'aide fut précieuse, variée et perpétuelle, et envers qui je suis extrêmement reconnaissante.

² Cf. YELLES Anissa, *Reproduire les ruines au XIXe siècle : pour une approche comparative de la représentation photographique des sites archéologiques en Méditerranée : l'exemple de l'Algérie et de l'Italie*, thèse en archéologie et sciences de l'Antiquité, université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2017.

Je remercie M. Daniel Roger, conservateur en chef du patrimoine et adjoint au directeur du musée d'Archéologie nationale et du domaine de Saint-Germain-en-Laye, qui me donna l'occasion de travailler sur ce sujet.

Mes remerciements s'adressent également à l'équipe des Ressources documentaires du musée d'Archéologie nationale, dont font partie Mme Françoise Aujogue, responsable de la photothèque, Mme Soline Morinière, responsable des fonds d'archives privées, et M. Grégoire Meylan, responsable de la bibliothèque, dont l'accueil et la collaboration me furent très profitables et agréables.

Je tiens aussi à remercier ceux avec qui j'ai été amenée à travailler lors de ma présence au musée, dont firent partie M. Charel Bodé collaborateur scientifique, pour son aide concernant le fonds de la Correspondance ancienne, Mme Annie Thomasset, et Mme Dominique Viard, restauratrices spécialisées dans la photographie, pour m'avoir aidée à me familiariser avec la photographie ancienne.

Mes remerciements s'adressent à Mme Louise Detrez, conservateur du patrimoine, qui a accepté de faire partie de mon jury de soutenance.

Je remercie également M. Laurent Olivier, conservateur du patrimoine, pour m'avoir accordé de son temps et aiguillée dans mes réflexions.

Introduction

L'archéologie a largement évolué dans la première moitié du XIXe siècle : elle s'est alors émancipée des cabinets de curiosité des érudits, et du cadre restrictif des collections privées et muséales, pour s'ancrer davantage sur le terrain de fouilles. Néanmoins, le E. Littré, dans son dictionnaire, en donne encore une définition concise dans son exposition, et synthétique dans son acception, en 1874, à savoir : « Connaissance, étude de l'antiquité »³.

Cette absence de concept définissant l'archéologie est révélatrice du manque de structuration dont pâtit la discipline à cette époque : elle est alors pratiquée par des érudits locaux, s'intéressant à l'archéologie de manière souvent récréative, et qui mènent chacun leurs recherches de manière isolée. Car si le concept d'archéologie n'est pas encore défini, il en est de même pour celui d'archéologue : est archéologue qui veut, c'est-à-dire, toute personne manifestant un intérêt envers ce domaine, et qui a les moyens financiers pour mener à bien ses recherches.

Dans les années 1840, pourtant, une amorce de changement s'enclenche, notamment stimulée par la supériorité allemande en la matière :

« La tendance encyclopédique des travaux allemands est un progrès de ce peuple sur la France ; lorsque j'ai cherché à m'expliquer les causes de cette supériorité, je n'en ai pas découvert de plus évidente que l'existence en Allemagne d'un grand nombre d'ouvrages élémentaires, composés par des sommités intellectuelles de la nation, chez nous, on laisse trop souvent cette tâche aux esprits du quatrième ordre »⁴.

Pour relever l'archéologie, il faut donc la réserver aux personnes compétentes, et exclure les amateurs. C'est dans cette optique que le second article du premier numéro de la *Revue archéologique*, présentement cité, entend définir sans détour, ce qu'est la nouvelle archéologie dont cette génération se veut porteuse.

Ce manifeste se dédouane effectivement de l'héritage de Caylus et Winckelmann, considérant que

³ LITTRÉ E., *Dictionnaire de la langue française*, Tome 1, Hachette, Paris, 1873-1874, page 186.

⁴ LENORMANT Ch., « Archéologie », *Revue archéologique*, 1844, I, p. 17.

« l'éducation, qui a fait Visconti, ne produirait aujourd'hui que des archéologues incomplets. Depuis ce savant, que nous avons vu mourir, le domaine de l'archéologie s'est démesurément agrandi. L'informe embryon d'archéologie orientale que Winckelmann avait cousu à son histoire des arts de la Grèce a pu suffire à Visconti »⁵.

Au contraire, le nouvel archéologue doit connaître l'histoire de l'art, intrinsèquement liée à l'archéologie ; savoir extraire les caractéristiques principales d'un objet et l'incorporer dans une typologie d'œuvres analogues ; pratiquer la littérature antique ; lire les langues anciennes et parler les langues européennes ; faire de l'épigraphie ; mais également connaître les mathématiques et l'astronomie. « Sans doute personne ne réunira l'ensemble de ces connaissances »⁶, mais le désir de structurer et de normer l'archéologie est né, et devient omniprésent. De fait, les sociétés savantes se multiplient, des subventions de fouilles sont accordées, des publications sont diffusées.

Ces travaux effectués de toutes parts nécessitent d'être mutualisés : la concurrence européenne en matière d'archéologie implique l'utilisation de nouveaux outils, plus performants. Jusqu'alors, la représentation des objets et vestiges antiques découverts s'opéraient au moyen du dessin. Mais, à présent, l'illustration archéologique se dote d'un statut novateur : il n'est pas tant question d'illustrer le propos, mais « d'offrir du site ou de l'objet étudié la représentation la plus fidèle au moyen de l'image, d'en livrer, en un mot, la reproduction »⁷.

Le basculement entre représentation et reproduction⁸ exclut dès lors le recours au dessin. Aussi, le 26 juin 1856, le docteur Édouard Loydreau, dans la lecture qu'il fait à la Société d'histoire et d'archéologie de Chalon-sur-Saône, fustige l'utilisation du dessin, et cite à ce propos divers cas dans lesquels le dessin a porté défaut à une

⁵ *Idem*, p. 7.

⁶ *Idem*, p. 16.

⁷ JOCKEY Philippe, *L'archéologie*, 2013, p. 187.

⁸ Il faut bien distinguer les deux termes ici. On entendra par représentation toute action qui rend sensible quelque chose au moyen d'une figure, d'un symbole, d'un signe ; et par reproduction toute action de reproduire les êtres, les choses, d'en donner une représentation fidèle. En ce sens, la représentation traduit une idée, tandis que la reproduction traduit le réel.

bonne étude des vestiges, notamment celui de F. Chabas, vice-président de la Société :

« Demandez, par exemple, à celui d'entre nous qui s'occupe le plus spécialement de deviner les énigmes ou plutôt les rébus hiéroglyphiques, à qui cette science est assez familière pour qu'il puisse lire à livre ouvert dans les monuments indéchiffrables de l'ancienne Égypte, et pour qui l'obélisque de Louqsor n'a plus de secrets, combien de fois n'a-t-il pas froissé, de découragement et de désespoir, la page sur laquelle un copiste infidèle ou distrait avait modifié ou transposé un signe, d'une manière en apparence insignifiante, mais suffisante cependant, pour arrêter complètement sa lecture, ou fausser le sens d'une phrase entière. Si, au lieu d'un graveur, un photographe avait été appelé à copier ces grandes pages de granit sur lesquelles est écrite l'histoire des Pharaons, que de veilles, que de chagrins, que de trépignements auraient été épargnés à notre cher et savant collègue ! »⁹.

D'emblée, la photographie s'impose, un peu plus d'une décennie après sa création, comme un outil de qualité, vecteur de rigueur. Car c'est pour sa fiabilité, sa reproduction exacte et scrupuleuse qu'elle est rondement utilisée :

« La Photographie, [...] prend une place de plus en plus considérable dans le monde des Beaux-Arts, de la Science et de l'Industrie. À nos peintres, à nos statuaires, à nos architectes, à nos archéologues, elle fournit une mine inépuisable de précieuses études [...]. On peut dire, en un mot, que féconde en applications multiples, qu'appropriée à toutes les branches de l'industrie humaine, la Photographie devient l'auxiliaire indispensable, nécessaire, de tous les travaux scientifiques qui sont et resteront l'honneur de notre époque »¹⁰.

Les bénéfices qu'elle apporte à la Science sont établis. Mais quelles spécificités la photographie va-t-elle endosser pour l'archéologie ?

D'aucuns considèrent qu'elle doit faire fi des considérations artistiques afin de privilégier le contenu scientifique :

⁹ LOYDREAU Édouard, *De la photographie appliquée à l'étude de l'Archéologie, notices lues à la Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon-sur-Saône, les 26 juin 1856 et 30 juin 1857*, 1866, p. 10.

¹⁰ Le MAIRE, « Procès-verbaux et rapports, session de Reims, du 5 au 8 juin », *Bulletin de la société française de photographie*, tome XIII, 1897, p. 498.

« dans la reproduction de la nature animée, du paysage, des statues, il faut savoir concentrer la lumière sur certains points de manière à obtenir des contrastes vigoureux; il faut savoir sacrifier les détails à l'effet ; dans la reproduction d'une pièce d'archéologie, au contraire, il faut sacrifier l'effet au détail »¹¹.

Gabrielle Feyler définit, au contraire, la photographie archéologique d'un point de vue plus large, sans prendre en considération l'esthétisme des prises de vue : « les photographies prises par ou pour des archéologues dans le but d'enregistrer ce qui se voyait et se trouvait, et de servir de preuve à des affirmations scientifiques »¹².

Le présent travail se propose donc d'analyser les chemins parallèles et convergents de ces deux disciplines en France, à travers le cas des fonds du musée d'Archéologie nationale, depuis l'émergence de l'archéologie nationale dans les années 1850, jusqu'en 1914.

Le cadre chronologique initial a, à ce titre, été élargi : devant porter initialement sur la seconde moitié du XIXe siècle¹³, la réalisation du corpus (**Annexe 1, corpus**) a révélé que la photographie archéologique se transformait au début du XXe siècle¹⁴. Il a donc été jugé utile d'aborder cette évolution.

Pour ce faire, j'ai inventorié au cours d'un stage de deux mois au sein du musée d'Archéologie nationale¹⁵, l'ensemble des épreuves photographiques (**Annexe 2, glossaire**) des « albums noirs »¹⁶, soit 2753 folios répartis dans 40 albums d'environ 120 folios chacun¹⁷, répertoriant par département, puis par localité, les vestiges archéologiques du territoire national. Cet inventaire une fois établi, mon attention s'est concentrée sur les photographies proprement archéologiques, c'est-à-dire celles qui reproduisent les chantiers de fouilles, et les sites. Leur nombre relativement faible m'a amenée dans un second temps à considérer les photographies de mobilier issu de

¹¹ LOYDREAU É., *op. cit.* p. 13.

¹² FEYLER Gabrielle, « Contribution à l'histoire des origines de la photographie archéologique : 1839-1880 » In *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, tome 99, n°2. 1987, p. 1020.

¹³ En tant que période qui concentre la majorité des innovations photographiques, et qui voit l'émergence d'une archéologie nationale davantage structurée.

¹⁴ Voir *infra*, p. 96

¹⁵ Sous la direction de Mme Corinne Jouys Barbelin.

¹⁶ Voir *infra*, p. 39.

¹⁷ La composition diffère d'un album à l'autre : une boîte peut contenir entre 100 et 180 folios.

fouilles¹⁸, car leur multiplication en dit également long sur la conception de l'archéologie au XIXe siècle. Mon travail a ensuite consisté à relier ces documents à leurs producteurs, qu'ils soient des photographes, des archéologues, ou des professionnels du monde scientifique, en examinant le fonds des correspondances, les fonds manuscrits, et les publications.

Ainsi répertorié, le *corpus* se lequel se fonde ce mémoire est composé de 498 folios avec épreuves photographiques (**Annexe 1, corpus**), soit 17,80% de l'ensemble des épreuves.

En somme, la méthode utilisée a été double : d'une part, il fallait aller au-delà de l'image capturée par les photographies, et trouver la logique qui avait présidé à sa réalisation ; et d'autre part, il fallait établir des liens entre ce qui est donné à voir, et ce qui est dit, c'est-à-dire trouver des corrélations entre la photographie, la correspondance, les manuscrits, et les publications¹⁹. Les citations sont donc nombreuses, car elles traduisent verbalement ce que l'archéologue transpose visuellement dans les photographies.

L'analyse de ce *corpus* sera donc présentée en quatre points : elle commencera par la présentation du nouvel outil que représente la photographie dans l'émergence du musée d'Archéologie nationale, puis se portera sur les techniques photographiques à cette époque. Dans un troisième temps, une étude iconographique et analytique des photographies archéologiques sera abordée, avant d'étudier, dans un dernier temps, l'utilisation et la diffusion de ces photographies.

Par mesure de commodité, nous utiliserons les abréviations suivantes :

CTG : Commission de Topographie des Gaules.

CTHS : Comité des travaux historiques et scientifiques

MAN : musée d'Archéologie nationale

¹⁸ Ont été exclues les photographies représentant uniquement des objets provenant de collections privées et muséales, qu'ils aient été photographiés dans le but de demander des informations sur leur fonction, ou dans l'optique d'une vente.

¹⁹ Afin de rétablir la provenance des photographies, j'ai consulté la correspondance des personnes nommées dans les albums noirs. Concernant le fonds des manuscrits, je me suis servie de l'inventaire établi par Robin Rallu, en cherchant les mémoires de fouille par localité.

BEAUNE : MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, Philibert Beaune, *Collections du musée de St-Germain*, n° inv. 4702.

FEYLER : FEYLER Gabrielle, « Contribution à l'histoire des origines de la photographie archéologique : 1839-1880 », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, Rome, École française de Rome, 1987, t. LXXXIX, n°2, pp. 1019-1047.

JOCKEY, 2013 : JOCKEY Philippe, *L'archéologie*, Belin, Paris, 2013, 640 p.

RAFOWICZ, 2017 : RAFOWICZ Élie, « La Commission de Topographie des Gaules (1858-1879) : structurer, encourager et contrôler le développement de l'archéologie nationale », *Organon*, 49, 2017, pp. 156-182.

TRUTAT : TRUTAT Eugène, *La photographie appliquée à l'archéologie*, Paris, Gauthier-Villars, 1879, 139 p.

REINACH, 1886 : REINACH Salomon, *Conseils aux voyageurs archéologues en Grèce et dans l'Orient hellénique*, E. Leroux, Paris, 1886, 117 p.

I. Un nouvel outil pour une archéologie en plein essor : le cas du MAN

A. La création de grands organismes archéologiques

1. Napoléon III et le Césarisme : le rôle de l'empereur dans cette impulsion archéologique inédite

Neveu de l'empereur Napoléon Ier, Louis-Napoléon Bonaparte, futur Napoléon III, manifeste un intérêt tout particulier envers le césarisme, dès les années 1830. Entre 1832 et 1844, il est l'auteur de plusieurs écrits, illustrant la progression de sa réflexion sur cette forme de régime politique, notamment dans les ouvrages *Réveries politiques*, *Des idées napoléoniennes* ou encore *De l'extinction du paupérisme*²⁰. Influencé tant par son oncle, par les officiers napoléoniens activistes des années 1814-1830 que par les agissements politiques de Jules César, sa conception du césarisme repose d'abord sur trois fondements : celui de la souveraineté populaire ; celui de la concentration d'un pouvoir exécutif fort entre les mains d'un homme providentiel, et celui du consensus national autour d'une identité commune, de l'ordre et du contrôle étroit des libertés publiques. Autoritaire, cette conception du césarisme se voit néanmoins assouplie dans son ouvrage *Des idées napoléoniennes*, qui développe une nette inflexion démocratique.

De fait, en 1848, il se fait élire président de la Deuxième République, au suffrage universel masculin, et rétablit du même coup l'Empire, approuvé par deux fois par plébiscite²¹. Il applique d'abord une dimension autoritaire à son régime, avant de le libéraliser à partir des années 1860.

²⁰ Parus respectivement en 1832, 1839, et 1844.

²¹ Un premier plébiscite est organisé le 20 et 21 décembre 1851, afin de savoir si le peuple accepte le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte (76% de oui). Le second plébiscite se tient le 21 et 22 novembre 1852, plébiscite étant favorable à 96% au rétablissement de l'Empire. Le plébiscite est d'ailleurs une composante essentielle du césarisme démocratique.

Le saint-simonisme²² revêt également une grande importance, en ce qu'il l'engage à réformer profondément l'État français, et poursuivre ainsi une politique progressiste.

La volonté de s'établir comme un homme providentiel pour la France est probablement née de l'admiration de Napoléon III pour Jules César, engouement qui s'est développé bien avant son accès au pouvoir, et notamment lorsqu'il est fait prisonnier au fort de Ham en 1840²³. Sa détention est pour lui l'occasion d'élaborer sa pensée politique, et se fondant sur les actes de grandes personnalités historiques, et ce pendant six ans. Surnommant volontiers sa prison « l'université de Ham », ce contexte de stimulation intellectuelle où il correspond, reçoit des tiers et des livres, lui permet de mener divers travaux. C'est pendant cette période qu'il écrit notamment *De l'extinction du paupérisme*, où s'expose toute son ambition politique, et où il étudie de grands chefs, commençant d'abord par Charlemagne, avant de se rabattre sur la personne de Jules César, réflexion qui aboutit à une publication vingt ans plus tard²⁴.

Dans ses premiers écrits, le grand dessein de Napoléon III prend corps : reconstituer et redresser la société française.

Ce redressement national repose sur trois pivots, dont le premier est l'éradication de la pauvreté. Dans son manifeste, il affirme donc que

« répandre dans les classes ouvrières qui sont les plus nombreuses l'aisance, l'instruction, la morale, c'est extirper le paupérisme sinon en entier du moins en grande partie. Ainsi, proposer un moyen capable d'initier les masses à tous les bienfaits de la civilisation, c'est tarir les sources de l'ignorance, du vice, de la misère »²⁵.

La pensée saint-simonienne visant à répandre l'aisance, l'instruction, et la morale, l'engage à réformer activement le système français : dans un territoire alors

²² Doctrine du comte de Saint-Simon (1760-1825) caractérisée par l'accent mis sur l'importance de l'industrialisation et la recherche plus ou moins utopique de la justice sociale. Ce courant s'appuie notamment sur l'industrialisation, le socialisme, le positivisme, la technocratie, et l'internationalisme.

²³ Alors qu'il réside à Londres, Louis-Napoléon Bonaparte élabore un projet de coup d'État en débarquant le 5 août 1840 à Boulogne-sur-Mer pour soulever la garnison sur place. Le coup d'État aboutit à un échec, il est jugé et condamné à la prison perpétuelle.

²⁴ Cf. *infra* p. 16.

²⁵ BONAPARTE Louis-Napoléon, *De l'extinction du paupérisme*, Avant-propos, pp. 3-4.

majoritairement rural, une nouvelle conception du progrès voit le jour, selon laquelle la croissance matérielle ne peut entraîner que le progrès moral, motivant dès lors des réformes agricoles et industrielles.

Le règne de Napoléon III correspond à une période faste pour la France à partir de 1860²⁶ : le régime est stable et se libéralise, le contexte économique est prospère et l'industrie, les banques, et le commerce sont en plein essor. Cette conjoncture favorable permet à Napoléon III de mener à bien son dessein, tout en valorisant ses acquis sur la scène internationale.

C'est en effet là, le deuxième pivot mis en place par l'empereur, celui du rayonnement culturel de la France face aux autres pays.

Les Expositions universelles, l'utilisation de la photographie en archéologie, et l'acquisition de la collection Campana vont lui permettre de donner de la visibilité à cette nouvelle impulsion.

Concernant les Expositions universelles, deux sont organisées sous son règne, celle de 1855, et celle de 1867. Toute l'émulation et l'abondance permises par la révolution industrielle sont exposées fièrement. L'excellence du savoir-faire français assure d'ailleurs à la France la première place dans cette course au prestige.

De façon concomitante, le règne de Napoléon III coïncide avec un réel essor de la photographie entre les années 1850 et 1870 : les techniques se perfectionnent et se simplifient, les ateliers de photographes se multiplient²⁷, les prix baissent, toute la bourgeoisie se presse pour obtenir un portrait. Ainsi, entre 1848 et 1860, l'industrie photographique parisienne connaît un essor considérable (**Annexe 4, figure 1**). Très tôt, le couple impérial voit en ce nouveau *medium* un moyen de propagande et associe des photographes à son règne. Les membres de la famille impériale se font ainsi photographier, et diffusent largement des vues de leur quotidien, ou de leurs œuvres de bienfaisance, comme le fait l'Impératrice Eugénie, qui se montre tantôt pieuse sous

²⁶ Deux phases sont distinguées dans l'exercice du pouvoir de Napoléon III : entre 1848 et 1860, les guerres incessantes contre la Turquie, le Mexique et le Piémont, rendent les premières années difficiles. Une seconde phase se développe jusqu'en 1871, plus libérale.

²⁷ On n'en compte pas moins de 350 à Paris pour cette période.

l'objectif de Gustave le Gray en 1856, tantôt généreuse, à l'asile impérial de Vincennes, photographiée par Charles Nègre (**Annexe 4, figure 2**).

La photographie, symbole de l'essor de la science, participe très tôt à cette nouvelle image que Napoléon III veut donner à la France, comme figure de proue du progrès en Europe²⁸. Ce dernier passe ainsi plusieurs commandes dans les années 1860, notamment auprès des frères Bisson, chargés d'exécuter une série de photographies du Mont-Blanc, réalisant ainsi les premières photographies d'alpinisme.

Enfin, l'achat de la collection Campana en 1861 se place également dans cette logique de rivalité : elle est présentée lors de l'inauguration du palais de l'Industrie, le 1^{er} mai 1862, de façon concomitante et rivale avec l'Exposition universelle de Londres. Saluée par tous comme « la collection particulière la plus riche et la plus variée »²⁹, elle est l'exemple le plus significatif du prestige que peut apporter l'archéologie à un État.

Ce prestige de l'archéologie constitue le dernier pivot œuvrant pour le redressement national, et le règne de Napoléon III devient un moment privilégié pour le domaine.

C'est dans les années 1850 que Louis-Napoléon Bonaparte prend conscience du potentiel de l'archéologie, comme ciment d'une histoire et d'une identité nationale, et lui annexe un discours politique dans cette recherche du consensus national. La quête des origines « rejoint les préoccupations politiques, et le thème, longtemps débattu, du rôle joué par les Gaulois et les Francs dans la formation de la nation française »³⁰.

Ainsi, dans la préface de son *Histoire de Jules César*, Napoléon III explicite sa démarche politique :

« Ce but est de prouver que, lorsque la Providence suscite des hommes tels que César, Charlemagne, Napoléon, c'est pour tracer aux peuples la voie qu'ils doivent suivre,

²⁸ La reine Victoria adopte la même politique face à la photographie, cf. McCAULEY Elizabeth Anne, *Industrial Madness, commercial photography in Paris, 1848-1871*, 1994, pp. 310-312.

²⁹ VITET Ludovic, « La collection Campana », *Revue des deux mondes*, 1^{er} septembre 1862, p. 165.

³⁰ GRAN-AYMERICH Eve, *Naissance de l'archéologie moderne : 1798-1945*, 1998, p. 220.

marquer du sceau de leur génie une ère nouvelle, et accomplir en quelques années le travail de plusieurs siècles »³¹.

En se plaçant dans la lignée de dirigeants tels que César, Charlemagne, et son oncle, Napoléon III entreprend un discours historique justifiant l'instauration d'un empire par ses soins. Ce discours césarien l'engage à donner une nouvelle impulsion à toute l'archéologie française d'alors, afin de retrouver les traces du génie militaire de Jules César. Il finance la plupart des projets archéologiques sur sa cassette personnelle, accorde également des budgets pour les Monuments Historiques, et coordonne les différents travaux menés en France.

Il instigue ainsi plusieurs chantiers de fouilles, notamment dans les camps de Châlons et Champlieu en 1857, et lance diverses campagnes de fouilles entre 1860 et 1865 pour préparer son ouvrage sur Jules César.

L'essentiel de son énergie se concentre sur les sites mentionnés dans *les Commentaires de la Guerre des Gaules* de Jules César : il s'entoure ainsi d'érudits spécialistes de l'archéologie, de l'histoire, de l'épigraphie, etc. mais aussi de militaires, afin de retrouver les sites des grandes batailles contées par le proconsul.

Le point d'orgue de cette entreprise mène à l'ouverture des fouilles à Alésia (1861-1865), lieu de la capitulation de Vercingétorix, fort de symbole, à Gergovie (1861-1862), à Mauchamp (1861), au Puy d'Issolud (1865-1875), à Compiègne (1860-1870), et à Bibracte (1864-1875)³².

Dans cette du génie césarien, Napoléon III apporte la première pierre nécessaire à l'érection de l'archéologie nationale. La centralisation des décisions entre ses mains permet la constitution de vastes programmes archéologiques, scientifiques, et culturels. Il est ainsi le premier à enrayer le morcellement du savoir, qui a causé la

³¹ NAPOLÉON III, *Histoire de Jules César*, 1865, préface, page 10.

³² En parallèle, il acquiert les terrains du Palatin à Rome, lieu de résidence des empereurs julio-claudiens et y engage des fouilles, cf. Yelles Anissa, « La photographie de fouilles à l'ère des premiers grands chantiers en Méditerranée : de la mise au jour à la mise en scène de la découverte archéologique », in *Contextualités*, [En ligne], mis en ligne le 19 juillet 2018 [consulté le 17 mai 2019]. URL : <https://contextualites.hypotheses.org/610>

stagnation de l'archéologie depuis le début du siècle et crée des institutions fédératrices et centralisées afin de créer une discipline à part entière.

2. La création de la Commission de Topographie des Gaules (CTG)³³

Le 17 juillet 1858, un décret ministériel³⁴ scelle la création de la Commission de Topographie des Gaules, créant ainsi le premier réseau institutionnel d'archéologues et de savants de renom. Avec à sa tête Félicien de Saulcy, numismate reconnu et proche de Napoléon III, la CTG est composée de :

« Amédée Thierry, le premier historien des Gaulois ; Joseph-Daniel Guignaut, le géographe ; Natalis de Wailly, archiviste et ancien directeur de l'École des Chartes ; Alfred Maury ; Antoine Lucien Blondel et Charles-Raymond de Coynart, tous deux militaires à la tête du Dépôt de la Guerre³⁵ ; Adolphe Chéruel, l'Inspecteur d'académie, et enfin Alexandre Bertrand. Ce sont donc l'Institut de France, l'École des Chartes, la Bibliothèque impériale, le Dépôt de la Guerre, la Société de Géographie et le ministère de l'Instruction publique qui sont impliqués dans ce projet. Plusieurs autres grandes figures scientifiques de l'époque rejoignent les rangs de la CTG quelques années après sa création. Le général Casimir Creuly, épigraphiste confirmé, est nommé membre en 1859. Eugène Viollet-le-Duc, l'est également la même année. En janvier 1861, le célèbre numismate Anatole de Barthélémy remplace Alfred Maury au secrétariat de la CTG. Léon Renier, considéré comme un des pères de l'épigraphie française, fait son entrée également en 1861 »³⁶.

Placée sous l'autorité du ministre de l'Instruction publique, elle dispose d'un budget propre et d'un bureau au ministère.

Sa vocation première est donc d'assister l'empereur dans sa quête, et de dresser une carte archéologique de la Gaule, associée à la rédaction d'un *Dictionnaire archéologique de la Gaule*³⁷. Dans cette optique « d'étudier la géographie, l'histoire et

³³ L'essentiel de ce chapitre se base sur les travaux menés par Elie Rafowicz, cf. RAFOWICZ, 2017.

³⁴ Archives nationales, F/17/2906

³⁵ Bureau cartographique de l'armée.

³⁶ RAFOWICZ, 2017, pp. 156-157.

³⁷ CUZEL P., JOUYS BARBELIN Corinne, « Une archéologie nationale dans le cadre de la Commission de Topographie des Gaules : des approches traditionnelles et une institution structurante pour des objectifs inédits » *Organon*, 49, 2017, p. 184.

l'archéologie nationale jusqu'à l'avènement de Charlemagne »³⁸, il est essentiel de retrouver les grands sites gaulois, à partir de l'étude scrupuleuse des *Commentaires*. Le premier chantier dont est investie la CTG est celui d'Alésia : un débat virulent s'est formé depuis 1850 entre ceux qui placent Alésia à Alaise³⁹, courant porté par Alphonse Delacroix, membre de la Société d'émulation du Doubs, et ceux qui la situent à Alise-Sainte-Reine⁴⁰. Sur ordre de Napoléon III, les fouilles d'Alise-Sainte-Reine sont assurées par la CTG d'avril 1861 à mi-septembre 1862, en les personnes de Félicien de Saulcy, d'Alexandre Bertrand et du général Casimir Creuly. Dans un second temps, la direction du chantier est retirée à la CTG, au profit de l'officier d'ordonnance Eugène Stoffel de mi-septembre 1862 à 1865⁴¹.

Foncièrement intéressé par cette thématique, l'empereur participe occasionnellement aux recherches sur place, en partant toujours des écrits de Jules César, comme le rapportent de nombreux contemporains :

« Gravissant le Mont Auxois, elle (*Sa majesté, nda*) a atteint le sommet élevé d'où l'on embrasse tout l'aspect du pays. Là, l'Empereur a relu le passage des *Commentaires de César* où est relaté le siège d'Alise. Il a reconnu que les détails qui y sont apportés s'adaptent parfaitement à l'état des lieux et a achevé ainsi de résoudre une question qui l'intéresse au plus haut point et préoccupe vivement depuis plusieurs années le monde savant »⁴².

L'étude des textes revêt une grande importance, mais les fouilles assurées par la CTG n'en sont pas moins novatrices et modernes sur plusieurs points : d'une part, la documentation de fouilles est abondante, riche de nombreux plans, profils, lettres-rapports, et les tranchées ouvertes sont dotées d'un numéro. D'autre part, de nouvelles techniques sont utilisées, comme la cartographie, mais surtout la

³⁸ REINACH Salomon, « Esquisse d'une histoire de l'archéologie gauloise », *revue celtique*, XIX, 1898, pp. 101-117 et pp. 292-307.

³⁹ Commune d'Éternoz, dans le département du Doubs, en Bourgogne-Franche-Comté.

⁴⁰ Département de la Côte d'Or, région Bourgogne-Franche-Comté.

⁴¹ Elie Rafowicz y voit un signe de défiance de Napoléon III envers la Commission, qui n'hésite pas à le contredire sur certains points archéologiques, cf. RAFOWICZ, 2017, p. 159. Il se peut également que Napoléon III considère que la CTG ne se consacre pas assez à la question de César.

⁴² ANONYME, « Nouvelles archéologiques », *Revue archéologique*, 1861, IV, p. 73.

photographie⁴³. La même méthodologie est utilisée sur les chantiers subventionnés par la CTG, comme à Bibracte : la CTG inaugure en cette seconde moitié du XIXe siècle une nouvelle façon de fouiller, plus scientifique, mieux documentée, et donc plus pérenne.

Par ailleurs, même si la CTG a été créée sur impulsion de l'empereur, elle conserve des objectifs qui lui sont propres. Dans la lignée de l'Académie celtique⁴⁴, qui envoyait des questionnaires aux érudits locaux de chaque département visant à mettre la lumière sur les croyances, monuments, us et coutumes en province, la CTG se constitue un vaste réseau de correspondants sur tout le territoire national.

Ce réseau s'appuie principalement sur les membres des sociétés savantes françaises, fédérés majoritairement au sein du Comité des travaux historiques et des sociétés savantes. À la fin des années 1870, le réseau compte environ 170 correspondants parmi 150 sociétés savantes, qui envoient en masse des documents au bureau de la CTG

« car les travaux confiés à la commission ont eu, parmi leurs plus utiles résultats, celui de provoquer partout l'émulation, d'éveiller la curiosité, et de communiquer aux recherches qui se rattachent à l'archéologie, à la géographie, et à l'histoire, une activité jusqu'ici inconnue. Beaucoup de sociétés savantes de nos grandes villes, engagées, dès l'origine, par une circulaire du ministre, à communiquer les renseignements dont elles disposaient, ont relevé les vestiges des anciennes voies romaines, fouillé le sol, dressé des nomenclatures d'objets celtiques retrouvés, de dolmens, de menhirs encore debout »⁴⁵.

Ces documents sont divers et variés, du formulaire d'inventaire envoyé par la CTG et rempli par les correspondants, visant à recenser les vestiges et leurs lieux de découvertes, aux dessins et plans, en passant évidemment par la photographie.

⁴³ Voir *infra*, p. 82

⁴⁴ Société savante fondée en 1804 par Eloi Johanneau, botaniste et philologue ; Jacques Cambry ; et Michel-Ange-Bernard Mangourit ; visant à inventorier et comparer tous les monuments, usages, traditions, et langues en France, afin d'en comprendre les origines.

⁴⁵ JACOBS A., « Explorations en Gaule pour l'éclaircissement des commentaires de César » in *Journal général de l'instruction publique*, t. 31, 1862, p. 1.

Initialement créée dans le but de concevoir « une carte des Gaules aux premiers siècles de l'ère chrétienne »⁴⁶, la CTG arrive rapidement à la confection de plusieurs cartes, et d'un dictionnaire⁴⁷, l'élaboration d'une bibliographie à l'échelle nationale⁴⁸, la création *ex nihilo* d'un vaste réseau d'archéologues, et un embryon de déontologie concernant les techniques de fouilles.

Le bilan s'avère donc positif à la fois scientifiquement, mais également économiquement, puisque la CTG a financé les recherches sur 70 sites pour un budget total de 35 000 francs entre 1858 et 1879⁴⁹.

Bien que tributaire du Second Empire, la CTG survit à la chute de Napoléon III en 1870, même si le budget accordé par le ministère de l'Instruction publique baisse.

En janvier 1880, elle est néanmoins remplacée par la Commission de géographie historique de l'ancienne France (CGHAF), qui reprend ses travaux, avant d'être absorbée dans la section de géographie historique du CTHS.

3. La création du musée d'Archéologie nationale

Le musée gallo-romain⁵⁰ à Saint-Germain-en-Laye, voulu par Napoléon III, concrétise tous les projets menés jusqu'alors par l'empereur : offrir au public le fruit de sa politique de redressement national, au travers d'un musée au propos résolument novateur.

C'est ainsi que par décret impérial du 8 mars 1862⁵¹ (**Annexe 5, figure 1**), est créé le musée, placé sous la direction générale des musées impériaux⁵², et logé dans l'ancien

⁴⁶ Archives nationales, F/17/2906, décret d'institution de la CTG, article 1^{er}.

⁴⁷ Onze cartes ont été répertoriées, tandis que seulement un dictionnaire a été créé, cf. CUZEL Pauline, JOUYS BARBELIN Corinne, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁸ Charles-Émile Ruelle publie partiellement en 1871, puis totalement en 1886, sa *Bibliographie générale des Gaules*, recensant thématiquement les ouvrages et articles sur la Gaule.

⁴⁹ RAFOWICZ, 2017, p. 168.

⁵⁰ C'est le nom donné au musée dans le décret impérial du 8 mars 1862, mais il bénéficie également de l'appellation « Musée des Antiquités celtiques et gallo-romaines » dans la *Moniteur universel* du 13 mars 1862. Le titre officiel de « Musée des Antiquités nationales » prévaut à partir de 1879, jusqu'en 2005.

⁵¹ Archives nationales, « Organisation et historique », 20144782/1.

⁵² Nouvelle appellation des musées nationaux (musée du Louvre, musée du Luxembourg, et musée de Versailles), placés sous la tutelle de la Maison de l'empereur en 1852.

château royal de Saint-Germain-en-Laye, dont la rénovation par Eugène Millet a commencé depuis peu.

Une fois de plus, Napoléon III assigne à cette nouvelle institution archéologique un propos politique, résumé par Philibert Beaune⁵³ :

« Cette collection est destinée à faire juger ces gaulois dont le nom eut tant d'échos chez les nations, même les plus puissantes. Ce musée sera comme le berceau de la patrie, la collection des pièces justificatives de notre histoire nationale »⁵⁴,

et qui correspond à la représentation que la nation se fait d'un musée selon K. Pomian, à savoir « un hommage perpétuel qu'elle se rend à elle-même en célébrant son passé sous tous ses aspects »⁵⁵.

Napoléon III se montre très investi dans l'élaboration du musée, puisant parfois dans sa cassette personnelle pour injecter de l'argent dans ce projet. Philibert Beaune relate d'ailleurs à plusieurs reprises les visites à l'improviste que l'empereur effectue, qu'il agrmente souvent de conseils ou de compliments, mais parfois aussi de plaintes, à ceux qui sont chargés de son organisation.

Le 15 mars 1865, une commission consultative est instaurée dans le but de préciser les tenants et aboutissants de ce projet muséal. Parmi les membres cités par Philibert Beaune⁵⁶ (**Annexe 5, figure 2**), la majorité est issue de l'entourage de l'empereur, ou de la CTG : le comte de Nieuwerkerke, nommé président ; Adrien de Longpérier, Alfred Maury, Félicien de Saulcy, Jules Desnoyers, tous quatre de l'Institut ; Édouard Lartet, président de la société géologique ; Alexis Damour, correspondant de l'Académie des sciences ; le docteur Paul Broca, président de la société d'anthropologie ; Octave Penguilly l'Haridon, directeur du musée d'Artillerie ; Alexandre Bertrand, Anatole de Barthélémy, le général Casimir Creuly, tous trois membres de la société des Antiquaires de France ; Auguste Verchère de Reffye, officier d'ordonnance ; Eugène Viollet-le-Duc, architecte ; le colonel Oppermann ; et Claude Rossignol, conservateur-

⁵³ Attaché de conservation au musée du 15 mars 1862 à sa mort le 30 décembre 1867, il rédige un livre de bord à partir du 19 avril 1863 faisant état des lettres, documents administratifs, débats, discussions relatifs aux premières années d'existence du musée.

⁵⁴ BEAUNE, p. 26, note 58, lettre à M. W. Froehner, conservateur-adjoint au Louvre du 16 février 1864.

⁵⁵ POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, 1987, p. 59.

⁵⁶ BEAUNE, lettre collée p. 143.

adjoint, chargé de l'administration du musée.

De fait, cette commission rassemble des profils hétéroclites, mais correspondant au propos qui est développé dans le musée lors de son inauguration le 12 mai 1867.

Car si un discours politique motive l'érection de ce musée gallo-romain, c'est surtout un discours scientifique novateur qui y est déployé.

Ainsi, ce nouveau musée impérial se distingue des autres par la nature de ses collections : il ne présente pas les traditionnelles collections de Beaux-Arts présentées aux musées du Louvre ou du Luxembourg, ni le discours politique des collections du musée de Versailles, mais des objets provenant des fouilles menées sur le territoire national, majoritairement par la CTG⁵⁷. Ainsi,

« les objets de provenance authentique méritent seuls d'être admis, parce que seuls ils donnent des renseignements certains »⁵⁸.

Ces objets de fouilles sortant du territoire national remontent à des périodes très anciennes, et mettent ainsi en lumière de nouveaux types de vestiges et de cultures : procédant d'un esprit précurseur, ce musée donne de la visibilité à une nouvelle période du passé national : la préhistoire, visibilité qui permet d'

« ouvrir à la science une voie nouvelle, pour les époques reculées qui n'offrent aucuns textes (*sic*) à consulter, les objets seuls sont historiens »⁵⁹.

La reconnaissance de la préhistoire amène une toute nouvelle conception de l'archéologie, largement portée par Alexandre Bertrand, nommé conservateur puis directeur du musée en 1866. Pour étudier ces sociétés où l'écriture n'existe pas, et où les seuls vestiges se composent d'objets et « archives fossiles », plusieurs techniques sont empruntées aux sciences naturelles, comme la coupe stratigraphique et la typologie, ou encore le relevé topographique, hérité des pratiques militaires. Outre de donner à voir des collections méconnues, le musée gallo-romain présente une

⁵⁷ Entre 1862 et 1879, 2650 objets sont donnés par la CTG, ou acquis *via* la CTG, au musée.

⁵⁸ Archives nationales, « Organisation et historique », 20144782/3, Projet d'organisation du musée de Saint-Germain, 17 avril 1865.

⁵⁹ BEAUNE, p. 26, note 58, lettre à M. W. Froehner, conservateur-adjoint au Louvre du 16 février 1864.

muséographie à visée didactique, mêlant maquettes, cartes, et expliquant les vestiges par le concert de diverses sciences, telles que l'anthropologie, ou l'épigraphie.

L'arrivée de Gabriel de Mortillet comme successeur de Philibert Beaune, attaché à l'organisation des collections préhistoriques dès 1867, acte la reconnaissance de la préhistoire.

Alexandre Bertrand se veut donc porteur d'une nouvelle archéologie, qui se déploie dans toutes les salles du musée gallo-romain, et qu'il nomme volontiers « archéologie historique », c'est-à-dire qui consiste à « appliquer les documents archéologiques à l'histoire nationale, faire de l'archéologue un auxiliaire de l'historien »⁶⁰.

Vitrine de la CTG, le MAN revêt le même rôle centralisateur que celui de la CTG. Les deux institutions ont effectivement les mêmes prérogatives⁶¹ : une approche topographique est développée, et la majorité des objets présentée provient des correspondants de la CTG, ou de fouilles subventionnées par la CTG⁶². Ainsi, le musée gallo-romain a pour but de :

« centraliser, par voie d'acquisition, d'échange ou de reproduction les découvertes archéologiques [...] Dans les derniers congrès internationaux, la création du Musée de St Germain a été l'objet d'éloges unanimes et quelques étrangers sembleraient disposés à proposer de prendre le musée de St Germain comme centre archéologique, c'est-à-dire à y déposer les spécimens de leurs découvertes de manière à les réunir sur un même point et à rendre ainsi l'étude et la discussion plus faciles »⁶³.

Certains musées de province s'inquiètent même du risque de voir leurs collections disparaître au profit du musée d'Archéologie nationale, inquiétude balayée par le

⁶⁰ Alexandre Bertrand, leçon d'ouverture du cours d'archéologie nationale à l'École du Louvre le 8 décembre 1882, cité par GRAN-AYMERICH, *op. cit.*, p. 219.

⁶¹ « Ni les sources sur la Commission de Topographie des Gaules (CTG), ni celles relatives au musée d'Archéologie nationale n'exposent explicitement les liens entre la CTG et le musée gallo-romain, aujourd'hui musée d'Archéologie nationale. Pourtant l'étude attentive de la conception du musée et de son élaboration montre l'empreinte forte et omniprésente de la commission fondée par Napoléon III », cf. CUZEL Pauline, JOUYS BARBELIN Corinne, *op. cit.* p. 196.

⁶² *Idem*, pp. 204-205.

⁶³ Archives nationales, « Inventaires et états divers », 20144782-3, 1864, 5 octobre, Verchère de Reffye, Note sur l'organisation d'un musée historique.

recours presque constant au moulage de « tous les monuments français et étrangers dignes d'y figurer »⁶⁴.

Cette centralisation de la connaissance archéologique passe également par le rassemblement de la documentation scientifique. Ainsi, à partir de 1864, sur impulsion de A. Verchère de Reffye et Philibert Beaune, est constituée une bibliothèque. Une fois de plus, la CTG nourrit ce fonds documentaire, avant d'être suivie par les publications des membres de sociétés savantes, et même par Napoléon III, qui offre un exemplaire de son *Histoire de Jules César* dédicacé, le jour de l'inauguration du musée archéologique.

B. La constitution du fonds photographique du MAN

1. État du fonds photographique

«Les fonds photographiques informent doublement sur le patrimoine photographié, donnant à voir tout autant l'objet de l'inventaire que la construction scientifique et culturelle qui préside à la constitution de cet inventaire»⁶⁵.

De façon contradictoire, le fonds photographique du MAN donne difficilement à voir la logique de constitution de cet inventaire.

En effet, la photographie a été considérée comme un outil documentaire dès son utilisation par le musée dans les années 1870, et n'a pas bénéficié d'une logique de conservation spécifique. À ce titre, les photographes employés par les musées archéologiques sont souvent des bibliothécaires, à qui incombe la mission supplémentaire de gérer les documents photographiques : c'est le cas de Jules Faron au MAN, mais également de Victor Charlier au musée de Reims⁶⁶.

⁶⁴Archives nationales, « Organisation et historique », 20144782/1, lettre du 16 mai 1862, inquiétude du directeur de la société d'archéologie de Caen, de Caumont, de voir les villes de province dépouillées de leurs objets précieux au profit du musée de Saint-Germain.

⁶⁵ BERTHO Raphaële, « Photographie, patrimoine : mise en perspective », in Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* (« Actes de colloques »), [En ligne], mis en ligne le 05 février 2013, consulté le 21 juillet 2019. URL <http://journals.openedition.org/inha/4055>

⁶⁶ Boîte 13, Marne, folio 129, Reims.

Deux faits, sont à ce sujet, assez éloquentes. D'abord, lors de l'enregistrement de la photographie, celle-ci est répertoriée dans le registre du matériel du musée, au même titre que des outils d'entretien ou de travail (**Annexe 5, figure 3**). D'autre part, les photographies sont éclatées dans différents fonds : celui des plaques de verre, des albums noirs et des albums blancs, de la correspondance, et des manuscrits.

Cette organisation qui semble arbitraire ne donne à voir que le sujet, et annihile la logique de constitution. De la sorte,

« la diversité, la qualité et le volume étonnants du fonds pourraient laisser croire qu'il a toujours tenu une place de premier ordre dans les fonds et collections du musée. Il n'en est rien. Sa constitution est mal connue, et un silence épais entoure ses producteurs et fournisseurs »⁶⁷.

Un exemple est ici révélateur, pour illustrer cet éclatement des archives dans différents fonds, celui des fouilles de Saint-Nazaire réalisées en 1875 sous la direction de René de Kerviler (**Annexe 3, *index nominum***) :

- les plaques de verre sont contenues dans les boîtes 224 ;
- Les clichés sont enregistrés dans le registre du matériel sous le numéro 348 et 359 ;
- les épreuves photographiques sont collées dans l'album noir Loire-Atlantique⁶⁸
- Le nom de Kerviler mentionné dans l'album noir a permis de retrouver la correspondance de René de Kerviler, dans lequel il entretient Alexandre Bertrand de l'évolution de la fouille, et des problèmes de règlement auprès du photographe Richard ;
- Le rapport de fouille est contenu dans le fonds des manuscrits⁶⁹ ;
- Les factures délivrées au nom de Richard sont dans le dossier « factures, 1877 », mais également aux Archives nationales⁷⁰ ;
- Une lettre d'Alexandre Bertrand, accompagnant le rapport de fouille, adressée au

⁶⁷ JOLY DULOS Chantal, JOUYS BARBELIN Corinne, « La photographie au musée d'Archéologie nationale : une histoire de fonds et de pratiques », Antiquités nationales, 2016-2017, tome 47, p. 138.

⁶⁸ Boîte 11, Loire-Atlantique, folios 95, 97, et 98, Saint-Nazaire.

⁶⁹ MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, René de KERVILER, fouilles de Saint-Nazaire, 1876, n° inv. 5093.

⁷⁰ Archives nationales, « dépôts dans les musées non nationaux » 20144782-14, 1877, 24 septembre M. Richard : mission photographique à Saint-Nazaire. [1p].

président de l'Académie des sciences de 1877, nous apprend que les photographies ont été commandées par ses soins.

Ainsi, pour comprendre les premiers temps de la photographie archéologique, il est nécessaire de retisser cette toile de fond, et de comprendre comment et pourquoi s'est constituée cette collection photographique.

Aujourd'hui, le fonds photographique du MAN compte environ cent cinquante mille images de diverses natures⁷¹ :

- Treize mille plaques de verre négatives et positives ;
- des négatifs souples noir et blanc ;
- des ektachromes ;
- des épreuves originales d'époque ou plus tardives ;
- des impressions photomécaniques ;
- des contretypes ; (**voir Annexe 2, glossaire**).

Pour l'époque présentement étudiée⁷², notre attention se porte plus particulièrement sur les plaques de verre et épreuves d'époque. Tous fonds confondus, ces photographies donnent à voir principalement le MAN : collections, travaux du château, muséographie, portraits des membres du musée, etc. ; mais également les objets de collections d'autres musées, ou de particuliers ; des monuments, des sites, et des fouilles archéologiques.

2. Enrichissement du fonds photographique

En tant qu'institutions fédératrices et centralisatrices, le MAN et la CTG ont des liens très étroits et fonctionnent de concert. Comme il chapeaute la majeure partie de

⁷¹ Les chiffres qui font suite sont estimatifs, le récolement des divers fonds entier n'ayant pas encore été effectué ; cf. JOLY DULOS Chantal, JOUYS BARBELIN Corinne, « La photographie au musée d'Archéologie nationale : une histoire de fonds et de pratiques », *Antiquités nationales*, 2016-2017, tome 47, pp. 137-152.

⁷² 1850-1914

la communauté archéologique, des milliers de documents affluent vers le MAN, centre d'étude et de recherche.

Une place toute particulière est réservée à la photographie, dont les avantages ont été reconnus dès sa création⁷³ : elle sert notamment de preuve à des affirmations scientifiques, et confirme la provenance authentique des objets.

Le CTHS, dépendant du ministère de l'Instruction publique, engage lui-même en 1853 à

« recourir le plus qu'ils le pourront aux procédés de la photographie pour la reproduction des monuments qu'ils se proposent de faire passer sous les yeux du comité »⁷⁴.

De fait, les photographies aujourd'hui conservées au service des Ressources documentaires du MAN proviennent de plusieurs types de documents et de différents producteurs.

Les envois

Le plus souvent, les épreuves photographiques proviennent d'envois spontanés de la part des correspondants, à la CTG ou aux membres du musée : elles accompagnent des lettres, ou des mémoires de fouilles. Concernant le fonds Correspondance ancienne⁷⁵, les membres du musée⁷⁶ sont quotidiennement sollicités afin de répondre à diverses attentes, et les envois d'épreuves photographiques permettent d'illustrer le propos des scripteurs, ou de donner du crédit à ce qu'ils avancent.

Ces attentes sont de plusieurs ordres : maintes fois, l'avis expert des conservateurs et employés du musée est demandé, afin de répondre à une question sur un objet, un monument : « connaissez-vous cette iconographie ; avez-vous en tête une œuvre similaire ; pensez-vous que l'hypothèse formulée par mes collègues est valable », sont les questions les plus récurrentes.

⁷³ Cf. *supra*, p. 8.

⁷⁴ *Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, 2, 1853-1854, p. 25 et 618 ; 3, 1855-1856, p. 23 et 228.

⁷⁵ Dont M. Charel Bodé a commencé le récolement.

⁷⁶ Ce sont surtout les conservateurs, et les directeurs, qui sont contactés, notamment Alexandre Bertrand, Salomon Reinach, Gabriel de Mortillet, le docteur Henri Martin, etc.

D'autre part, dans la continuité de la mission de la CTG qui entend répertorier les richesses de la Gaule, les correspondants s'attachent à signaler toute découverte récente, qu'elle ait été faite à l'occasion de fouilles, ou fortuitement lors d'une promenade. L'échange de photographie se veut donc bien plus efficace dans ce cas de figure, que le recours au dessin.

Les envois de photographies ne sont par ailleurs pas du seul fait des membres de la communauté archéologique : dans bien des cas, des particuliers s'adressent au musée afin de vendre des objets. Citons par exemple le cas de G. Lavergne (**Annexe 3, *index nominum***), pharmacien, qui contacte spontanément le « conservateur général du musée » le 13 décembre 1884, pour savoir si « l'État ne voudrait pas acheter pour le musée de St Germain cette enseigne qui doit avoir d'après moi une certaine valeur »⁷⁷, avec une épreuve photographique à l'appui (**Annexe 5, figure 4**).

Globalement, la constitution du fonds photographique du MAN est largement stimulée par un sentiment patriotique : dans cette quête des origines impulsée par Napoléon III, l'ensemble des richesses archéologiques du territoire est signalé, répertorié, et photographié par des érudits. De façon analogue, des particuliers s'adressent au musée afin de ne pas vendre leurs collections aux marchands, ou aux musées étrangers.

Enfin, le dernier motif pour lequel des photographies sont envoyées est celui de leur diffusion dans la *Revue archéologique*. Créée en 1844 et considérée comme un « recueil de documents et mémoires relatifs à l'étude des monuments et à la philologie de l'Antiquité et du Moyen Âge, publiés par les principaux archéologues français et étrangers et accompagnés de planches gravées d'après les monuments originaux »⁷⁸, la revue est dirigée par Alexandre Bertrand à partir de 1859. Directeur du musée, il est donc souvent sollicité afin de faire paraître un article d'un de ses correspondants.

⁷⁷ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier G. LAVERGNE, lettre du 13 décembre 1884.

⁷⁸ Titre complet de la *Revue* lors de sa création.

Néanmoins, le fonds photographique du MAN ne se compose pas uniquement d'épreuves photographiques envoyées par ses correspondants. Promptement, le musée développe une politique d'acquisition de photographies.

Les commandes aux photographes de Saint-Germain-en-Laye

Dans un premier temps, le musée passe des commandes auprès des photographes de la ville de Saint-Germain-en-Laye.

Le plus sollicité est Alfred Veber, officiant au 30 rue Saint-Thomas depuis 1868. Dès 1869, il commence à exécuter des prestations pour le musée⁷⁹, mais les archives ne gardent trace de son activité qu'à partir de 1874⁸⁰ (**Annexe 5, figure 5**).

De 1874 à 1881, son activité est exponentielle : la première facture fait état de 8 épreuves pour un total de 26 francs, tandis qu'en 1881, il établit deux factures, l'une de 310,10 francs, et la seconde de 980,40 francs. En revanche, à partir de 1884, Alfred Veber effectue de moins en moins de prestations pour le musée : il établit une dernière facture de 63,80 francs le 1^{er} décembre 1885, juste avant de céder son atelier à Léon Bichon, en 1886.

Durant ces seize années de collaboration, lui sont confiées différentes missions :

- prendre des photographies des collections du musée⁸¹. Sont ainsi répertoriés des amulettes, des moulages, les moulages des sculptures du tombeau des *Julii* à Saint-Rémy⁸², etc. Veber se charge de prendre les clichés, (**Annexe 2, glossaire**) et de les développer.
- prendre des photographies de documents graphiques. En 1876, il photographie des dessins d'Abel Maitre représentant les sépultures de la Marne⁸³ ; en 1881, il réalise une série de clichés et épreuves de dessins représentant des dolmens en Irlande⁸⁴.
- Développer des clichés préexistants : en mai 1876, A. Veber développe 39 épreuves

⁷⁹ Comme l'indique la lettre de sa main du 13 mars 1880, adressée au ministre des Beaux-Arts, cf. MAN, centre des archives, fonds institutionnel.

⁸⁰ MAN, centre des archives, « factures photographes, 1874-1901 ».

⁸¹ Sur les factures sont reportés des numéros correspondant au registre du matériel, voir **Annexe 5, figure 3**.

⁸² Facture de l'année 1878, renvoyant aux numéros 365, 366, 371, 380 et 390.

⁸³ Facture de juillet à septembre 1876, renvoyant aux numéros 292-303 du registre du matériel. Il réalise une autre série entre août 1877 et avril 1878, répertoriée sous le numéro 384.

⁸⁴ Facture de 1881, renvoyant aux numéros 590-604 ; 615-621 ; 627-661 du registre du matériel, et qui correspondent aux plaques de verre n°3033 et suivantes du fichier de récolement des plaques de verre.

à partir de clichés provenant de la collection de photographies du colonel de Reffye⁸⁵, tandis qu'en 1884, il développe six clichés acquis auprès du photographe Nessi, résidant à Côme⁸⁶.

- Effectuer des déplacements pour prendre des clichés. Le 19 août 1876, le musée mandate Alfred Veber pour photographier le moulage de l'Apollon d'Entrains, augmentant la facture à 30 francs⁸⁷. En 1883, il est probablement envoyé en expédition afin d'effectuer un cliché 18/24⁸⁸ du dolmen de Mané Lud⁸⁹.

Concernant les aspects plus techniques de ces prestations, Alfred Veber effectue majoritairement des tirages d'épreuves photographiques. Le prix d'une épreuve oscille entre 90 centimes et 2 francs, tandis que les clichés coûtent 4 francs, sauf les formats 18/24 et 24/30, nécessitant plus de travail par leur taille, qu'il facture 7 francs environ. Il tire les épreuves en double afin d'en coller une dans les albums blancs⁹⁰. Ainsi, en 1880, il facture 20 francs pour le montage et la retouche des albums, et 15 francs pour le satinage et leur transport. Il évoque plusieurs fois l'emploi d'un papier bristol de format 34/44, qui semble correspondre à celui employé dans les albums blancs.

Fort de cette large activité, il demande l'autorisation au ministre des Beaux-Arts de vendre les vues du château et de la terrasse par le biais des gardiens du musée⁹¹, et fait ainsi de la photographie un moyen de revenu propre.

En 1886, il cède son atelier à Léon Bichon ; les factures à son nom s'échelonnent jusqu'en 1889. Il effectue également des clichés, qu'il facture 4 francs pour les 13/18, et des épreuves dont les prix varient selon le format⁹². Même si ses cartes de visite

⁸⁵ Facture de mai 1876, renvoyant au numéro 4529 du registre de la bibliothèque. De manière générale, les nombres à trois chiffres renvoient au registre du matériel, tandis que les nombres à quatre chiffres renvoient au registre de la bibliothèque. Je tiens à remercier Françoise Aujogue pour son aide dans cette quête.

⁸⁶ Facture de 1884, renvoyant au numéro 1066 du registre du matériel.

⁸⁷ Afin de payer les frais de déplacement générés par le transport difficile des plaques au collodion humide, voir *infra*, p. 48.

⁸⁸ Tous les formats de plaque de verre sont en centimètres.

⁸⁹ Registre du matériel, n°939. Le fait que ce soit un cliché, original, et non un tirage d'épreuve, nous fait penser qu'il a spécialement été envoyé sur le terrain.

⁹⁰ Cf. *infra*, p. 39.

⁹¹ MAN, centre des archives, fonds institutionnel, lettre d'A. VEBER du 13 mars 1880,

⁹² Une épreuve 13/18 = 90 centimes ; une épreuve 18/24 = 1,10 francs ; une épreuve 27/33 = 1,50 francs.

portent en premier la mention « photographie du musée »⁹³, dès 1879, le musée fait appel à d'autres prestataires, dont Dumesnil et Mouhé, établis au numéro 11 de la rue Grande-Fontaine, qui produisent des clichés du château, de ses plans, et de gravures⁹⁴ (**Annexe 5, figure 6**).

Acquisitions auprès de photographes en régions

Dans un deuxième temps, le musée acquiert des photographies auprès de photographes installés en région.

En effet, dans cette volonté de répertorier toutes les données archéologiques de la France, les membres du musée, *via* des correspondants en région, recherchent les photographies les reproduisant.

Le premier exemple qui nous intéresse est l'initiative entreprise par Gabriel de Mortillet, dans sa recherche de photographies des monuments mégalithiques de Bretagne.

Dès 1875, il correspond avec Léon Bureau (**Annexe 3, *index nominum***), qui l'entretient à propos de meules et de monuments mégalithiques, et qui visiblement est une de ses connaissances personnelles. Dans une lettre du 27 février 1876, envoyée de Nantes, Léon Bureau écrit :

« Je voulais chercher chez nos marchands de photographies pour voir si je n'aurais pas trouvé ce que vous demandiez. Malheureusement, mes recherches ont été inutiles. On n'a photographié à ma connaissance, qu'un très petit nombre de monuments mégalithiques, et je n'ai trouvé ici que les photographies cartes de visite de :

- 1° Menhir de Plouarzel. 2° Menhir de Brinogan > près Brest, E. Mage phot. 107 R. de Siam, Brest (*sic*).

- 3° & 4° Menhirs de Carnac > J. Trésorier phot. A Toulon, 15 place Puget.

Mr. J. Trésorier, actuellement fixé à Toulon, était autrefois photogr. (*sic*) à Nantes et a voyagé dans le Morbihan. Monsieur Villard, phot. A Quimper 42 r. Keréon et Alf. Beau (gendre d'Emile Souvettre) phot. à Morlaix ont voyagé dans le Finistère. Il sera possible qu'en s'adressant directement à ces photographes, on trouvât dans leurs collections q.q. (*sic*) dolmen curieux ou inédit ; mais je ne me souviens pas d'y en avoir vu [...] Je

⁹³ VAUQUELIN Mathilde, *Synthèse suite au stage effectué au MAN du 1er juin au 31 juillet 2017*, MAN, centre des archives, p. 2.

⁹⁴ Voir facture du 2 février 1879, et les plaques de verre n°2430 et 5934.

regrette bien vivement, Monsieur, de ne pouvoir vous renseigner que d'une façon aussi incomplète, surtout pour les monuments mégalithiques, mais je crois vraiment que fort peu ont été photographiés, et un plus petit nombre encore l'a été d'une manière intelligente dans un format convenable. Il ne serait que temps cependant de recueillir d'une façon méthodique et sérieuse tous ces trésors d'originalité, costumes, monuments, qui disparaissent et ne seront bientôt plus qu'un souvenir ! »⁹⁵.

Trois mois plus tard, le 31 mai 1876, une facture est éditée au nom d'Émile Mage (**Annexe 3, *index nominum***), faisant état de l'achat de douze vues 30/40 à 8 francs pièce (**Annexe 7, figure 1**), de deux vues 27/30 à 4,50 francs pièce, pour un total de 105 francs⁹⁶. Dans une lettre plus tardive du 16 juin 1876, Émile Mage propose de lui « soumettre à la fin de la saison les nouvelles vues qu'il [lui] aura été possible de prendre ».

Le même constat se fait concernant Joseph Trésorier (**Annexe 3, *index nominum***) : le 31 mai 1876⁹⁷ il fait don de quatre photographies de dolmens et menhirs bretons, puis cinquante-six autres photographies le 18 juin 1876⁹⁸ (**Annexe 7, figure 2**). En tant que photographe de province, il écrit :

« Je suis trop heureux que vous m'ayez fourni l'occasion d'être de quelque utilité à mon pays et à la science pour accepter aucune rétribution pour les petites photographies que je vous ai envoyées et pour celles d'aujourd'hui ; je regrette seulement qu'il n'y en ait pas davantage et surtout qu'elles soient si petites »⁹⁹.

Commandes auprès de photographes en régions

Par ailleurs, il faut également signaler les commandes spécifiquement faites par le musée auprès des photographes de province : aux mois de février et mars 1877, le photographe Richard est mandaté par le musée afin d'effectuer des photographies des fouilles réalisées dans la baie de Penhouet à Saint-Nazaire (**Annexe 7, figure 3**), sous

⁹⁵ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier L. Bureau, lettre du 27 février 1876.

⁹⁶ Il faut également compter le bon postal de 39 francs envoyé par Gabriel de Mortillet pour l'envoi des photographies.

⁹⁷ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier J. TRÉSORIER.

⁹⁸ *Idem*.

⁹⁹ *Idem*, lettre du 18 juin 1876.

la direction de René de Kerviler. Ces fouilles avaient commencé un an plus tôt¹⁰⁰, et c'est le directeur Alexandre Bertrand, qui a visiblement été à l'origine de ces photographies, puisqu'il écrit au ministère de l'Instruction publique :

« J'ai profité de mon séjour à Penhouet pour rapporter, outre des photographies de différentes parois de la baie, plusieurs bocaux, boîtes et caisses renfermant une série de couches de vase [...] J'ai fait remettre au secrétariat de l'Institut un de ces bocaux et une de ces boîtes, ainsi que des épreuves des photographies »¹⁰¹.

Deux factures sont ainsi établies : l'une d'un total de 175 francs pour les photographies, et la seconde pour les frais de déplacement. Néanmoins, le 19 décembre 1877, René de Kerviler écrit au musée afin de signaler une erreur de la part du ministère¹⁰² : l'argent n'a pas été versé au bon photographe, c'est M. Richard, travaillant à Nantes, qui en a bénéficié, et non celui de Saint-Nazaire, qui dépend de la maison Constant Peigné.

Les commandes auprès des éditeurs-photographes

Un seul cas correspond à ce type de commande ici, celui d'Adolphe Giraudon, photographe-éditeur établi dans le sixième arrondissement de Paris, à la tête d'une bibliothèque photographique à l'usage des savants et artistes, compilant reproductions d'œuvres ou de monuments¹⁰³. En 1898, il vend au MAN 197 photographies de monuments historiques de divers formats¹⁰⁴ pour un total de 231,80 francs.

Parmi ces photographies se trouve une série de soixante-quinze épreuves représentant des « monuments romains existant en France, dont un certain nombre n'arrivent pas dans les autres collections. Cette collection a été faite, de son vivant, par M. de Laurière »¹⁰⁵.

¹⁰⁰ MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, René de Kerviler, *op. cit.*

¹⁰¹ MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, BERTRAND Alexandre, *Découvertes faites à St-Nazaire (Loire Inférieure)*, lettre à Monsieur le Président de l'Académie des sciences, 1877, n° inv. 8959.

¹⁰² MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier René de KERVILER, lettre du 19 décembre 1877.

¹⁰³ Il collecte et vend des clichés réalisés par des artistes archéologues et scientifiques répartis en Europe, cf. DE JOLY DULOS Chantal et JOUYS BARBELIN Corinne, *op. cit.*, p. 144.

¹⁰⁴ Cf. MAN, centre des archives, « factures photographes 1874-1901 », années 1898 et 1900, et registre d'entrée de la bibliothèque, n° inv.10162 et 10164bis.

¹⁰⁵ *Idem*, facture du 13 novembre 1898.

Jules de Laurière (**Annexe 3, *index nominum***) qui signe ses clichés J.D.L, a profité de ses liens avec les Monuments historiques et le monde archéologique pour sillonner la France¹⁰⁶ et photographier les monuments jalonnant ses voyages. Les albums noirs renferment principalement des photographies d'édifices religieux, menhirs, ou ruines, prises entre 1869 et 1881. Il semble néanmoins avoir été en lien avec le MAN avant son décès, puisque certaines épreuves sont le fruit de dons, le premier le 3 janvier 1878¹⁰⁷, et le second le 30 juillet 1881¹⁰⁸. Une minute du 17 décembre 1881 nous permet effectivement d'en apprendre davantage sur la nature des liens qui unissaient Jules de Laurière au musée. Il a exposé ses photographies au Congrès géographique de Venise, évènement au cours duquel un membre du musée a dû manifester de l'intérêt pour son travail puisqu'il décide d'en faire don au MAN¹⁰⁹.

Les dons

Le musée n'est, en effet, pas toujours à l'origine d'acquisition de photographies, et parfois, ce sont des correspondants qui proposent leur collection.

Ainsi, Louis Bousrez (**Annexe 3, *index nominum***), libraire à Tours et photographe amateur membre de la Société photographique de Touraine et de la Société archéologique de Touraine, fait don en 1893 d'une série de photographies lors de sa venue au MAN¹¹⁰, puis le 11 février 1895 de vingt-neuf photographies de monuments mégalithiques de l'Anjou¹¹¹. Au total, cent quarante planches de photographies de L. Bousrez sont contenues dans les albums noirs¹¹².

Signalons succinctement les acquisitions du musée auprès de prestataires étrangers, praguois, italiens, britanniques, et notamment auprès de l'école française de Rome qui

¹⁰⁶ Il s'est ainsi rendu en Maine-et-Loire, dans les Deux-Sèvres, dans la Drôme, le Lot, l'Oise, la Haute-Marne, le Finistère, le Morbihan, les Pyrénées-Atlantiques, la Mayenne, la Sarthe, etc.

¹⁰⁷ MAN, centre des archives, fonds des albums noirs, boîte 3.B, Charente, folio 59, Confolens ; boîte 12, Lot, folio 23, Livernon ; boîte 16, Morbihan, folio 113, Plouharnel

¹⁰⁸ *Idem*, boîte 9, Haute-Garonne, folio 127, Saint-Bertrand-de-Comminges.

¹⁰⁹ Archives nationales, 20144682-21, « Renseignements divers, demandes d'informations sur les collections », 1881, 17 décembre, Jules de Laurière : photographies de monuments [1 p.].

¹¹⁰ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier L. Bousrez, lettre du 18 avril 1893.

¹¹¹ *Idem*, lettre du 11 février 1895. Signalons également le don d'une brochure relative aux menhirs de Saint-Macaire en Mauges le 26 janvier 1895, cf. MAN, registre d'entrée de la bibliothèque n°inv. 9352.

¹¹² Notamment dans les boîtes n°4 (Charente-Maritime), 10.A (Indre-et-Loire), et 12.1 (Maine-et-Loire).

mandate un photographe romain, Lodovico Cuminello, pour photographier la base de la colonne Trajane¹¹³. Ces diverses initiatives soulignent le rôle essentiel de ces écoles d'archéologie au plan national et international et attestent cette naissance d'une communauté scientifique et archéologique en Europe¹¹⁴. Le MAN constitue même un catalogue des objets, sites et collections par pays.

3. L'atelier de photographie du MAN

Devant l'utilisation grandissante de la photographie par le musée, le besoin se fait sentir, en 1886, de créer un atelier de photographie, et d'ainsi produire ses propres documents, et du même coup, réduire les factures dues aux prestataires extérieurs¹¹⁵.

Alors que le musée était encore en pleine conception, la photographie des collections était déjà envisagée comme une composante essentielle de la politique muséale :

« Dès qu'un objet arrive à St Germain, il est catalogué, reproduit par le moulage, et la photographie »¹¹⁶.

L'atelier de moulage est bien créé dès l'inauguration du musée, dirigé par Abel Maître, mais il faut attendre l'arrivée de Salomon Reinach en 1886 en tant qu'attaché au musée, pour que celui de photographie voit le jour¹¹⁷.

Le poste de photographe du musée revient à Justin Faron, qui n'est pas de la profession, puisqu'il est déjà gardien, et bibliothécaire, au sein du musée.

Durant les premières années, le musée ne dispose pas de son propre appareil, et J. Faron utilise celui de S. Reinach, qui n'est pas adapté à la prise de vue d'objets en intérieur :

¹¹³ Ce présent travail se concentre sur la photographie en France, pour plus d'informations, voir DE JOLY DULOS Chantal et JOUYS BARBELIN Corinne, *op. cit.*, p. 144.

¹¹⁴ *Idem*, pp. 137-152.

¹¹⁵ Cette date correspond à celle de la cessation d'activité d'Alfred Veber, au profit de Léon Bichon.

¹¹⁶ Archives nationales, « Inventaires et états divers », 20144782-3, 1864, 5 octobre, Verchère de Reffye, note sur l'organisation d'un musée historique.

¹¹⁷ Archives nationales, « propositions d'acquisitions non acceptées ou sans suite », 20144782-5, 1927, 26 mars, service photographique : nouvelles directives.

« [Il est adapté] spécialement au paysage ; il ne donne pas toujours de bons résultats quand il s'agit de photographier des monuments de sculpture à plans multiples »¹¹⁸.

Le problème est résolu en 1890, lorsque S. Reinach achète un appareil photographique à 450 francs¹¹⁹ auprès de Paul Dujardin, photographe et héliographe à Paris. En 1893, le musée se dote d'un objectif qui vient d'être inventé, un anastigmat Zeiss¹²⁰, fabriqué par E. Krauss & Cie sous le numéro 1490, pour 80 francs¹²¹.

À partir de cette date, les registres et factures attestent l'achat croissant de fournitures nécessaires au bon fonctionnement du service photographique. Par exemple, dans le registre du matériel, les fournitures sont reportées : une cuvette en zinc à rainure pour les négatifs et une autre pour les positifs¹²² ; en 1894, le musée achète un seau galvanisé¹²³, une cuve en zinc pour laver les épreuves avant 1911¹²⁴, et enfin vers 1930, un nouvel appareil photographique 18/24 « donné par M. Hubert pour la salle d'étude avec objectif rectiligne »¹²⁵.

D'autre part, le musée se fournit auprès de divers fournisseurs : les Grands magasins du Louvre, Paul Soulier¹²⁶, M. Sahut¹²⁷, Victor Lescophy¹²⁸, et M. Ravanne Léger¹²⁹. La majeure partie du matériel consiste en des pochettes papiers pour les photographies, du chlorure d'or, des plaques Marion ou des plaques Lumière de différents formats (**Annexe 5, figure 7**), du papier albuminé, du sulfate de fer, etc.

¹¹⁸ MAN, centre des archives, fonds institutionnel, Lettre de Salomon Reinach du 18 décembre 1889.

¹¹⁹ Somme qui équivaut aujourd'hui à 4050 €, considérant que les prix sont multipliés par 9 entre 1850 et 2019.

¹²⁰ L'anastigmat est un objectif photographique mis au point par Paul Rudolph chez Zeiss en 1890. Il corrige notamment les déformations des lignes existant chez les objectifs précédents.

¹²¹ Cf. MAN, centre des archives, factures 1876-1896 ; registre d'entrée de la bibliothèque, n° inv. 8998 ; registre du matériel, n° inv.1277.

¹²² N° 1275 et 1276 du registre du matériel.

¹²³ *Idem*, numéro 1311.

¹²⁴ *Idem*, numéro 2039.

¹²⁵ *Idem*, numéro 2471.

¹²⁶ Établi rue de Paris à Saint-Germain-en-Laye, probablement en tant que quincailler, puisqu'il fournit des vernis, engrais, produits pour photos, papiers peints, couleurs pour bâtiments et voitures, parfumeries, etc.

¹²⁷ Quincaillier, officiant au 15, rue du Vieux marché à Saint-Germain-en-Laye.

¹²⁸ Quincailler, au 85 bis avenue Gambetta à Paris.

¹²⁹ Établi 52 rue au Pain à Saint-Germain-en-Laye.

Justin Faron travaille régulièrement pour le musée, jusqu'en 1914, au moins : les factures attestent pour chaque trimestre de 100 heures de travail fournies, pour 75 francs¹³⁰. Néanmoins, sa situation devient critique à partir de 1912, lorsque le ministère de l'Instruction publique proteste que : « les emplois d'auxiliaire ont été supprimés par loi de Finances et que, proposer à M. le Sous-secrétaire d'Etat à ce titre, un poste à M. Faron, serait aller à l'encontre de la loi »¹³¹, et que le crédit alloué au service photographique passe de 1400 à 600 francs.

Néanmoins, l'atelier de photographie assure des missions plurielles : outre la prise de clichés, Justin Faron, et M. de Villenoisy (**Annexe 3, index nominum**), qui assure sa formation à ses côtés, sont chargés de leur tirage sous forme d'épreuves, afin d'enrichir le fonds photographiques du musée¹³².

Ces activités permettent au musée de jouir de moyens de revenus propres :

« le musée peut maintenant se dispenser de recourir aux coûteux services des photographes de la ville et il lui a été souvent possible d'obtenir des musée provinciaux et étrangers, en échange de photographies qu'il leur fournissait, des documents photographiques et autres qu'il aurait été, sans cela, dans l'obligation de leur payer »¹³³.

Ce service photographique permet ainsi de conforter le MAN comme centre de recherche et d'étude en Europe, car, en plus de recevoir des épreuves de ses correspondants, ils font désormais appel à lui afin d'obtenir des reproductions d'œuvres qui les intéressent, renforçant ainsi son autorité dans le domaine, à l'image d'Henry Corot (**Annexe 3, index nominum**), ou de Prudent Toussaint, archéologues, (**Annexe 3, index nominum**) qui demandent des photographies exécutées par « le gardien de la salle d'étude, très habile en cette matière »¹³⁴.

¹³⁰ MAN, centre des archives, « factures photographes, 1874-1901 ».

¹³¹ Archives nationales, « origines et échanges », 20144782/4, 1912, 3 octobre, frais de déplacement, ouvriers, matériel, 8 juillet-3 octobre 1912. [20p.]

¹³² Cf. *infra*, p.39.

¹³³ MAN, centre des archives, fonds institutionnel, lettre de Salomon Reinach du 18 décembre 1889. .

¹³⁴ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Prudent TOUSSAINT, lettre du 21 juillet 1889.

Aujourd'hui, ce sont plus de 12399 plaques de verre que conserve le musée, réparties dans 240 boîtes en bois (**Annexe 5, figure 8**), et qui font l'objet depuis deux ans d'une vaste entreprise de restauration, menée conjointement par Mme Annie Thomasset, Mme Dominique Viard, restauratrices spécialisées en photographie, et Françoise Aujogue, responsable de la photothèque¹³⁵.

C. Organisation du fonds photographique

1. Le classement des photographies

Face à cette grande quantité de photographies s'accroissant au sein du musée, il devient nécessaire de les classer et de les organiser.

Le MAN élabore ainsi des catalogues, corpus documentaires, séries, inventaires, registres, etc.

En ce qui concerne les photographies, elles sont réparties dans différents fonds :

En premier lieu, elles sont rassemblées et collées dans des manuscrits créés pour l'occasion. C'est ainsi que sont établis des corpus documentaires, rendant

« possible le développement de méthodes nouvelles de classement et d'analyses, [...] fournissant, pour chaque type d'objet, des collections qui se voulaient exhaustives »¹³⁶.

Ces corpus sont un précieux témoignage de recensement des biens archéologiques de la France, et sont très souvent reliés, afin de les rendre utilisables pour l'étude, et de permettre la consultation ces données précieuses.

Certains comptes rendus de fouilles sont aussi reliés, mais il s'agit néanmoins de cas assez particuliers¹³⁷. Ainsi, l'Album Castagné compile plusieurs épreuves des fouilles faites à Murcens et au Puy d'Issolud, par Étienne Castagné, sous la tutelle de la CTG (**Annexe 5, figure 9**).

En second lieu, et c'est là le type de document le plus important dans le fonds photographique du MAN, sont créés des catalogues et albums.

¹³⁵ Un fichier Excel répertorie l'ensemble des plaques de verre, classées par domaine (Objet, muséographie, château, site, portrait, document) après avoir été nettoyées. À terme, elles sont numérisées et disponibles sur le site <http://archives.musee-archeologienationale.fr/>

¹³⁶ JOCKEY, p. 182.

¹³⁷ Les fouilles sont encore mal publiées, et les comptes rendus se limitent souvent à une lettre, ou une liasse de papiers. Les missions dûment publiées sont celles entreprises par de grands organismes, comme la CTG.

« Le catalogue de musée, outre sa fonction d'archive, concourt [...] à cette universalisation de la connaissance »¹³⁸.

De fait, les albums blancs (**Annexe 5, figure 10**) sont créés vers 1876¹³⁹, et définis comme « album, photographies du musée, catalogue des clichés de l'atelier »¹⁴⁰. Ils visent notamment à inventorier les photographies possédées par le musée et sont au nombre de sept, chacun composé de 60 folios reliés sur lesquels sont collées des épreuves¹⁴¹. En-dessous de ces épreuves sont notés les numéros de plaques de verre dont elles ont été tirées, et la boîte à rainures dans lesquelles elles sont rangées. Sont ainsi reproduits les objets issus des collections du musée, des vues de sites, et des documents. En tout, ce sont 435 folios qui ont été compilés.

2. Les albums noirs

Les albums noirs présentent, quant à eux, une autre utilité : répertorier par départements, puis par localités, classés par ordre alphabétique (**Annexe 5, figure 11**) les collections muséales, objets découverts, sites archéologiques, monuments, dolmens, menhirs, etc. du territoire français¹⁴².

Répartis dans quarante boîtes, et d'un format de 28 par 40 cm, ils contiennent jusqu'à 180 folios par album, album équipé d'une reliure à vis afin de pouvoir l'enrichir continuellement. Les documents ont été collés directement sur le support, ou scotchés plus tardivement. Certaines photographies sont pêle-mêle à la fin de l'album.

Ils compilent des plans, dessins, aquarelles, cartes postales, articles de journaux, et surtout des épreuves photographiques : 2753 photographies ont été répertoriées en amont de ce présent travail.

Cette longue compilation de documents a débuté dans les années 1870, comme les albums blancs. La première trace de ces albums dans les archives du musée remonte au 24 octobre 1874 : le registre de la bibliothèque fait figurer sous le numéro 3822 la mention « Série d'albums de dessins archéologiques ».

Cette mention nous renseigne sur deux points :

- lors de leur élaboration, les albums noirs se composaient majoritairement de dessins, le primat de la photographie n'est arrivé que dans les années 1880.
- le numéro 3822 reporté dans le registre d'entrée de la bibliothèque est indiqué sur le

¹³⁸ JOCKEY, p. 184.

¹³⁹ Les albums blancs ne sont reportés dans le registre de la bibliothèque que le 6 juin 1882, mais les factures au nom d'Alfred Veber de 1876 précisent déjà qu'il effectue des collages des épreuves.

¹⁴⁰ MAN, registre d'entrée de bibliothèque, n° inv.6087, 6088, et 6089.

¹⁴¹ 15 folios de ce type ne sont pas reliés et devaient probablement constituer un huitième album.

¹⁴² Le même travail a été entrepris concernant les pays étrangers.

sixième album noir¹⁴³ (**Annexe 5, figure 12**), ce qui signifie que la création des albums noirs est antérieure à la date de 1874.

Cette création est sûrement due au travail fourni par H.-A. Mazard, bibliothécaire au MAN, des années 1872 à 1882¹⁴⁴. C'est lui qui élabore toute l'organisation, puisque les titres des albums, les noms des départements et communes, et quelques légendes sur les folios, sont de sa main (**Annexe 5, figure 13**).

D'autres membres du musée participent à l'enrichissement des albums noirs : Gabriel de Mortillet, dont l'écriture se retrouve notamment sous des documents reproduisant des silex, et autres objets préhistoriques ; et Justin Faron, qui remplace H. A. Mazard dans sa fonction de bibliothécaire (**Annexe 5, figure 14**), et dont l'activité est confirmée dans une lettre d'Henry Corot :

« Vous voudrez-bien les remettre à M. Faron, qui les collera dans les albums départementaux »¹⁴⁵.

Néanmoins, l'ensemble de cette compilation que représentent ces albums n'est pas le seul fruit du travail des membres du musée. En effet, certains folios sont envoyés directement par les correspondants, avec les épreuves photographiques déjà collées (**Annexe 5, figure 15**).

Ainsi, ont été retrouvées dans différentes lettres les déclarations suivantes :

« Je n'y ai pas joint les épreuves reproduisant les objets trouvés dans les fouilles de Minot, car je les enverrai toutes collées sur feuilles du modèle de l'album des départements du Musée de St Germain, comme pièces à conviction »¹⁴⁶ ;

« J'ai joint à cette demande trois planches de photographies d'objets que je destine au Musée de St Germain ; vous voudrez bien les réclamer après examen de ma demande par les membres du Comité, les épreuves sont toutes collées sur papier du format de l'album du Musée »¹⁴⁷ ;

« Je possède effectivement une assez belle collection de clichés photographiques sur la Loire ; si vous voulez bien me dire le format de vos albums, je donnerai l'ordre de coller les épreuves sur des cartons de la même dimension. Aussitôt le tirage prêt je vous adresserai toute la collection, heureux de vous l'offrir pour votre musée »¹⁴⁸.

¹⁴³ MAN, centre des archives, fonds des albums noirs, boîte 3, Aveyron et Bouches du Rhône.

¹⁴⁴ REINACH Salomon, *Catalogue illustré du musée des antiquités nationales du château de Saint-Germain-en-Laye*, t. I, 1917, p. 5, cité par G. Meylan « La bibliothèque du musée d'Archéologie nationale : point d'étape après cent cinquante ans d'ouverture au public », *Antiquités nationales*, 2016-2017, 47, p. 132.

¹⁴⁵ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry COROT n°1, lettre du 16 mai 1895.

¹⁴⁶ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry COROT n°1, lettre du 4 décembre 1896.

¹⁴⁷ *Idem*, lettre du 11 décembre 1896.

¹⁴⁸ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Roland BONAPARTE, lettre du 12 février 1892.

Ont ainsi été répertoriés, seulement concernant les photographies, plusieurs centaines de correspondants dans les albums noirs (**Annexe 3, *index nominum***).

3. Problématiques actuelles

Les albums noirs ont fait l'objet d'un récolement probablement au XXe siècle¹⁴⁹, date à laquelle les albums passent au statut d'archives, cessant d'être alimentés. De manière plus récente, ils ont été reconditionnés dans des boîtes noires dont la composition neutre permet une meilleure conservation (**Annexe 5, figure 16**).

Néanmoins, les folios eux-mêmes ont tendance à s'effriter, et les colles utilisées pour coller les épreuves ont provoqué des déformations du carton. Certaines épreuves perdent quant à elle leurs couleurs, et leur contenu s'efface peu à peu.

De manière parallèle, certains folios ont été dégradés : des photographies ont été découpées, et certaines planches demeurent même introuvables (**Annexe 5, figure 17**).

Outre ces problèmes d'ordre structurel, la nature même des albums noirs a conduit à une perte d'informations considérable. Les documents qui y sont enfermés, quelle que soit leur nature, ont été séparés des lettres, mémoires, factures qui les accompagnaient. D'autre part, le fait de coller les documents entraîne également une perte de renseignements, car la plupart des tampons de photographe, ou date sont annotés au verso (**Annexe 5, figure 18**). Or, un document sans date, sans producteur, demeure sans utilité, dans la plupart des cas.

¹⁴⁹ Les folios ont été renumérotés, prenant en compte même les documents les plus tardifs.

II. Prendre un cliché archéologique : le périple technique

A. De la difficulté de photographier les vestiges archéologiques : 1850-1870

1. « Un art tout jeune » : le collodion sur plaque de verre

Dès que le daguerréotype (**Annexe 2, glossaire**) est créé en 1839, il est promu avec fierté par de grandes personnalités françaises : ainsi, François Arago vante ses mérites devant la chambre des députés, exposant

« l'immense parti qu'on aurait tiré pendant l'expédition d'Égypte, d'un moyen de reproduction si exact et si prompt »¹⁵⁰.

Sous peu, toute une littérature technique se développe, des manuels ainsi que des revues spécialisées sont édités, deux mille appareils sont vendus à Paris en 1841 et un demi-million de plaques : cet engouement permet à la photographie de se propager, et certains particuliers téméraires s'y essaient pour la première fois¹⁵¹.

Néanmoins, l'utilisation du daguerréotype s'avère très difficile, notamment en ce qui concerne l'archéologie. Victor Place déplore de ce fait plusieurs incidents lors de sa mission à Khorsabad :

« Par cette chaleur excessive et surtout par une sécheresse dont rien ne peut donner l'idée, il est impossible de songer à se servir du daguerréotype pour tirer des positifs, sans avoir à craindre de voir toutes les substances chimiques s'altérer, les glaces se briser et les bois se disloquer »¹⁵².

L'invention du collodion humide sur plaque de verre (**Annexe 2, glossaire**) par Frederick Scott Archer en 1851, apporte bien des améliorations et simplifie les prises de vue sur plusieurs aspects.

Avant tout, le collodion humide est salué pour la qualité de son rendu : mêlant un grain d'une grande finesse, une large gamme de gris, et une belle clarté des blancs, la sensibilité du collodion est plus élevée et permet d'obtenir des reproductions plus lisibles et nettes. Par conséquent, il est vivement recommandé dans la reproduction d'œuvres d'art, du fait de la finesse des détails : E. Trutat¹⁵³ le recommande d'ailleurs lorsqu'il s'agit de photographier des objets métalliques, dont les reflets rendent

¹⁵⁰ ARAGO F., *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août, 1839*, p. 26.

¹⁵¹ LEMAGNY Jean-Claude, ROUILLÉ André (dir), *Histoire de la photographie*, 1998, p. 25.

¹⁵² Cf. Archives nationales, dossier Victor Place, lettre au Ministre de l'Intérieur, Khorsabad, 10 septembre 1852, cité par FEYLER, p. 1030.

¹⁵³ Cf. *infra*, p. 55.

l'exercice malaisé¹⁵⁴. À cette netteté s'ajoute la possibilité d'utiliser de très grands formats de plaque, ce qui permet une meilleure lisibilité.

D'autre part, le recours au collodion abaisse considérablement le temps de pose. Le daguerréotype nécessitait dix minutes de pose, lorsque le collodion n'exige que quelques secondes, dix généralement¹⁵⁵.

Enfin, c'est un négatif, et ce détail apporte de nombreuses innovations : les positifs directs, comme le daguerréotype ne sont pas reproductibles, ce qui n'est pas le cas du collodion : des images positives peuvent en être tirées sans limite, réduisant de même les coups de production de la photographie.

De fait, dès le début des années 1850, il supplante le daguerréotype et le remplace dans les studios photographiques.

Malgré toutes ces qualités, le collodion humide présente plusieurs défauts :

« Le collodion tend à devenir d'un usage général en photographie, aucun procédé n'est plus rapide, aucun ne donne des épreuves plus douces et plus promptement terminées. En revanche, aucune substance n'est plus instable, plus capricieuse et par conséquent plus capable de décourager »¹⁵⁶.

Ainsi, le premier caprice du collodion humide est qu'il doit rester, comme son nom l'indique, humide, pour que la photographie puisse être prise correctement : le photographe doit exposer et développer la plaque de verre avant que le collodion ne sèche. De fait, le collodion doit être appliqué sur la plaque *in situ*, devant le sujet à photographier, et ce dans l'obscurité. Le collodion humide exige donc l'emploi d'un laboratoire portatif très encombrant qui puisse procurer cette obscurité¹⁵⁷.

D'autre part, la grande instabilité que dénonce Bayard est notamment due au fait que la photographie n'existe que depuis une dizaine d'années, et que

« Les réactions photographiques sont encore peu connues ; il y a fort peu de temps que les chimistes en ont donné des explications satisfaisantes »¹⁵⁸.

Dans les années 1850, la communauté de photographes voit à peine le jour. Hormis F. Arago qui fit don à l'Humanité du procédé de Daguerre en expliquant les tenants et aboutissants, la technique photographique évolue de façon marginale, dans les laboratoires et ateliers des professionnels et amateurs. La Société française de Photographie ne publie ainsi son premier bulletin qu'en 1855, dans le but de

« réunir en une association, purement artistique et scientifique, les hommes voués à l'étude et à la pratique de cette branche de l'art et de la science qui a pour objet de

¹⁵⁴ TRUTAT, p. 64 : « la finesse des détails exige l'emploi des procédés au collodion ».

¹⁵⁵ Dans des conditions optimales, c'est-à-dire par beau temps, avec une grande luminosité.

¹⁵⁶ BAYARD, « Compte-rendu du Traité de photographie sur collodion de M. Van-Monckoven », *Bulletin de la société française de photographie*, I, 1855, p. 113.

¹⁵⁷ Cf. *infra*, p. 47.

¹⁵⁸ TRUTAT, p. 89.

reproduire et de fixer par l'action spontanée de la lumière les images de la nature extérieure »¹⁵⁹ ;

mais surtout de mutualiser les connaissances, et de participer activement au perfectionnement de la technique. Ainsi, le préambule de ce premier bulletin met l'accent sur cette mission première :

« Cette publicité comprendra, indépendamment des bulletins officiels des travaux de la Société, l'annonce et l'appréciation des nouvelles méthodes, des améliorations obtenues, des découvertes qui seraient faites, des manipulations que faciliteraient les expériences, de tout ce qui peut, en un mot, servir au perfectionnement du dessin par la lumière »¹⁶⁰.

Dans ce contexte de découverte, les premiers archéologues ou scientifiques qui s'essayent à la photographie sont souvent décontenancés par la multiplication de produits chimiques, les manipulations délicates, et les résultats souvent peu probants face à la masse d'efforts fournis.

Le reproche le plus récurrent est qu'elle déforme les sujets photographiés : de nombreux archéologues en font état dans leurs rapports au MAN, notamment J.-A. Lecoq (**Annexe 3, *index nominum***) qui déplore le rendu des photographies des pierres à cercles trouvées dans la commune de Saint-Bihy (**Annexe 7, figure 4**) :

« J'ai essayé de déterminer par la photographie les nombreuses courbes de la pierre. Je vous apporte le résultat des essais tentés sous mes yeux, mais je dois déclarer que la photographie est impuissante à reproduire l'aspect de la plateforme. Pour obtenir un résultat satisfaisant, il eût fallu un échafaudage ou un point culminant rapproché de la surface à reproduire, car dans le cas d'un point de vue oblique, les reliefs viennent masquer certaines lignes en creux ; toutes les courbes sont d'ailleurs déformées »¹⁶¹.

Ainsi, pour certains cas, notamment pour les objets à surface convexe, les archéologues préfèrent recourir au dessin plutôt qu'à la photographie, comme S. Reinach qui déplore que « la photographie déforme le dessin tracé »¹⁶² sur les vases peints à figures noires ou à figures rouges.

Dans cette logique, les archéologues déplorent la modification des dimensions opérée par les photographies, et s'efforcent de préciser à chaque fois l'échelle utilisée sur les épreuves, ou disposent un décimètre à côté des objets.

Cependant, ces obstacles d'ordre technique ne sont pas les seuls qui viennent décourager les archéologues lorsqu'ils s'essayent à la photographie. Cet art naissant

¹⁵⁹ « Article 2. Statuts de la Société française de Photographie », *Bulletin de la Société française de Photographie*, I, 1855, p.5.

¹⁶⁰ ANONYME, « Préambule », *Bulletin de la Société française de Photographie*, I, 1855, p.1.

¹⁶¹ MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, Lecoq, *description de quelques variétés de monuments mégalithiques, mémoire lu à la société d'émulation des Côtes-du-Nord le 3 mars 1869*, n° inv.944.

¹⁶² REINACH, 1886, p. 90.

requiert effectivement un savoir-faire que seule la pratique apporte, car la nature du sujet photographié nécessite un traitement différent dans chaque cas.

2. Des techniques différentes selon le sujet photographié

D'emblée, la lecture d'un manuel de photographie appliquée à l'archéologie du XIXe siècle permet de constater que les auteurs abordent la question selon la même approche : par type d'objet ou monument reproduits (**Annexe 6, figure 1**).

De la sorte, le temps de pose, l'éclairage, le format de plaque utilisé, et la technique diffèrent selon la nature du sujet.

En ce qui concerne le temps de pose,

« il est impossible de donner des indications précises [...] : une inscription sur marbre en plein air et au soleil peut poser trois ou quatre secondes, une inscription sur bronze dans un intérieur peut poser vingt minutes. L'habitude seule peut donner au photographe le sentiment du temps de pose nécessaire »¹⁶³.

De manière générale, moins le sujet est photogénique¹⁶⁴, plus la pose doit être longue. Ainsi, E. Trutat rapporte qu'il a fait poser son appareil trois jours durant pour photographier une cheminée en bois sculpté¹⁶⁵, à cause de la noirceur des bois, et les creux des reliefs. De même, il préconise d'allonger la pose pour photographier des objets d'orfèvrerie, car

« il ne faut pas oublier que le jaune est ordinairement leur couleur dominante et que son pouvoir photogénique est presque nul »¹⁶⁶.

De fait, les clichés de photographes aguerris font état de cette quête du temps de pose optimal. Dans le cas de Jules de Laurière, certaines épreuves portent encore les notes qu'il avait reportées sur les plaques de verre (**Annexe 6, figure 2**). Par exemple, le 20 mars 1878, lorsqu'il photographie le parvis de la cathédrale de Senlis, il fait poser son appareil sept secondes, sans soleil, tandis qu'en 1880, pour photographier la porte romaine de Langres, les ombres¹⁶⁷ lui imposent de poser 90 secondes.

Afin d'abaisser le temps de pose et d'avoir un rendu plus intelligible, les photographes recourent souvent à l'éclairage artificiel. Il est surtout recommandé pour éclairer les aspérités ou parties non visibles des objets, mais pose déjà le problème de déformation du sujet¹⁶⁸ :

¹⁶³ REINACH, note de bas de page n°1, p. 33.

¹⁶⁴ Nous entendons par « photogénique » ce qui donne une image nette et bien contrastée.

¹⁶⁵ TRUTAT, p.68.

¹⁶⁶ *Idem*, p.64.

¹⁶⁷ Les ombres propres du monument causées par les reliefs, ou les ombres portées des nuages, Jules de Laurière ne le précise pas.

¹⁶⁸ Qui est aujourd'hui une problématique contemporaine des archéologues, cf. COLLET Philippe « La photographie et l'archéologie : des chemins inverses », *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1996, pp. 333-334.

« Un mauvais effet de lumière peut rendre méconnaissables certains sujets et ôter toute valeur à l'épreuve photographique »¹⁶⁹.

Au XIXe siècle, avant la généralisation de la lumière électrique, les flammes du Bengale et la lumière au magnésium sont les éclairages les plus appréciés (**Annexe 6, figure 3**). Dans le cas du MAN, deux cas font état de cette pratique.

Le premier est celui de Gustave de Closmadeuc (**Annexe 3, *index nominum***) : souhaitant compléter son album sur les sculptures de Gavrinis, il demande à Alexandre Bertrand le 24 octobre 1886 s'il peut faire venir un photographe afin de reproduire les fac-similés présentés dans les salles du musée :

« On pourrait les photographier sur place, au moyen de la lampe au magnésium qu'on disposerait en côté, pour faire remonter, le mieux possible, les décorations lapidaires »¹⁷⁰.

Le second cas est celui de Léon de Vesly (**Annexe 3, *index nominum***) qui rapporte le 9 avril 1910 qu'il a fait venir un photographe pour photographier un sarcophage de l'église Saint-Gervais de Rouen stocké dans les sous-sol du musée de peinture, et qu'il faisait tellement sombre que ce dernier a eu recours à la lumière au magnésium pour avoir un cliché de qualité¹⁷¹.

Aucune lettre ou rapport ne mentionne l'utilisation de flammes du Bengale, mais E. Trutat met en avant son pouvoir photogénique, son faible coût, tout en se plaignant des vapeurs sulfureuses qu'elles engendrent.

Par ailleurs, les formats de plaque de verre utilisés varient également : dans le cas de la photographie de monuments, le grand format est vivement conseillé, car il permet de mieux visualiser les détails : les plaques de verre 27/33, 24/30 ou 18/24 sont les plus représentées dans cette catégorie. C'est d'ailleurs les gabarits les plus sollicités par les photographes « sérieux »¹⁷² qui utilisent des chambres grand format, afin d'obtenir des négatifs de grande taille et donc la meilleure qualité possible. Toutefois, les grands formats entraînent des complications de transport, E. Trutat déconseille vivement de dépasser le format 30/40.

Malgré ces recommandations, dans la pratique, la demi-plaque¹⁷³, c'est-à-dire la plaque 13/18 est le format le plus utilisé dans la photographie archéologique. Ses dimensions permettent d'obtenir un rendu suffisamment fin, reproduisant de façon

¹⁶⁹ TRUTAT, p. 38.

¹⁷⁰ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Gustave de CLOSMADÉUC, lettre du 24 octobre 1886.

¹⁷¹ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Léon DE VESLY, lettre du 9 avril 1910.

¹⁷² GUTAVSON Todd, *150 ans d'appareils photo, histoire de la photographie du daguerréotype au numérique*, 2010, p.116.

¹⁷³ On entendra par : un quart de plaque (9/12) ; un tiers de plaque (11/15) ; une demi-plaque (13/18) ; une plaque entière (18/24).

satisfaisante les détails, tout en conservant un gabarit peu encombrant¹⁷⁴. Les demi-plaques permettent également de faire des épreuves stéréoscopiques (**Annexe 2, glossaire**), qui sont notamment utilisées pour les projections,

« c'est là une méthode que les archéologues devraient aborder plus qu'ils ne l'ont fait jusqu'à présent : elle leur rendrait des services considérables, en leur permettant d'étudier à l'aise dans leur cabinet les détails considérablement agrandis de leurs épreuves »¹⁷⁵.

D'autre part, le dernier critère pour choisir un format de plaque de verre est celui de son utilisation comme illustration : E. Trutat recommande de choisir une dimension supérieure au format de publication afin d'avoir des bords nets¹⁷⁶. A. Verchère de Reffye lorsqu'il s'apprête à faire photographier les armes d'Alise, souhaite donc « suivre le cadre des planches de l'ouvrage auquel ces photographies sont destinées »¹⁷⁷.

En dernier lieu, et c'est là le critère le plus changeant, la technique varie extrêmement selon les conditions dans lesquelles sont effectuées les photographies. Si le collodion humide est recommandé pour la finesse de son rendu, et donc pour photographier les objets et œuvres d'art, il est en revanche fortement déconseillé lorsqu'il s'agit de l'utiliser en extérieur.

3. Le problème de la photographie en plein air

Le collodion humide ne pouvant être sec au moment de la prise de vue, il nécessite l'emploi d'accessoires et produits chimiques extrêmement nombreux. De fait, tout archéologue souhaitant photographier un monument en extérieur ou un chantier de fouilles doit se doter d'un bagage volumineux (**Annexe 6, figure 4**) et d'un laboratoire portatif afin de réaliser les clichés *in situ*.

Il doit en effet emporter l'appareil photographique, le pied sur lequel le poser, les plaques de verre, les châssis dans lesquels les insérer, les produits chimiques nécessaires au collodionnage et au développement, une chambre noire portative, et de l'eau pour le lavage et le rinçage des clichés.

De fait, le poids de ce chargement est estimé à cinquante kilos, et dépasse, en tout

¹⁷⁴ C'est le format le plus mentionné dans les publications de E. Trutat et S. Reinach, et le fonds de plaques de verre du MAN contient majoritairement le format 13/18.

¹⁷⁵ TRUTAT, p.33.

¹⁷⁶ *Idem*, pp.24-25.

¹⁷⁷ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Verchère de Reffye, lettre du 21 mars 1865.

cas, les « 30 kilogrammes réglementaires »¹⁷⁸ ; mais il peut largement excéder cette moyenne, M. Moulin, photographe parisien photographiant la mission de Gustave le Gray en Algérie emporte avec lui mille cent kilos de bagages, en 1852¹⁷⁹.

E. Trutat présente ce désagrément comme un mal nécessaire :

« Enfin, je ne peux terminer ces généralités sans m'élever contre un véritable manie qui s'est emparée de tous les photographes amateurs, et que les constructeurs d'appareils s'efforcent d'encourager en ayant la prétention d'avoir réalisé, chacun de son côté, cette utopie : faire de la Photographie avec des appareils sans poids et sans volumes ! Il faut s'y résigner par avance ; la Photographie en voyage est toujours un embarras, elle nécessite le plus ordinairement un porteur supplémentaire : il faut même s'estimer heureux lorsqu'un homme peut suffire et qu'un mulet ne devient pas nécessaire. Presque toujours, lorsque le touriste photographe veut emporter lui-même plaques et appareil, il a recours à un matériel trop léger, qui manque complètement de solidité et il s'approvisionne d'un si petit nombre de plaques qu'il ne peut jamais faire deux poses devant le même sujet, et que tout lui manque si une plaque éprouve quelque accident »¹⁸⁰.

Outre les frais élevés générés par un tel transport, Jacques-Gabriel Bulliot (**Annexe 3, index nominum**) annonçant par exemple à Alexandre Bertrand que « le voyage du photographe vous coûtera peut-être un peu cher, 60 ou 80 »¹⁸¹, ce qui correspond aujourd'hui à une somme comprise entre 540 et 720 €¹⁸² ; les clichés sont souvent ratés, ou endommagés. Les albums noirs renferment effectivement de nombreuses épreuves faisant état de fêlures, ou de lacunes des plaques de verre (**Annexe 6, figure 5**).

Dans les faits, il existe plusieurs types de laboratoires portatifs, tous plus encombrants les uns que les autres (**Annexe 6, figure 6**). E. Trutat en conseille deux :

- Le laboratoire américain de M. Jonte, qui présente le désavantage d'avoir une enveloppe en caoutchouc qui fait transpirer, et qu'il conseille de changer par de la toile mais qui est muni de sangles, ce qui permet ainsi de le transporter à dos d'homme¹⁸³ et de ne plus recourir à des chevaux ou des voitures.
- Le laboratoire de M. Terpereau, plus simple d'usage, et qui, par sa légèreté, permet d'avoir à la fois un laboratoire pour la sensibilisation des plaques, et un second pour leur développement. Néanmoins, une caisse supplémentaire pour les produits et cuvettes doit être prévue.

¹⁷⁸ TRUTAT, p. 21. Les chemins de fer refusent de transporter ces bagages dépassant les 30 kg, et Todd Gutavson, *op. cit.* p.88.

¹⁷⁹ MOULIN, « La photographie en Algérie », *la Lumière*, n°12, 22 mars 1856, p. 46.

¹⁸⁰ TRUTAT, pp. 20-21.

¹⁸¹ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Jacques-Gabriel BULLIOT, lettre du 5 novembre 1868.

¹⁸² Pour toutes les sommes indiquées en euros, nous considérons que les prix ont multiplié par 9 entre 1850 et 2019, nous appliquons donc ce coefficient.

¹⁸³ Pour un poids total de tout de même 12 kg.

Par conséquent, de nouvelles techniques sont mises au jour afin de faciliter le travail des photographes en extérieur, dont deux rencontrent un franc succès.

La première se veut le prolongement du collodion humide : il s'agit du collodion sec (**Annexe 2, glossaire**). Il permet de préparer la plaque de verre à l'avance, sans que celle-ci perde sa sensibilité, grâce à l'emploi de substances hygroscopiques qui conservent la porosité du collodion. Le collodion sec sur plaque de verre se présente de deux façons : soit il est conservé sous forme de pellicule, ensuite dissoute et étalée sur la plaque¹⁸⁴, soit les plaques sont déjà prêtes à l'emploi, préparées et vendues par un fabricant spécialisé. Il permet notamment de développer les plaques plus tard, mais demeure une technique cinq à six fois plus lente que le collodion humide. Ainsi, « les procédés de collodion sec sont les plus employés, et c'est à eux que l'archéologue en voyage aura toujours recours »¹⁸⁵.

La seconde est totalement différente : le négatif sur papier, aussi dit calotype (**Annexe 2, glossaire**). Cette technique dispose à la fois des avantages du négatif, mais séduit surtout par sa légèreté et sa nature incassable, facilitant donc le transport. De fait,

« il devrait être le seul employé, car il diminue énormément les bagages et résiste mieux que tout autre aux nombreuses causes d'insuccès que les voyages entraînent toujours avec eux »¹⁸⁶.

Cependant, il nécessite un temps de pose plus long, l'exposition variant de quelques secondes à quelques minutes, suivant l'éclairage et la couleur du sujet photographié. D'autre part, malgré un rendu précis et fin, et des effets de brouillard artistique apprécié par les photographes, le rendu du collodion est plus net, et reste donc privilégié.

Chacune des techniques a donc des avantages et des défauts propres, les photographes ayant le choix entre un matériel léger mais moins rapide, et moins net, ou un matériel très encombrant, mais plus performant. Quelle que soit la technique privilégiée, le collodion sec et le calotype sont majoritairement utilisés jusqu'à la fin des années 1860 pour les photographies en extérieur.

Outre ces problèmes techniques, celui qui souhaite faire une photographie en extérieur doit affronter un phénomène contre lequel il ne peut rien faire : le temps.

En effet, il est impossible d'effectuer des photographies en cas de mauvais temps, car la lumière est trop mauvaise, et la pluie empêche l'emploi de produits chimiques.

Ainsi, dans les lettres qu'il envoie à Alexandre Bertrand, Jacques-Gabriel Bulliot se plaint fréquemment des mauvaises conditions de fouilles dues aux précipitations, mais profite du premier rayon de soleil pour faire appel à un photographe :

¹⁸⁴ TRUTAT, p.101.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 55.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 57.

« J'ai profité de notre unique journée de beau temps pour les faire photographier (*les murs, nda*) »¹⁸⁷.

De ce fait, la plupart des archéologues attend l'été afin de partir en expédition. C'est le cas notamment de Louis Bousrez, qui écrit :

« J'espère continuer la collection qui sera nombreuse et intéressante je vous la compléterai au fur et à mesure de mes excursions. [...] Si il (*sic*) vous était agréable pour orner les salles du musée d'en avoir quelques uns je pourrais vous en faire quand le temps sera beau »¹⁸⁸.

Ou encore celui de Paul Maufra du Chatellier (**Annexe 3, *index nominum***) :

« Par le même courrier je vous adresse neuf photographies, vues de dolmens et de menhirs prises l'été dernier. Peut-être vous intéresseront-elles, vous et M. Reinach. Cet été j'en ferai d'autres »¹⁸⁹.

L'été réunit effectivement les conditions optimales pour obtenir une bonne photographie, car il bénéficie d'une lumière flatteuse :

« il est indispensable d'opérer par un temps de soleil, car c'est le seul moyen d'avoir des ombres portées qui donnent du relief aux parties saillantes et d'obtenir des effets de perspective bien ménagés »¹⁹⁰.

Blanquart-Évrard nuance néanmoins ce propos, conseillant d'alterner exposition à l'ombre et exposition au soleil en couvrant la surface de l'objectif, afin d'obtenir un modelé plus doux, d'atténuer les ombres et renforcer les demi-teintes¹⁹¹.

De la sorte, afin de prendre une photographie en plein air parfaite, le photographe doit utiliser un pied, de préférence à trois branches et à coulisse (**Annexe 6, figure 7**) pour mettre l'appareil à toutes les hauteurs et l'installer solidement quel que soit le terrain¹⁹², et se positionner avec le soleil dans le dos au moment « où les rayons du soleil frappent obliquement le sujet à reproduire et mettent en relief les grandes masses »¹⁹³. La plupart des photographies de dolmens ou monuments antiques présentes dans les

¹⁸⁷ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Jacques-Gabriel BULLIOT, lettre du 5 novembre 1868.

¹⁸⁸ *Idem*, dossier Louis BOUSREZ, lettre du 11 février 1895.

¹⁸⁹ *Idem*, dossier Paul Maufra du CHATELLIER, lettre du 26 mars 1891.

¹⁹⁰ TRUTAT, p. 39.

¹⁹¹ *Idem*, pp. 39-41.

¹⁹² TRUTAT, pp. 27-28.

¹⁹³ *Idem*, p. 39.

albums noirs prouvent que les photographes appliquent cette méthode (**Annexe 6, figure 8**).

Lorsqu'il s'agit de photographier des monuments hauts, ou d'avoir une vue complète d'un site, il est parfois nécessaire d'utiliser un pied-échelle : « On est contraint parfois d'installer la chambre obscure dans des conditions peu commodes ; il faut, par exemple, l'élever beaucoup pour la mettre au niveau des sujets à reproduire, et alors les pieds ordinaires sont insuffisants. Dans ce cas, on emploie un pied dont les branches sont assez longues pour porter la chambre obscure à la hauteur nécessaire, 3 mètres au moins, et l'on se munit d'une petite échelle pour manœuvrer l'appareil »¹⁹⁴. Quoiqu'encombrant, il permet d'obtenir des photographies de plus large champ (**Annexe 6, figure 9**).

De manière générale, la photographie en plein air reste subsidiaire entre 1850 et 1860, du fait de la difficulté qu'elle engendre. Elle est surtout pratiquée par des professionnels qui peuvent se permettre de se doter de tant de matériel et qui savent passer outre les problèmes techniques. Ce constat se voit également à la consultation des rapports de fouilles envoyés au CTHS dans les mêmes années : seuls cinq envois sur quatre-vingts sont agrémentés de photographies¹⁹⁵.

Par ailleurs, la photographie d'intérieur est peu représentée dans les albums noirs, seules neuf photographies, et la série des armes d'Alise, ont été répertoriées¹⁹⁶ (**Annexe 7, figure 5**).

B. Perfectionnement et démocratisation de la photographie (1870-1910)

1. Les améliorations techniques

En 1871 est créé un nouveau procédé : le gélatino-bromure d'argent sur verre (**Annexe 2, glossaire**). Ces plaques de verre sont beaucoup plus sensibles à la

¹⁹⁴ *Idem*, p. 31.

¹⁹⁵ FEYLER, p.1027.

¹⁹⁶ Il est probable qu'elles soient plus nombreuses, mais l'absence d'information concernant certaines épreuves empêche d'établir une datation exacte.

lumière, et capturent l'instant, supprimant de fait le temps de pose à quelques secondes.

« Les photographes n'avaient plus besoin de préparer ni d'emporter avec eux une cinquantaine de kilos de produits chimiques, verrerie de laboratoire, chambres noires démontables et caisses. Ils n'avaient plus besoin de s'enfermer dans une tente étroite et encombrée au milieu d'odeurs immondes pour répartir le plus uniformément possible et dans l'obscurité une solution sensible sur une plaque de verre. Ils n'avaient plus besoin de sortir en plein soleil, d'insérer la plaque à l'arrière de l'appareil, de prendre la photo, puis de se précipiter pour développer la plaque avant qu'elle ne soit complètement sèche. Prendre des photos devint alors extraordinairement facile et rapide. Il suffisait d'un appareil, de plaques sèches et de châssis porte-plaque étanches à la lumière. Le photographe pouvait développer les plaques quand il en avait envie, ou bien confier cette tâche à quelqu'un d'autre »¹⁹⁷.

Si leur commercialisation débute en 1873, elles sont produites de façon industrielle dès les années 1880, annonçant ainsi la vulgarisation de la photographie auprès des particuliers, de fait « la plaque au gélatino-bromure rendit la photographie beaucoup plus accessible. D'un métier, elle devint un passe-temps, un hobby »¹⁹⁸.

Par conséquent, le chargement jusqu'alors nécessaire pour photographier en extérieur se réduit à très peu de choses, un appareil, les plaques contenues dans les châssis, et un pied¹⁹⁹ (**Annexe 6, figure 10**).

Les promenades photographiques poussent les photographes-archéologues à alléger le plus possible leurs appareils. Face à ce besoin grandissant, plusieurs chambres photographiques spécifiquement pensées pour les travaux extérieurs sont créées, car

« les appareils de campagne doivent réunir sous un format commode la plus grande légèreté et la plus grande rigidité »²⁰⁰.

¹⁹⁷ GUTAVSON Todd, *op. cit.* p. 88.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 89.

¹⁹⁹ Le pied devient même superflu, le temps de pose étant minime.

²⁰⁰ DAVANNE Alphonse, *La photographie : traité théorique et pratique*, tome 1, p. 56.

Deux sont recommandées notamment par Alphonse Davanne²⁰¹, à savoir la chambre noire du Club Alpin, et celle de M. Jonte qui reçoit en 1879 le premier prix de chambre noire de voyage, décerné par la Société française de photographie (**Annexe 6, figure 11**).

La première peut pivoter, ce qui permet de prendre des vues en format portrait ou en format paysage, et les glaces dépolies peuvent être fixées par des charnières, empêchant donc qu'elles se cassent à cause des coups de vent.

La seconde dispose également de ces commodités, mais se veut novatrice sur plusieurs autres points :

- deux niveaux d'eau permettent d'installer la chambre de façon parfaitement horizontale ;
- un parasoleil protège l'objectif ;
- les châssis sont extrêmement légers ;
- un numérateur mobile peut être placé sur les châssis et indique quelles glaces ont déjà été utilisées
- le pied est agrémenté de bagues en cuivre pour être réglé, et non plus de coulisses en bois qui se déforment selon les conditions climatiques²⁰².

Dans cette logique de pragmatisme, est créé en 1874 le scénographe (**Annexe 6, figure 12**), l'une des premières chambres portables légères à plaque-sèche de petit format²⁰³. Les plaques sèches étant encore jeunes, et donc avec une sensibilité moindre, le temps de pose est important, nécessitant de fait l'utilisation d'un pied. Néanmoins, cet appareil, produit par E. Deyrolle fils (**Annexe 3, index nominum**), et spécialement conçu pour la photographie de paysage, se vend au prix de 50 francs, ce qui le rend très accessible. C'est probablement afin de tester ses compétences que E. Deyrolle est invité à immortaliser les membres du congrès scientifique de Nantes dans le Morbihan en 1875, un an après sa création (**Annexe 7, figure 6**).

²⁰¹ Cf. *infra*, p. 55.

²⁰² HAINCQUE DE SAINT-SENOCH, « prix obtenu par M. Jonte », *Bulletin de la société française de photographie*, 25, 1879, pp. 64-66.

²⁰³ 10/15

Outre ces premières innovations dans les années 1870, une autre leur emboîte le pas, et séduit particulièrement les archéologues : le papier sensibilisé. Contrairement au calotype qui exigeait un temps de pose long et un rendu peu net, les clichés sur papier au gélatinobromure d'argent (**Annexe 2, glossaire**) renferment l'image dans une couche sensible dissociée du papier, qui ne devient qu'un support, et qui offre donc un rendu de meilleure qualité. D'autre part, la préparation de ces papiers se fait en amont, en usine ou en atelier, tout comme les plaques de verre. Aujourd'hui connu sous l'appellation négatif sur papier Eastman, il est identifié au XIXe siècle comme papier de M. Balagny, qui semble être le producteur de référence²⁰⁴.

Le négatif sur papier, conditionné sous la forme d'un film rouleau, permet en tout cas d'utiliser un nouveau type d'appareil, l'automatique (**Annexe 2, glossaire et Annexe 6, figure 13**), créé par Édouard Stebbing²⁰⁵, avec lequel il n'est pas nécessaire de faire la mise au point. Ainsi, il est préférablement utilisé lorsque les conditions climatiques empêchent un bon emploi d'une chambre noire, difficile à stabiliser et fragile face aux intempéries :

« J'avais aussi mon appareil photographique, mais d'un côté le vent est toujours assez fort à l'ilot, de l'autre pour obtenir une perspective complète il faut opérer du large et d'un bateau solidement ancré ; aussi la prochaine fois ce sera mon appareil instantané que j'aurai et j'opérerai convenablement »²⁰⁶.

En l'espace de trente ans, la photographie d'extérieur s'est donc considérablement améliorée, sujette à des innovations incessantes, passant ainsi d'une activité complexe et encombrante, réservée à des professionnels, à un passe-temps facile d'accès :

« La pratique de la photographie en voyage était autrefois rendue difficile par la nécessité d'emporter des glaces en verre, à la fois fragiles et encombrantes ; aujourd'hui qu'on les a remplacées par du papier sensibilisé, qui ne le cède en rien aux

²⁰⁴ REINACH, 1886, p. 31 et 75.

²⁰⁵ Photographe britannique établi à Paris, 27, rue des Apennins, réputé pour ses plaques sèches au gélatinobromure, et recommandé dans tous les manuels de photographie du XIXe siècle.

²⁰⁶ MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, carton 12/2, emballage de plaques Lumière 18/24, lettre de M. Paillary du 27 septembre 1894.

meilleures glaces, on peut aisément faire tenir dans une boîte à cigares ordinaire de quoi tirer plusieurs centaines de photographies »²⁰⁷.

2. Les premiers ouvrages didactiques à l'attention des archéologues

Alors que le découragement que certains pouvaient éprouver face à la complexité des procédés photographiques est balayé par ces innovations techniques, la démocratisation de la photographie achève de la rendre accessible à tous.

C'est en effet dans les années 1880 que les premières monographies à l'attention toute particulière des archéologues sont éditées. En tant qu'archéologues, ils doivent à la fois se familiariser avec des procédés délicats qui leur sont totalement inconnus, mais également se confronter à l'exercice difficile des missions en extérieur. Trois manuels se proposent donc de les aider dans ce périple.

Le premier d'entre eux est celui publié en 1879 par Eugène Trutat : *La photographie appliquée à l'archéologie*.

E. Trutat n'est pas archéologue de profession, mais gravite autour de ce domaine, par son métier de conservateur au musée d'Histoire naturelle de Toulouse, et sa participation à plusieurs sociétés savantes, comme la Société archéologique du midi de la France, ou la Société photographique de Toulouse. Son manuel se veut didactique : il reconnaît d'emblée que la photographie est ardue pour les archéologues qui n'y entendent rien, mais que les photographes professionnels, habitués à leurs ateliers, sont également ignorants quant aux spécificités exigées par les matériaux archéologiques et par les travaux extérieurs²⁰⁸. De cette façon, il recommande aux archéologues de se former aux rudiments de la photographie auprès d'un professionnel, dans un studio, avant de partir en mission.

Il engage en outre à étudier scrupuleusement les ouvrages théoriques, citant celui de Perrot de Chaumeux, *Premières leçons de Photographie*²⁰⁹ ; celui de Van

²⁰⁷ *Idem*, pp.30-31.

²⁰⁸ TRUTAT, p. 6.

²⁰⁹ Publié en 1874.

Monckhoven, *Traité général de Photographie*²¹⁰ ; et celui de Davanne, *Les progrès de la Photographie*²¹¹.

Sa réflexion s'articule en deux temps : il propose d'abord dans une première partie d'aborder les spécificités photogéniques de chaque type d'œuvres, que ce soit des monuments, des œuvres d'art, du mobilier, des inscriptions ou des manuscrits, puis détaille dans une seconde partie les manipulations techniques, du collodion au tirage. Le fait qu'il ne soit pas archéologue de profession se perçoit dans son manuel : pour lui, est archéologique tout ce qui est ancien, et n'aborde les problématiques archéologiques que lorsqu'il évoque la photographie de monuments en extérieur.

Au contraire, S. Reinach, quand il publie ses *Conseils aux voyageurs archéologues* en 1886, résout ce problème. La photographie est effectivement un domaine qui lui est familier puisque l'atelier de photographie du MAN vient d'être créé sous son impulsion. Il bénéficie de plus d'une certaine expérience en la matière puisqu'il s'était acheté un appareil photographique de voyage pour ses missions en Tunisie²¹². Habitué donc aux exigences des voyages archéologiques, son ouvrage s'adresse :

« à l'archéologue, en entendant ce mot dans le sens le plus large, c'est-à-dire à l'épigraphiste, à l'historien de l'art, au numismate et accessoirement au géographe »²¹³.

Il aborde donc la photographie en fonction des caractéristiques de l'épigraphie, des beaux-arts, de la numismatique, et de la topographie. Néanmoins, il n'évoque pas non plus la photographie de fouilles à proprement parler. Il conçoit la photographie archéologique comme un moyen d'inventorier toute œuvre ou monument jusqu'alors inconnus :

« Ces Conseils s'adressent non seulement aux archéologues de profession, chargés de missions officielles, mais encore, mais surtout, aux touristes instruits qui ne

²¹⁰ Dont la première édition date de 1856.

²¹¹ Publié en 1877.

²¹² MAN, centre des archives, fonds institutionnel, lettre de S. Reinach du 18 décembre 1889.

²¹³ REINACH, p. 11.

regardent pas à dépenser des sommes considérables en courses souvent inutiles à travers le monde »²¹⁴.

Cette recommandation s'explique par le fait que S. Reinach conçoit la photographie comme le meilleur moyen de reproduction de l'époque, et que son but premier est donc d'immortaliser les vestiges encore inconnus. La photographie est pour lui la voie royale pour porter à la connaissance de tous des œuvres encore inconnues, des régions inexplorées, et participe donc à l'extension du savoir. Il s'agit donc d'inventorier, et non de fouiller.

En somme, ces deux manuels témoignent de cette volonté de faire progresser l'archéologie, au moyen de ce nouvel outil scientifique qu'est la photographie, mais prouvent également que l'archéologie est une discipline peu structurée et balbutiante, où les touristes sont engagés à participer à la bonne cause.

Enfin, un dernier manuel est édité entre 1886 et 1888, celui d'Alphonse Davanne, *La photographie, traité théorique et pratique*, qui devient l'ouvrage de référence pour tous les amateurs.

Photographie de profession, le traité d'A. Davanne est technique et exhaustif, et s'attache davantage à décrire les manipulations et réactions chimiques. Il s'attarde dans le premier tome sur les techniques de prise de vue, tandis qu'il développe dans le second les procédés de développement et tirage. Abordant toutes les thématiques relatives à la photographie, il dispense de précieux conseils pour la photographie en extérieur, et présente les derniers procédés inventés, promouvant ainsi des appareils légers et faciles d'utilisation.

Son œuvre fut bénéfique pour la communauté archéologique : vice-président de la Société française de photographie, il intervient fréquemment aux séances du CTHS pour présenter les derniers progrès photographiques et engager les archéologues à en faire usage²¹⁵.

Cette initiative est reprise par d'autres membres de sociétés savantes, comme

²¹⁴ REINACH, p. 78.

²¹⁵ CHABOUILLET, « Compte-rendu de la séance du 12 février 1877 », *Revue des sociétés savantes de la France et de l'étranger*, t. 5, 1877, p. 22.

Édouard Loydreau, ou Paul Martellière, qui engagent leurs collègues à se servir de la photographie dans leurs études archéologiques, présentant de ce fait ses nombreux avantages²¹⁶.

Simplification et démocratisation caractérisent donc la photographie archéologique en ce quatrième quart de XIXe siècle. En ce qui concerne le MAN, la majeure partie des épreuves collées dans les albums noirs datent de cette époque.

Il nous faut pourtant signaler un dernier élément technique qui favorise cet engouement : la pratique du tirage des épreuves.

3. Le tirage des épreuves

La création du procédé négatif dans les années 1850²¹⁷ permet de reproduire en grande quantité les images fixées, sous forme de positif.

Les premiers types de tirage (**Annexe 2, glossaire**) sont des procédés à noircissement direct, c'est-à-dire qu'ils s'effectuent à la lumière naturelle²¹⁸ : le papier est posé contre le négatif dans un châssis-presse et exposé à la lumière. C'est une pratique qui peut s'avérer très longue, dépassant parfois une heure.

Deux types de papier sont d'abord utilisés dans ces opérations.

Le premier type est le papier salé (**Annexe 2, glossaire**), en vogue dans les années 1850. Malgré l'avantage d'avoir été le premier papier de ce type à être inventé, il est rapidement abandonné au profit de papiers plus performants. C'est en effet un procédé monocouche, ce qui signifie que l'image est reproduite directement sur les fils du papier ; ainsi, le résultat est peu précis, et l'épreuve se dégrade rapidement.

Le papier albuminé (**Annexe 2, glossaire**) offre une meilleure alternative : issue d'un procédé à deux couches, l'image est d'une grande finesse, détaillée, et les tonalités sont variées (**Annexe 6, figure 14**). Si la sensibilisation du papier *via* une couche d'albumine devait se faire peu avant l'exposition du papier, dès 1860 sont

²¹⁶ LOYDREAU Édouard, *op. cit.* et MARTELLIÈRE Paul, « De la photographie comme complément des études archéologiques », *Bulletin de la société archéologique scientifique et littéraire du Vendomois*, tome XVIII, 1879, pp. 215-223.

²¹⁷ Notamment avec le collodion humide sur plaque de verre et le calotype.

²¹⁸ D'où la nécessité de maintenir les clichés dans l'obscurité jusqu'au développement.

commercialisés des papiers albuminés pré-sensibilisés, faisant du papier albuminé l'un des modes de tirage le plus populaire au XIXe siècle. Il demeure néanmoins extrêmement fin, les épreuves sur papier albuminé sont donc collées sur des cartons rigides afin qu'elles ne s'enroulent pas sur elles-mêmes, notamment dans des albums, corpus, etc.

Enfin, un troisième type de papier satisfait les archéologues : le tirage au gélatino-bromure, mis au point en 1873 (**Annexe 2, glossaire**). Il apporte deux innovations : la première, en qualité de procédé de développement chimique, plus stable que le procédé à noircissement direct. La seconde, en ce qu'il est composé de trois couches, ce qui garantit une image lisse et de très bonne qualité. D'autre part, l'émulsion est déjà sensibilisée en usine, le papier est donc prêt à l'emploi et peut être utilisé pour les plaques de verre et les supports souples pour négatifs. Mais surtout, la sensibilité du gélatino-bromure permet de faire des agrandissements (**Annexe 2, glossaire**), largement plébiscités par les archéologues.

En effet, face à l'allègement et la réduction des appareils photographiques de voyage, l'agrandissement devient une pratique nécessaire pour pouvoir utiliser la photographie *a posteriori*.

En outre, les opérations d'agrandissement et de réduction sont chères à la profession car elles permettent de rétablir des échelles justes, ce qui est primordial pour la bonne étude d'un objet. Ainsi, beaucoup d'épreuves collées dans les albums noirs sont accompagnées d'une échelle, et tout archéologue de bonne foi s'attache à rendre la photographie de l'objet reproduit la plus fidèle possible :

« Je pense que cette photographie, bien que très imparfaite, vous fera plaisir, en tout cas, elle vous montrera que votre jeune correspondant n'est rebuté par aucune difficulté, et qu'il sait tantôt faire des épreuves réduites, tantôt des agrandissements, et quelquefois des reproductions grandeur nature »²¹⁹.

²¹⁹ MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, n° inv. 10490, lettre d'Henry Corot du 2 avril 1896.

Pour autant, le tirage des épreuves est un processus répudié par les archéologues, car il est fastidieux, long, et peu intéressant. Henry Corot par exemple, n'hésite pas à se plaindre de cette activité :

« Je ne pense pas être inconvenant en priant M. le Ministre de l'Instruction publique de bien vouloir remettre ces feuilles au Musée de St Germain, ceci, à seule fin de ne pas en tirer de nouveaux exemplaires. Si vous faites de la photographie, vous serez assurément de mon avis, car c'est le superlatif de l'ennui photographique »²²⁰.

De cette manière, toujours dans cette volonté de démocratiser la photographie, dès les années 1880, il est possible de prendre uniquement les clichés, et de les faire développer par des établissements spécialisés. S. Reinach le recommande d'ailleurs dans son ouvrage, l'important pour un archéologue étant le sujet de ses photographies, et non leur qualité. Il conseille à ce titre de s'adresser à la maison Berthaud²²¹, ou à la Société générale des applications photographiques²²².

En somme, entre les années 1850 et 1910, la technique photographique évolue profondément et se perfectionne. De fait, si dans les années 1850 elle est davantage pratiquée par des professionnels, elle se popularise, et devient accessible à tous. Ainsi, les profils des photographes mentionnés dans les travaux archéologiques sont très hétérogènes.

C. Portraits des photographes

1. L'anonymat des photographes

Le premier obstacle à surmonter lorsqu'il s'agit d'étudier la photographie archéologique est de réussir à identifier les photographes. Pour de multiples raisons, ils ne sont presque jamais mentionnés dans les rapports de fouilles, articles, publications, etc. Leurs noms se retrouvent au détour d'une lettre, d'une facture, ou

²²⁰ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry COROT n°1, lettre du 4 décembre 1896.

²²¹ Établie 9, rue Cadet à Paris.

²²² Établie 3, rue de l'Échelle, à Paris.

annotés à côté des épreuves, sous forme de tampon ou de mention manuscrite. Par ailleurs, le principe de l'album entraîne une perte d'informations considérable, car beaucoup de tirages contiennent des indications au dos, malheureusement non visibles puisqu'ils sont collés²²³.

Cet épais brouillard qui entoure l'identité des photographes est dû à plusieurs facteurs.

Le premier d'entre eux est le peu de considération dont jouit la photographie à ses débuts. Certes, elle est saluée par la communauté scientifique, pour sa fidélité de reproduction, sa rigoureuse exactitude, et pour l'aide qu'elle peut apporter à de nombreuses disciplines, mais elle est dans un premier temps répudiée pour sa rivalité vis-à-vis des Beaux-Arts.

Ce courant anti-photographique est développé dans les pages du *Figaro* et de la *Revue des deux-mondes*, mais le porte-parole le plus connu de cette pensée est Charles Baudelaire, qui se dresse contre la photographie dès 1859²²⁴.

Dans cette époque où beaucoup pensent que l'art doit imiter la nature, car la nature est d'une beauté idéale, la photographie, par son exactitude sans faille, est promue comme l'art absolu. Or, pour Baudelaire

« comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécilité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance »²²⁵.

C'est là le principal postulat contre la photographie : elle n'exige aucun talent, aucun sens artistique, mais se veut érigée au même rang que les autres *media* de reproduction que sont notamment la peinture et le dessin, contribuant ainsi à « l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare »²²⁶.

²²³ Cf. *supra*, p. 41.

²²⁴ BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*, 1868, p. 262.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*.

Ainsi, pour le cas des albums noirs, les noms des dessinateurs sont constamment notés, que ce soit par les artistes eux-mêmes ou par les membres du MAN, mais ceux des photographes le sont occasionnellement, seulement lorsqu'il s'agit de dons d'une série entière par exemple²²⁷. Mais même dans ce cas de figure, il arrive que le photographe reste anonyme. En effet, les photographies de Jules de Laurière, qui sont pourtant une série de soixante-dix épreuves²²⁸, ont été très difficiles à attribuer : elles sont dispersées dans les quarante boîtes contenant les albums noirs. Les épreuves ont chacune le même type de jaunissement²²⁹, et un numéro est noté dans un coin supérieur²³⁰ (**Annexe 7, figure 7**). Seules quelques-unes portent la signature « JDL ». C'est seulement dans le vingtième album noir²³¹ qu'est répertorié le premier tirage signé par Jules de Laurière, permettant ainsi d'identifier l'auteur de toute la série. Seule une étude complète des albums permettrait d'établir un lien entre ces photographies : elles seraient, dans le cas contraire, restées sans auteur.

D'autre part, si la photographie est quelque peu dépréciée, il en est de même pour les photographes qui jouissent d'une mauvaise réputation.

Le premier reproche qui leur est fait est d'être attiré par l'appât du gain :

« From the beginning, it seems, the average photographer suffered from a bad press. While Arago was still proclaiming the glorious contributions that the daguerreotype could make to human knowledge, others saw a chance for profit »²³².

À partir de 1839, date à laquelle la France achète le daguerréotype afin d'en faire don au monde entier²³³, les ateliers de photographie se multiplient véritablement dans Paris : certains opportunistes, qui effectuaient un métier tout à fait différent auparavant,

²²⁷ C'est le cas par exemple de Louis Bousrez qui a apposé son tampon sur toutes les planches. Je pense à ce titre qu'il a pris soin de coller lui-même les épreuves sur les folios, puis les a envoyés au MAN. Il écrit d'ailleurs : « je vous fais un envoi d'une série de photographies en feuilles des monuments de la Touraine », cf. MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, lettre du 18 avril 1893.

²²⁸ 75 sont mentionnées dans la facture établie en 1898 par Giraudon, mais seules 70 ont été reconnues dans les albums, cf. *supra*. p. 34.

²²⁹ Dû à l'emploi du papier albuminé, qui jaunit avec le temps.

²³⁰ Des numéros s'échelonnant entre 180 et 250.

²³¹ MAN, centre des archives, fonds des albums noirs, boîte n°12, Lot.

²³² McCAULEY Elizabeth Anne, *op. cit.* p. 17.

²³³ Le 19 août 1839, François Arago fait cette déclaration devant l'Académie des sciences et des beaux-arts.

et d'origine modeste²³⁴, se lancent dans cette discipline naissante, et se font ainsi une réputation de charlatan.

Pour prouver qu'ils détiennent un réel savoir-faire, ils entretiennent volontiers une aura de mystère autour de leur métier :

« Voici donc ma conclusion : un appareil photographique devrait toujours faire partie du bagage d'un archéologue. Les manipulations (*sic*) photographiques sont beaucoup plus simples qu'on ne se le figure généralement. Le photographe, il est vrai, l'amateur surtout, s'entoure volontiers d'un certain mystère, il parle avec une feinte discrétion de ses prétendus secrets ; cela fait bien, et lui donner l'air d'entretenir quelque commerce occulte avec Lucifer. Si le public savait que la photographie est la chose la plus simple du monde, et que le premier venu peut avec un peu de soin obtenir des résultats satisfaisants, il manquerait volontiers de respect au photographe, qui ne l'entend pas ainsi »²³⁵.

De plus, face à la saturation du marché photographique à la fin du XIXe siècle, et sa démocratisation, les photographes professionnels deviennent réticents à la vente de plaques de verre, car cela leur retire du travail : Henry Corot se plaint de ne pouvoir trouver de plaque 13/18 à Auxerre, « les photographes professionnels [étant] réfractaires pour la vente de plaque »²³⁶.

Ainsi, une défiance naturelle se forme envers le corps professionnel des photographes, qui est renforcée par l'anxiété que certains clients ressentent à l'idée d'une séance photo, puisque :

« For many visitors to the new studios perched on rooftop to take advantages of the light the experience recalled the anxiety of visiting a dentist, a man of dubious professional skills who forced his clients to undergo incomprehensible, painful procedures »²³⁷.

²³⁴ *Idem*, p. 36.

²³⁵ MARTELLIÈRE Paul, *op. cit.* p. 222.

²³⁶ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry COROT n°2, lettre du 2 juin 1920.

²³⁷ McCAULEY Elizabeth Anne, *op. cit.* p. 17.

Vénaux, incompétent, brusque ; ces qualificatifs caractérisent le photographe, et expliquent ainsi le peu de reconnaissance dont on leur fait part à l'époque.

De fait, pour pouvoir photographier des œuvres, ou des fouilles, il fallait bénéficier d'une recommandation.

C'est par exemple le cas du photographe parisien Augustin Gueuvin²³⁸, qui est chargé de plusieurs missions pour l'empereur, notamment pour les photographies de la colonne Trajane, et des armes d'Alise-Sainte-Reine. Spécialisé dans la reproduction d'œuvres d'art, et de monuments, les clichés au collodion humide d'A. Gueuvin, de très grandes dimensions, sont très appréciés pour leur netteté, et assurent sa réputation. Il se concentre par la suite sur la photographie religieuse, ce qui lui permet de bénéficier d'une meilleure considération que les autres photographes.

De fait, il est recommandé par le comte de Nieuwerkerke auprès des conservateurs du musée du Louvre et du MAN pour « sa bonne tenue et sa convenance en toute chose »²³⁹, alors que l'accès des photographes au musée avait été interdit par un arrêté du 27 juillet 1866.

Dans ce cas, qu'en est-il des autres photographes professionnels de l'époque ? Comment sont-ils amenés à collaborer avec les archéologues ?

2. Les photographes professionnels

Lorsque la photographie en est à ses débuts dans les années 1850, les seuls aptes à pouvoir mener des travaux photographiques sont les professionnels. Une telle entreprise nécessite en effet un matériel volumineux, coûteux, et complexe, qui demande un réel investissement financier et intellectuel.

²³⁸ Augustin Gueuvin (1809-1899), établi successivement 11, boulevard des Italiens de 1850 à 1859, 20 rue Cassette de 1862 à 1867, et 30, boulevard de l'Enfer, jusqu'en 1869, date à laquelle il fait faillite, selon E. A. McCauley, p. 339.

²³⁹ Lettre du 21 août 1866 du conservateur Longpérier au comte de Nieuwerkerke, citée par STEFAN Alexandre Simon, *La colonne Trajane, un empereur, des moulages et des images - une campagne photographique sous le second Empire*, 2015, p. 269.

Ainsi, concernant les épreuves photographiques des années 1850-1860 contenues dans les albums noirs, quatre sont l'œuvre de photographes professionnels²⁴⁰, que sont Auguste Cloz, Ferdinand Carlier, Jean-Baptiste Malchaussé, et Augustin Gueuin (**Annexe 3, index nominum**).

Dans la même logique que pour A. Gueuin, Ferdinand Carlier est un photographe qui bénéficie d'une certaine notoriété : commençant sa carrière dans le Morbihan où il reproduit surtout des vues de Bretagne et de costumes traditionnels, il s'installe à Paris en 1869 où il se présente comme photographe des Monuments historiques et de l'École des Beaux-Arts. De fait, il est fait officier de l'Académie des beaux-arts le 12 juillet 1886, ce qui lui assure une reconnaissance.

Le même constat se pose pour les années suivantes : dans le dernier quart du XIXe siècle, Étienne-Eugène Dorsène, établi à Périgueux, (**Annexe 3, index nominum**) est sollicité pour photographier des silex découverts dans la ville voisine de Mussidan. Outre le fait qu'il doit être un des seuls photographes des alentours, il est surtout connu pour être à la pointe des innovations techniques, car il est le seul à disposer de l'équipement nécessaire pour la prise de radiographies²⁴¹, ce qui l'amène à collaborer avec les médecins locaux. Il est de fait loué par la presse qui le qualifie d'habile photographe et opérateur²⁴².

Néanmoins, les photographes mentionnés dans les albums noirs jusqu'au début du XXe siècle ne sont pas tous des professionnels de renom : la plupart a surtout le mérite de se situer à proximité des vestiges découverts, que cela nécessite un déplacement de leur part, ou que l'archéologue lui apporte le produit de fouilles dans son atelier.

De fait, sur l'ensemble des photographes identifiés, une grande majorité sont des

²⁴⁰ Sur les dix photographies répertoriées, seuls six noms sont mentionnés. Quatre d'entre eux sont des noms des photographes professionnels, les deux autres ceux des communicants qui sont des érudits locaux, à savoir Victor Chatel et Jules Ray.

²⁴¹ La radiographie est inventée en 1895 : dès 1899, E. Dorsène équipe son laboratoire de cette nouvelle technologie, et annonce la nouvelle dans le *Journal de la Dordogne* « Photographie Séréni, E. Dorsène successeur, 12 allées Tourny (près Préfecture) - Photographies de jour et de nuit - À la lumière artificielle – Laboratoire spécial avec Rayons X établi selon les dernières découvertes de la Science pour la Radiographie, la Radioscopie », DUVERGER Michel, « Les débuts de la radiologie à Périgueux en secteur privé et public », *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, tome CXII, 1985, p. 267.

²⁴² *Idem*, pp. 266-271.

photographes professionnels locaux²⁴³.

Ils sont contactés par les archéologues pour plusieurs raisons :

La première d'entre elle est que le photographe en question est le seul à exercer cette activité dans la ville. Il ne faut pas oublier qu'en province l'activité de photographe est moins répandue que dans la capitale, et que souvent seul un photographe est établi. C'est le cas par exemple d'Yves-Marie Levot (**Annexe 3, *index nominum***), qui photographie entre 1864 et 1865 un sarcophage en plomb dans la région de Quimper, sur demande de M. Le Men. Il semble alors qu'Yves-Marie Levot soit le premier photographe attesté dans la ville, jusqu'en 1865²⁴⁴.

Une lettre fait d'ailleurs état du manque de photographe en région, et ce encore au début du XXe siècle : en 1904, Th. Bodart, brasseur à Melle (Deux-Sèvres), fait part au MAN de la découverte d'un vase par des ouvriers alors que ceux-ci faisaient exploser une carrière pour récupérer la pierre (**Annexe 7, figure 8**). Il écrit :

« Ce pot, dont j'inclus une photographie mal faite (il n'y a pas de photographe à Melle) »²⁴⁵.

Dans la capitale, il semble que la proximité soit aussi un facteur important : en 1906, lorsque le métro est aménagé sur l'île de la Cité, trois inscriptions sont inopinément découvertes. Charles Sellier, conservateur adjoint du musée Carnavalet et Antoine Héron de Villefosse, épigraphiste reconnu, sont chargés de l'étude des vestiges²⁴⁶. Ils font appel à Henri Emile Cimarosa Godefroy, établi dans le 5^{ème} arrondissement (**Annexe 3, *index nominum***), qui reproduit l'avancement de ces fouilles fortuites et s'attarde sur les inscriptions (**Annexe 7, figure 9**).

Seuls les photographes de grande notoriété sont missionnés spécialement, et se déplacent pour effectuer des photographies : c'est le cas de Deyrolle, réputé pour ses

²⁴³ À savoir Eugène Valentin Adam, Georges Brun, Louis-Marie Canuël, Étienne-Eugène Dorsène, Édouard Fietta, Henri Emile Cimarosa Godefroy, Yves-Marie Levot, Émile Mage, Émile Schmit, Joseph Trésorier, Joseph Trompette, Lenieft, Charles Winter.

²⁴⁴ Site de la mairie de Quimper, <http://www.quimper.bzh/1068-peindre-la-lumiere...-invention-de-la-photographie-origines-et-premiers-ateliers-quimperois.htm>, consulté le 25 mars 2019.

²⁴⁵ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Th. BODART, lettre du 19 février 1904.

²⁴⁶ HÉRON DE VILLEFOSSE A., « Fouilles du marché aux fleurs à Paris, découverte de trois inscriptions latines », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1906, pp. 252-256.

appareils à Paris, qui accompagne les membres du congrès scientifique de Nantes dans le Morbihan²⁴⁷, ou de H.-C. Delmaet et L.-É. Durandelle (**Annexe 3, *index nominum***), qui photographient un chapiteau romain découvert à Jublains.

La deuxième raison tient au fait que les photographes se sont spécialisés dans les reproductions d'œuvres et monuments, et se distinguent donc des portraitistes, si nombreux alors.

C'est le cas par exemple de Louis-Marie Canuël (**Annexe 3, *index nominum***), établi à Pontoise où il définit son activité comme « photographie artistique »²⁴⁸ : en ce sens, il est invité par Prudent Toussaint, archéologue et officier d'Académie²⁴⁹, à venir photographier ses fouilles dans le cimetière mérovingien d'Ableiges en 1888 (**Annexe 7, figure 10**).

Il en est de même pour Joseph Trompette (**Annexe 3, *index nominum***) : lui ne se consacre pas aux œuvres d'art, mais aux monuments : établi en face de la cathédrale de Reims dès 1876, il signe ses épreuves qu'il propose à la vente « Trompette - Photographe de la cathédrale »²⁵⁰. Ainsi, il reproduit une urne funéraire et un plat rond en gré découvert dans la commune de Saint-Rémy-sur-Bussy pour le compte d'un client dont l'identité nous est inconnue.

Le troisième facteur est que le photographe doit disposer de l'équipement nécessaire pour partir en expédition à l'extérieur. Cela peut exclure de fait les portraitistes, qui ne disposaient pas d'un tel matériel. Deux profils correspondent à ce cas dans les albums noirs : celui d'Émile Mage, et de Jules de Laurière.

Émile Mage, photographe à Brest, pratique la photographie en extérieur pendant les beaux jours, et réalise des vues pittoresques à souhait, mais aussi des reproductions de monuments. Cette habitude du plein air et l'expérience qui en découle l'amènent en 1875, à photographier un sujet bien différent de ces vues pittoresques, les fouilles

²⁴⁷ Cf. *supra*, p. 53.

²⁴⁸ <http://www.portraitsepia.fr/photographes/canuel/>

²⁴⁹ Il se présente comme tel dans la correspondance qu'il entretient avec Alexandre Bertrand entre 1880 et 1890, cf. MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Toussaint.

²⁵⁰ <http://www.portraitsepia.fr/photographes/trompette/>

de la villa des Bossenno à Carnac exécutées par M. Miln²⁵¹ (**Annexe 7, figure 11**).

Dans la même logique, Jules de Laurière, qui parcourt toute la France pour immortaliser des monuments, s'arrête en 1881 à Saintes pour photographier les fouilles des arènes commencées l'année précédente. Étant donné la similarité de l'ensemble de ses clichés, ces photographies de fouilles ont forcément été commandées car elles sont très différentes des autres (**Annexe 7, figure 11**).

Enfin, c'est grâce au réseau constitué par les sociétés savantes que les professionnels sont amenés à photographier des travaux archéologiques. En effet, la plupart des photographes identifiés font partie d'une de ces congrégations : citons par exemple, Auguste Cloz, membre de la Société d'émulation du Jura, Georges Brun, photographe du Club alpin français, amené à photographier le produit des fouilles du lac du Bourget menées par Eugène Vacher, ou encore Jules Robuchon, travaillant pour la Société des antiquaires de l'Ouest (**Annexe 3, index nominum**).

Il semble par ailleurs que les sociétés soient amenées à collaborer entre elles, dans un but commun qui est le progrès de la science. En 1890, M. Dutilleux, correspondant du CTHS, communique au MAN des photographies de sépultures mérovingiennes exécutées par Maurice Bucquet et Léon Ottenheim (**Annexe 7, figure 12**), à l'occasion d'une excursion commune le 6 août entre la Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise, et la Société versaillaise de photographie dont ils font partie²⁵².

Afin de pouvoir recourir à leurs services le plus souvent possible, il semble que les sociétés savantes s'attachent à compter un photographe parmi leurs rangs, réduisant du même coup les frais engendrés par de tels opérations, et facilitant leurs publications.

Le docteur Édouard Loydreau, membre de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon-sur-Saône, écrit à ce titre :

²⁵¹ H.-A. Mazard écrit « M. Mills », mais il s'agit en réalité de James Miln (1819-1881), qui fouille à Carnac en 1875.

²⁵² MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, DUTILLEUX, *Sépulture mérovingienne d'Andresy*, 1890, n° inv. 8071, et lettre du 3 octobre 1890.

« Un autre sentiment me rend plus chère encore la PHOTOGRAPHIE, - un sentiment de reconnaissance, - car, c'est elle qui m'a ouvert la porte par laquelle je suis entré dans cette SOCIÉTÉ, où j'ai eu la bonne fortune de rencontrer des artistes et des savants dont je suis fier de partager les travaux, et dont je serais trop heureux de conquérir l'amitié »²⁵³.

Henry Corot demeure une fois de plus une source d'informations intarissable, puisqu'il confirme cette tendance en faisant part de deux ceintures en bronze découvertes par le président de la Société archéologique de Beaune, au nom de ce dernier, lui n'étant « que le photographe amateur »²⁵⁴.

Signalons enfin un dernier cas de figure, dans lequel les archéologues n'interviennent pas : lorsque les fouilles sont photographiées par un photographe de la Commission des Monuments historiques. Un cas se veut particulièrement démonstratif : celui des fouilles de Sanxay. Les fouilles débutent le 14 février 1881, sous la direction du père Camille Delacroix. Aucun rapport n'est visiblement fait de sa main, ce sont donc M. de la Marsonnière, ancien président de la Société des antiquaires de l'Ouest²⁵⁵, et M. Berthélé, archiviste des Deux-Sèvres²⁵⁶ (**Annexe 3, *index nominum***), qui s'en chargent. De fait, aucun nom de photographe n'est mentionné : impossible de savoir d'où proviennent les vingt épreuves photographiques contenues dans l'album noir n°26 (Vienne). Heureusement, une facture de 1886 nomme l'auteur de ces épreuves : Eugène Durand, officier d'Académie et attaché au service des Monuments historiques²⁵⁷. Missionné par la Commission pour

²⁵³ LOYDREAU Édouard, *op. cit.* p. 6.

²⁵⁴ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry COROT n°1, lettre du 17 octobre 1903.

²⁵⁵ [MARSONNIÈRE, *Bulletin de la société des antiquaires de l'ouest*, 4ème trimestre, 1881, pp. 336-346.]

²⁵⁶ Cf. MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, BERTHELÉ, *Quelques notes sur les fouilles du Père Camille Delacroix à Sanxay (Vienne)*, 1882, n° inv. 6245.

²⁵⁷ MAN, centre des archives, « factures photographes : 1874-1901 », facture de 1886 au nom d'Eugène Durand et dossier « gestion des ressources documentaires (1867-1936) », onglet « Photo (1879-1913) », lettre du 10 avril 1885 et du 6 janvier 1886 d'Eugène Durand.

photographier les fouilles²⁵⁸, un membre du MAN²⁵⁹ lui demande de lui envoyer des épreuves de ses travaux, qu'il facture trois francs pièce.

3. Les amateurs de photographie

À l'opposé du profil du photographe professionnel se trouve celui de l'archéologue, ou de l'amateur, qui s'essaye à l'art compliqué de la photographie.

Au début de la photographie, rares sont ceux qui s'y initient. Seuls les scientifiques de formation, ou hommes fortunés, s'adonnent à la discipline.

Citons dans un premier temps les scientifiques, qui s'intéressent à l'archéologie comme amateurs, mais œuvrent beaucoup pour elle dans le cadre des sociétés savantes. Parmi ceux-là, se retrouvent principalement des médecins, des opticiens, ou des pharmaciens, à l'image du docteur Loydreau, qui est accepté dans la Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon-sur-Saône pour ses talents de photographe.

Les hommes de sciences ont effectivement des facilités à apprivoiser les techniques photographiques, car ils ont déjà étudié les questions liées à la chimie et à l'optique que chaque photographe se doit de connaître.

Les opticiens, par conséquent, sont les premiers à pratiquer la photographie dans un cadre hors professionnel, car

« L'objectif est sans contredit la partie la plus importante du photographe [...] il est important de se le procurer chez un opticien dont la réputation soit telle qu'elle lui impose l'obligation de ne livrer au commerce que des produits parfaits »²⁶⁰.

Jean-Baptiste Malchaussé, dit Bérubet (**Annexe 3, *index nominum***), qui photographie la topographie de Gergovie pour l'empereur en 1861, s'avère donc être

²⁵⁸ Les photographies sont consultables également sur le site de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, MH0006887

²⁵⁹ Dont l'identité demeure inconnue car les archives du MAN ne contiennent que les factures et lettres de la main d'E. Durand.

²⁶⁰ VALICOURT E. de, *Traité complémentaire de Daguerrotypie*, 1845, p. 389.

un opticien de formation, établi à Clermont-Ferrand, avant de se reconverter comme le premier photographe de la région²⁶¹.

Entre les planches des albums noirs, plusieurs pharmaciens ont été identifiés : en tant qu'apothicaires, ils disposent déjà des produits chimiques nécessaires à la réalisation de clichés et d'épreuves.

Conséquemment, Maurice Vernes, archéologue, dans le rapport qu'il fait au MAN à la suite de ses promenades le long de la voie romaine de Sens à Orléans dans les environs de Nemours, précise qu'il a fait faire les photographies présentement communiquées par le pharmacien local, M. Guédu²⁶² (**Annexe 3, index nominum, et Annexe 7, figure 13**). Un acte de donation du 27 avril 1931 souligne l'intérêt que portait Gustave Charles Napoléon Guédu à l'archéologie, puisqu'il présidait le Syndicat d'initiative et de protection des sites nemouriens en parallèle à son activité de pharmacien²⁶³.

Autre témoignage, mais même profil, celui d'Émile Schmit (**Annexe 3, index nominum**), pharmacien à son compte, qui échange fréquemment avec le docteur Henri Martin sur sa passion pour la photographie et l'archéologie. Il lui écrit :

« Vos photos sont bien, mais je me permettrais de vous conseiller un lavage plus prolongé de vos clichés, il y a pas mal de petits points qui nuisent à la réussite parfaite »²⁶⁴.

Avant d'étudier plus précisément le cas des hommes fortunés, il nous faut aborder celui des militaires et ingénieurs. De la même façon que les opticiens et pharmaciens, habitués aux manipulations chimiques et physiques, les militaires bénéficient d'une formation en ingénierie qui leur donne des facilités à utiliser des appareils

²⁶¹ Une fois de plus la proximité du photographe vis-à-vis du sujet à photographier est le principal facteur qui pousse à faire appel à lui.

²⁶² MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, Maurice VERNES, *Dolmens, menhirs et polissoirs de Seine et Marne*, 26 octobre 1898, n° inv. 10155.

²⁶³ ANTONINI Pauline (dir.), CAPORALE Toni, *Étude notariale de Nemours II, et offices rattachés, 1561-1936*, 2014, p. 22, consultable à l'URL : http://archives.seine-et-marne.fr/library/nemours2_inv_2014-pdf

²⁶⁴ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier E. Schmit, lettre du 15 mai 1908.

photographiques.

La photographie prend l'apparence pour eux d'une mission annexe : ils s'improvisent archéologues, photographes, du fait de leur formation technique. Par exemple, le colonel Pothier (**Annexe 3, *index nominum***), commandant du 38^{ème} régiment d'artillerie à Tarbes, fouille les *tumuli* du plateau de Ger en 1879, et réalise, ou fait réaliser par les soldats sous ses ordres, de très nombreuses photographies de leurs découvertes (**Annexe 7, figure 14**).

Un autre militaire a particulièrement œuvré pour l'archéologie : l'officier d'ordonnance de Napoléon III, A. Verchère de Reffye. Participant à de nombreuses missions archéologiques, celles de la colonne Trajane, d'Alésia, du MAN, etc., il se dit prêt à effectuer toutes les opérations techniques :

« Pour ma part, je suis tout prêt à faire ce que je pourrais comme ingénieur, mais non comme archéologue, pour les choses des cavernes ou de dolmen. Je n'y entends rien et ce n'est pas mon affaire. Je veux bien faire faire des vitrines, diriger des peintures ou des moulages, nettoyer les objets, etc... mais faire de la paléontologie, minéralogie, ou topologie, etc. merci ! »²⁶⁵.

Ainsi, il est envisageable qu'il ait exécuté les vues d'Alésia²⁶⁶, son dossier militaire de 1858 indiquant « connaissance des sciences et arts autres que ceux militaires : photographie »²⁶⁷.

D'autre part, pour les archéologues qui n'y entendent rien en sciences, mais qui désirent se servir de ce nouveau *medium* si performant, la condition principale est d'être fortuné.

En effet, la multiplicité de matériel que requiert la réalisation d'une bonne photographie

²⁶⁵ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier VERCHÈRE DE REFFYE, sans date, [1866].

²⁶⁶ Envisageable, mais cette hypothèse ne me convainc pas entièrement. L'examen plus poussé des plaques de verre d'Alise-Sainte-Reine me fait effectivement penser que ces plaques sont l'œuvre d'un professionnel. En témoignent le grand format de plaque utilisé, un 27/33, l'annotation des plaques à la pointe, et le cadrage minutieux visant à monter les épreuves *a posteriori* à la manière d'un panorama.

²⁶⁷ STEFAN Alexandre Simon Stefan, *op. cit.* p. 280.

induit nécessairement d'avoir des fonds personnels conséquents. Salomon Reinach, dans ses conseils photographiques, précise ainsi qu'ils

« s'adressent non seulement aux archéologues de profession, chargés de missions officielles, mais encore, mais surtout, aux touristes instruits qui ne regardent pas à dépenser des sommes considérables en courses souvent inutiles à travers le monde »²⁶⁸.

La photographie nécessitait au minimum un investissement de plusieurs centaines de francs²⁶⁹, entre la chambre noire, l'objectif, le pied, les plaques de verre, les produits chimiques, les tirages, et tous les accessoires comme le laboratoire d'extérieur.

Ainsi, parmi les archéologues-amateurs qui pratiquaient la photographie, ceux qui s'y sont le plus adonnés sont tous les deux fortunés : Henry Corot, et Paul MaufRAS du Chatellier.

Le président de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or, rendant un hommage posthume en 1942 à Henry Corot, dit à son propos :

« notre ami, à qui Dieu avait donné le privilège d'une certaine fortune, se considérait – à l'ancienne manière – comme le trésorier des pauvres »²⁷⁰.

Quant à Paul MaufRAS du Chatellier, il hérite du château de Kernuz par sa famille, et décide de consacrer sa fortune à l'étude de la préhistoire. En plus de transformer une partie de sa demeure en musée, il constitue sa propre collection d'antiquités²⁷¹. Ces larges moyens lui permettent de photographier chacune de ses découvertes, et de s'équiper décentement pour effectuer des photographies en plein air. Les photographies sur plaque de verre qu'il laisse derrière lui sont très nombreuses²⁷², et témoignent qu'il

²⁶⁸ REINACH, p. 78.

²⁶⁹ L'appareil acheté par le MAN s'élevant à un montant de 450 francs, et l'objectif à un montant de 80 francs, cf. *supra*, p. 36.

²⁷⁰ CHAUME Maurice, « Henry Corot (1864-1941) », *Mémoire de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or*, 1940-1946, p. 26.

²⁷¹ Pour plus d'informations sur Paul MaufRAS du Chatellier, voir PÉTARD Léa, *Paul MaufRAS du Chatellier, 1833-1911, archéologue et collectionneur du Finistère*, mai 2017, mémoire de 1^{ère} année de 2^{ème} cycle, Archéologie grecque, étrusque et romaine, École du Louvre, 2017.

²⁷² Archives du Finistère, archives privées, Kernuz, série 100 J, plaques de verre.

en usait comme d'un réel outil de travail dans le cadre de ses fonctions (**Annexe 7, figure 15**).

Signalons, pour finir, un dernier profil de photographe : les photographes « excursionnistes ».

À partir des années 1870, avec la démocratisation de la photographie, de nouveaux types de photographes capturent les vestiges archéologiques : des amateurs, qui sont soit photographes, soit archéologues, et s'intéressent à l'autre domaine par inclination, comme un hobby : c'est le cas de Louis Bousrez, Émile Mage, Jules Faron, L. Thiot (**Annexe 3, *index nominum***), Joseph Trésorier, ou encore Jules de Laurière.

Qu'ils soient archéologues, ou photographes, tous décident de passer leur temps libre à photographier des vestiges qu'ils aperçoivent, ça et là durant leurs promenades. Leur but est simple : répertorier les vestiges antiques de la région, et ce de manière exhaustive.

Leurs photographies sont néanmoins différentes : certains, dans le but de les vendre, comme L. Bousrez, ou J. Trésorier, leur donnent volontiers une dimension pittoresque, tandis que les archéologues, à l'image de Jules de Laurière, se concentrent sur le monument en question, sans inclure aucune dimension artistique : des profils différents induisent donc des photographies différentes.

III. Photographier l'archéologie : l'évolution iconographique

Selon Philippe Collet, il existe trois types de photographie archéologique²⁷³ :

- la pittoresque, incluant des personnages locaux, volontiers en costume traditionnel ;
- la scientifique, qui montre « des chantiers propres, sans outil et sans fouilleur »²⁷⁴;
- l'abstraite, celle où dominant les coupes stratigraphiques et les carrés, inintelligibles sans notes explicatives.

Précisément, la période qui nous intéresse nous donne à voir le passage de la photographie archéologique pittoresque à la photographie archéologique scientifique, ou du moins, ses prémices.

A. La prise de vue unique : prouver l'existence des vestiges (1850-1870)

Lorsque les avantages de la photographie sont établis, et sa supériorité démontrée vis-à-vis du dessin, elle endosse dans un premier temps une mission semblable à celle du dessin : illustrer le propos, mettre devant les yeux du spectateur ce que l'archéologue a vu.

Cependant, photographie dépasse le dessin par sa capacité à prouver la fiabilité des arguments avancés, et à établir la provenance authentique des objets. Dans cette volonté de montrer la réalité, de prouver la véracité du discours, une seule photographie suffit pour faire état de ce qui a été observé. Cette unicité de la photographie est aussi motivée pour des raisons matérielles et financières, dans la mesure où il est coûteux et encombrant de se déplacer.

1. La photographie pittoresque

Comme le reproche Baudelaire dans sa diatribe contre la photographie, les frontières entre art et photographie sont mal définies, érigeant le nouveau *medium* au même rang que les Beaux-Arts.

D'aucuns assignent donc à la photographie, et surtout à la photographie archéologique, une dimension artistique :

²⁷³ COLLET Philippe, *op. cit.*, pp. 325-344

²⁷⁴ *Idem*, p. 331.

«Je voudrais, à propos d'une publication remarquable, essayer de montrer quel secours la science peut recevoir de la photographie maniée par un artiste qui, au goût du pittoresque, sait joindre le goût des études d'érudition pure. [...] M. Auguste Salzmann, est, à mon avis, le prototype du photographe intelligent dont le travail doit infailliblement faire faire des progrès très sensibles aux sciences historiques. D'abord, il est peintre et peintre distingué, ce qui ne gêne rien à l'affaire, vu qu'il y a dès lors beaucoup de chances pour que d'un site donné il tire tout le pittoresque possible, en choisissant avec son tact d'artiste, l'effet le plus heureux des lignes et de la lumière. C'est là un mérite d'autant plus à priser, qu'il ne se rencontre pas toujours chez les photographes de profession »²⁷⁵.

F. de Saulcy donne dans cet article deux rôles à la photographie archéologique : elle doit prouver aux autres érudits que les observations faites sur le terrain sont fondées, mais également être pittoresque. Il entend par pittoresque ce qui produit un grand effet par le contraste, la richesse des coloris, comme dans un tableau, puisqu'il évoque l'effet heureux des lignes et de la lumière. Mais la plupart des photographes d'alors voient dans la photographie pittoresque sa capacité à captiver l'attention, à développer l'originalité du sujet reproduit.

De fait, dans le but de vendre leurs photographies plus facilement, les photographes se fondent dans la tendance romantique d'alors, immortalisant volontiers des ruines où la nature a repris ses droits, mais surtout en faisant poser des paysans en costume local devant les vestiges archéologiques : par sa condition de photographe professionnel, Émile Mage s'y adonne particulièrement (**Annexe 7, figure 16**).

C'est là une des premières raisons qui poussent à agrémenter les vestiges archéologiques de détails pittoresques : les humaniser, les rendre plus piquants, plus parlant auprès de tous. De fait, certains « archéologues » invitent volontairement les villageois à poser devant leur objectif :

« À l'exception de sites spectaculaires, il manque à la photographie archéologique un décor qui humanise la scène et alerte la sensibilité. Certains archéologues l'ont

²⁷⁵ SAULCY, Félicien de, « Exploration photographique de Jérusalem par M. Auguste Salzmann », *Bulletin de la société française de photographie*, I, 1855, p. 84.

ressenti : préfigurant la photographie humaniste, A. de Mortillet invite un enfant à prendre la pose, juché sur un menhir »²⁷⁶.

Dans le cas des albums noirs, deux archéologues, que sont Jules de Laurière et Paul Maufras du Chatellier, font souvent poser des enfants à la mine boudeuse devant des menhirs : l'aridité que peuvent avoir les monuments préhistoriques est ainsi compensée par ces poses directes et spontanées (**Annexe 7, figure 17**).

Cependant, ce n'est pas là l'unique raison qui motive les archéologues à immortaliser un personnage devant les vestiges. L'on peut y trouver une cause plus scientifique : dans bien des cas, il semble qu'il serve d'échelle²⁷⁷. La régularité avec laquelle un homme seul, pose systématiquement collé contre un menhir, et les annotations métriques sur les épreuves, sont des arguments de poids (**Annexe 7, figure 18**).

Enfin, un dernier facteur justifie la photographie archéologique pittoresque : il est cette fois-ci bien différent, et dépeint une toute autre problématique archéologique : la question du propriétaire des vestiges.

La législation relative à l'archéologie n'existe pas au XIXe siècle. Avant les premiers essais du 31 décembre 1913 avec la deuxième *loi relative aux Monuments historiques*, qui porte une première atteinte à la propriété privée, la propriété demeure inviolable et sacrée, et s'oppose de fait à une bonne protection du patrimoine.

Dès lors, dans les années 1850-1870, pour photographier un vestige au beau milieu de la campagne, il est parfois nécessaire d'amadouer le propriétaire ou le paysan qui cultive ces terres. S. Reinach évoque cet obstacle en parlant des étrangers :

« Les paysans grecs ou turcs qui possèdent des sculptures s'en exagèrent souvent la valeur et peuvent interdire au voyageur d'en prendre des photographies. On viendra souvent à bout de leur résistance en leur offrant de les photographier en même temps que le marbre et en leur promettant des épreuves »²⁷⁸ ;

²⁷⁶ LEWUILLON Serge, « Fouilles, sites ou monuments ? » *Les nouvelles de l'archéologie*, n°133, éditions de la maison des sciences de l'homme, septembre 2013, p. 15.

²⁷⁷ Je remercie à ce sujet Mme Corinne Jouys Barbelin pour m'avoir fait part de cette observation.

²⁷⁸ REINACH, p. 85.

Mais Henry Corot partage de même ses astuces pour lutter contre l'hostilité des paysans :

« C'est bien là le caractère du paysan et il eût été si facile pourtant de ne pas le butter en l'employant aux fouilles [...] Il faut savoir comprendre le paysan et l'employer à l'occasion. [...] les Gaulois modernes d'Alise ont l'air de vouloir montrer qu'il coule encore dans leurs veines quelques gouttes de sang des confédérés de l'an 50 avant J.C. »²⁷⁹.

De fait, plusieurs photographies font état de ces rencontres entre le propriétaire et l'archéologue-photographe, ou simplement de la participation des paysans aux fouilles : leur coopération est une sorte de monnaie d'échange. Par exemple, Maurice Vernes précise qu'une des épreuves de menhirs qu'il envoie immortalise le paysan qui raconte avoir enterré quelques menhirs dans la région²⁸⁰ (**Annexe 7, figure 19**).

Le même constat se fait avec l'inventeur du vestige archéologique, à savoir l'archéologue : la photographie, en plus de montrer les nouvelles découvertes et d'en assurer la fiabilité, fait office d'acte de propriété, l'archéologue posant fièrement devant sa trouvaille de grande valeur (**Annexe 7, figure 20**).

2. Le règne de l'objet

« La période qui sépare l'expédition d'Égypte et la clôture des fouilles de Khorsabad voit l'avènement de l'archéologie comme « sciences des objets » et activité de terrain »²⁸¹.

La première moitié du XIXe siècle signe donc cette avancée notable dans la pratique archéologique ; quant à la seconde moitié, elle apporte, elle aussi, quelques changements : elle ne se concentre plus uniquement sur le bel objet, les statues monumentales, les fresques, ou les objets précieux, mais s'attache à étudier tous les vestiges découverts, même ceux qui semblent vils en apparence. Cette évolution doit beaucoup à la montée de la préhistoire dans les cercles scientifiques, qui donnent à voir silex, propulseurs, et autres outils.

²⁷⁹ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°2, lettre du 15 juillet 1906.

²⁸⁰ MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, Maurice VERNES, *op. cit.*

²⁸¹ GRAN-AYMERICH, *op. cit.*, p. 109.

« L'affirmation progressive de la primauté - au moins de fait - du vestige matériel sur les sources écrites pour les temps les plus reculés s'accompagne de la prise en compte - certes très progressive et différentielle selon les périodes étudiées - de tous les objets, sans considération de leur beauté ou de leur prix »²⁸².

Ce postulat s'observe dans la composition des albums noirs : non seulement ce sont majoritairement des objets qui y sont reproduits²⁸³, mais surtout, se multiplient les photographies de silex, tessons, objets métalliques, en somme, des objets sans valeur mercantile, mais de grande utilité scientifique.

Les plus intéressants d'entre eux méritent donc un cliché entier, mais d'ordinaire, les archéologues s'attachent à faire des typologies d'objets (**Annexe 7, figure 21**), ce qui en permet par ailleurs une meilleure étude.

Ainsi, derrière cet apparent entassement des objets sur les épreuves, règne une organisation méthodique, mais qui paraît souvent obscure pour les photographes. Par exemple, Ernest d'Acy (**Annexe 3, index nominum**), dans une de ses lettres, remercie J. Faron d'avoir photographié ses « cailloux », mais se plaint également de la méthode employée par ce dernier :

« Je pensais que mes cailloux seraient rangés comme ils l'étaient chez moi - par localité, puis, dans chaque localité, par niveau géologique et par type. Il n'en est rien, autant que je puis en juger ; et le mélange (ne vous fâchez pas) j'allais dire : le fouillis, que vous me semblez avoir adopté, enlèvera certainement à ma collection la plus grande partie de son mérite »²⁸⁴.

Hormis pour les armes, qui sont collectées à foison à cette époque²⁸⁵, et qui doivent être réunies en trophées pour être photographiées²⁸⁶, la disposition des objets est l'œuvre de l'archéologue :

²⁸² JOCKEY, p. 107.

²⁸³ Nous rappelons qu'il y a moins de 17% de photographies de fouilles, cf. *supra*, p. 11.

²⁸⁴ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier E. D'Acy, lettres du 19 et 20 mai 1900.

²⁸⁵ C'est en tout cas ce qu'avance P. Jockey, cf. JOCKEY, p. 164.

²⁸⁶ TRUTAT, p. 66.

« Comment faut-il disposer les objets ? Convient-il de les réunir en groupes ou est-il préférable de les représenter isolés ? Question que l'archéologue résoudra lui-même selon le but qu'il se propose »²⁸⁷.

Seuls les détails d'ordre esthétique sont l'apanage du photographe : le fond doit être mat, de préférence noir, gris ou blanc²⁸⁸, en tout cas, contrastant avec l'objet, et

« toutes les fois que l'objet à photographier pourra être suspendu, il faudra user de ce système, car il permet d'éviter les plis du fond, ce qui contribue beaucoup à donner un bon aspect à l'épreuve »²⁸⁹ (**Annexe 7, figure 22**).

L'éclairage sollicite néanmoins l'attention de l'archéologue : dans cette ambition d'utiliser un *medium* aussi exact et sec qu'un procès-verbal, on s'attache à éclairer toutes les facettes de l'objet, sans laisser d'ombre suspecte²⁹⁰. Ainsi, E. Trutat conseille de toujours transporter les objets dans un atelier de photographe, où la lumière y sera parfaite, ou à défaut de faire la séance photographique dans une cour, une terrasse, un balcon²⁹¹ (**Annexe 7, figure 23**).

La photographie d'objets ne concerne pas uniquement les typologies. Elle donne également à voir le résultat des fouilles, et dispense même, dans de nombreux cas, de prendre une photographie du site. En effet, dans cette logique de prouver l'existence des découvertes, un seul cliché suffit. Ces clichés rassemblent donc, en une prise de vue unique, tout le produit de fouilles. Efficace, ce moyen se veut aussi économique : plutôt que de payer cher le déplacement du photographe, ou tout le matériel nécessaire à la photographie en extérieur, il suffit d'apporter les objets de première importance directement au studio du professionnel, où l'éclairage est d'ailleurs plus probant. Les photographies de ce type se multiplient dans les albums noirs, et se répandent dans le temps : jusqu'au début du XXe siècle, l'objet prime sur le chantier, puisqu'il symbolise le résultat des recherches.

Dans ce type de photographie, les objets sont arrangés avec attention, ménageant un

²⁸⁷ *Idem*, p. 62.

²⁸⁸ *Idem*, p. 60.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ COLLET Philippe, *op. cit.*, pp. 333-334.

²⁹¹ TRUTAT, p. 59.

certain effet artistique, mais annihilant toute considération scientifique (**Annexe 7, figure 24**).

Citons plusieurs exemples. Une sépulture gauloise est exhumée par S. Strauman dans la propriété de M. Gastard et M. Hanser : le produit de fouilles est apporté chez le photographe Eugène Valentin Adam, officiant à Colmar jusqu'en 1871 (**Annexe 3, index nominum et annexe 1, corpus n°382**), mais aucune autre photographie n'est répertoriée.

De même, c'est le photographe Georges Brun (**Annexe 3, index nominum**), établi à Aix-les-Bains en Savoie qui immortalise les découvertes d'Eugène Vacher (**Annexe 3, index nominum et annexe 1, corpus n°406**). L'envoi de la photographie au MAN ne se veut pas motivé par l'essor de la science : E. Vacher avait l'habitude de vendre aux plus offrants ses trouvailles : il s'adresse donc au musée d'archéologie²⁹². En 1874, la collection d'objets lacustres appartient au duc de Chaulnes.

Enfin, en 1880, le juge M. Milon, résidant à Langres, en Haute-Marne, fouille un *tumulus* et exhume du mobilier funéraire : il s'adresse à un photographe professionnel, qui arrange savamment les étoffes de fond, et informe le MAN de cette découverte (**Annexe 1, corpus n°288-290**).

Un constat s'impose : la photographie d'objets, quand elle remplace la photographie de fouilles, est bien souvent l'œuvre de néophytes en archéologie : un juge, un pêcheur ; est archéologue qui veut. Néanmoins, elle témoigne une fois de plus de ce manque de professionnalisme dont pâtit la discipline au XIXe siècle.

Les seules photographies scientifiques d'alors sont l'œuvre de sociétés de renom, dont font partie des archéologues réputés.

3. Les panoramas

Les fouilles menées par la CTG dans les années 1860 offrent une vision de l'archéologie totalement différente, et bien plus moderne.

Il ne faut pas oublier que les travaux effectués par cet organisme profondément lié à

²⁹² MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier E. Vacher, lettre du 5 septembre 1887.

l'empereur disposent de plus de moyens intellectuels et financiers que celles réalisés en région. Là, bien souvent, les recherches sont mal exécutées, faute de budget, et de savoir : la photographie passe pour secondaire lorsqu'il faut payer les ouvriers qui ont fouillé, et qu'un dessin peut suffire à représenter l'objet en question.

Dans le cas de la CTG, les moyens sont conséquents, les archéologues compétents, et la présence d'hommes issus de l'armée apporte une grande rigueur dans l'exécution des fouilles²⁹³.

La topographie, que se propose d'étudier la CTG, est en effet un domaine qu'elle a en commun avec l'armée. Si l'une se base sur des écrits antiques pour retrouver les lieux de grandes batailles, les autres s'intéressent davantage à la composition des lieux, les emplacements stratégiques, etc. Dans cette volonté de retrouver les sites des grandes batailles narrées par César, l'implication d'un militaire est essentielle. Ainsi, Philibert Beaune conseille à un avocat tenté de placer Uxellodunum à Uzerche d'

« appeler votre attention sur l'application du texte de César, descriptif de la topographie d'Uxellodunum, rocher d'Uzerche, sur les trous des travaux que le siège a nécessités ; sur l'existence de la fontaine qui a joué un rôle si important dans ce siège »²⁹⁴.

L'étude de la topographie se traduit donc par la photographie des paysages, sites, et panoramas, afin de prouver que la description césarienne coïncide avec la réalité du terrain. Ce type de photographie est pris dans plusieurs fouilles menées par la CTG : à Alésia ou à Murgens notamment (**Annexe 7, figure 25**).

Les fouilles de la CTG font naître la photographie de site en France : la photographie témoigne de la méthodologie entreprise, de la réflexion intellectuelle engagée, et que le terrain est tout aussi important que l'objet.

Une autre photographie panoramique est prise à Gergovie, même si cette fouille n'est pas l'œuvre de la CTG²⁹⁵. Les vues sont prises séparément, puis collées les unes à la

²⁹³ En les personnes de F. de Saulcy, A. Verchère de Reffye, du général Creuly, ou E. Stoffel. Néanmoins, concernant Eugène Stoffel, les fouilles menées sous sa direction sont moins rigoureuses que celles de ses confrères, en témoignent les rapports de fouilles faits à Alise-Sainte-Reine.

²⁹⁴ BEAUNE, p. 29, note 61, 26 février 1864, à M. Combet, avocat à Uzerche (Corrèze), Sujet : Uxellodunum.

²⁹⁵ Les fouilles sont demandées par le préfet du Puy-de-Dôme afin de répondre aux attentes de l'empereur, et sont placées sous la direction de l'agent-voyer Claude Aucler, en 1861.

suite des autres, à la manière d'un panorama. Cette technique est en effet au centre des préoccupations des photographes, qui ne cessent de breveter des appareils panoramiques. Ces vues sont opérées par un photographe local, Bérubet, ancien opticien fraîchement reconverti, qui a le mérite de se situer près du site.

Les vues panoramiques rencontrées dans ce présent travail dénotent cette méthode rigoureuse et militaire, mais ne sont pas les seules innovations engagées par les fouilles impulsées par l'empereur : elles font preuve d'une réelle avancée sur les techniques archéologiques d'alors. À Alise, lorsque la fouille est encore dirigée par la CTG²⁹⁶, c'est-à-dire par Félicien de Saulcy, Alexandre Bertrand et le général Casimir Creuly, l'évolution du chantier est consciencieusement reportée : toutes les tranchées ont un numéro, les lettres-rapports sont envoyées tous les quinze jours, et les reproductions, plans, profils, photographies, sont abondantes²⁹⁷ : en somme, des techniques généralisées au siècle suivant.

L'abondance de la documentation dénote une nouvelle conception de l'archéologie : elle est envisagée comme une activité de terrain, où chaque vestige, chaque action, doivent être notifiés.

La topographie militaire n'est pas sans rapport avec ces avancées : elle permet la concrétisation des premières fouilles professionnelles : des coupes sont effectuées, des cartes très précises établies, des photographies du site, mais également des planches d'objet.

Cette rigueur se retrouve également dans les fouilles menées par le colonel Pothier : les objets sont tous, sans exception, rattachés au contexte duquel ils proviennent, avec photographie, dessins, plans, et coupes à l'appui²⁹⁸.

Cette vision plus rationaliste de l'archéologie, préfigure déjà le succès de la stratigraphie, déjà utilisée par Boucher de Perthes dans les carrières de Menchecourt-lès-Abbeville, où il applique les principes de la géologie à l'archéologie.

²⁹⁶ Jusqu'en septembre 1862, cf. *supra*, p. 19.

²⁹⁷ LE GALL Joël, *fouilles d'Alise-Sainte-Reine* 1861-1865, volume 1, p. XI.

²⁹⁸ Cf. Annexe 7, figure 14, et *supra*, p. 72.

Ainsi, la participation de l'armée aux fouilles de la CTG apporte à l'archéologie la rigueur qu'il lui manquait. Convoquant des techniques de pointe, la photographie de site apparaît. Néanmoins, la photographie reste toujours un moyen de prouver la fiabilité des résultats : elle illustre, mais ne démontre pas.

B. La photographie d'enregistrement : différentes approches (1870-1890)

Étienne Castagné, agent voyer d'arrondissement à Cahors, dans la publication qu'il fait des fouilles réalisées à Murcens, se questionne sur l'utilisation de gradins aménagés à l'intérieur de la muraille :

« Nous laissons aux hommes compétents le soin d'apprécier si c'est bien là l'usage auquel ces gradins étaient destinés ; le point essentiel pour nous est d'en signaler l'existence »²⁹⁹.

Conscient que sa formation professionnelle ne lui fournit pas les compétences pour identifier la nature des vestiges, E. Castagné laisse les personnes compétentes en décider : c'est là le nouveau rôle assigné à la photographie dans le dernier quart du XIXe siècle : elle sert à enregistrer les vestiges, en signaler l'existence, pour que l'ensemble de la communauté scientifique puisse en faire usage par la suite.

L'heure est effectivement à l'inventaire :

« l'habitude seule de la photographie [...] mettrait en mesure de rendre les plus grands services et de combler une véritable lacune dans notre connaissance, si incomplète encore, des monuments figurés de l'antiquité »³⁰⁰.

L'impulsion donnée par la CTG consistant à inventorier les richesses archéologiques de la France trouve de fait un outil des plus performants dans cette tâche, par sa fiabilité de reproduction. Nombre d'archéologues sillonnent donc les routes de France, dans le but de faire connaître au monde des œuvres encore méconnues :

« Depuis le 20 7bre je suis parti, à pied, passant dans toutes les communes de nos cantons voisins, la carte de l'État-Major à la main, et le crayon rouge pour indiquer les

²⁹⁹ MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, Album Castagné, n° inv. 844, 31 mars 1868, pp. 27-28.

³⁰⁰ REINACH, p. 75.

stations G.R. (*sic*) et préhistoriques que j'ai rencontrées, relevant et recueillant mille petits renseignements intéressant l'histoire locale. C'est comme cela que j'entends notre œuvre, à nous autres archéologues terriens attachés à la glèbe, comme nos aïeux »³⁰¹.

Néanmoins, la photographie ne donne pas les mêmes choses à voir selon le type de vestige archéologique : plus rigoureuse sur les sites préhistoriques, elle se fait volontiers plus pittoresque sur les sites romains classiques, et dénote, déjà, la naissance de plusieurs types d'archéologies.

1. Les sites préhistoriques

Suivant cette logique de répertorier les monuments encore méconnus de la France, des archéologues, des photographes, des amateurs, s'arment de leur appareil photographique et partent en exploration.

Les photographies de monuments mégalithiques sont les plus abondantes dans notre corpus, car ils bénéficient d'un réel regain d'intérêt.

Ils sont autant appréciés par les préhistoriens, qui en étudient la forme, la structure, et l'implantation, que par les photographes qui y voient un sujet pittoresque facilement vendable sous forme de carte postale. À l'image de G. de Mortillet, qui démarcha les photographes en région pour constituer un *corpus* exhaustif de tous ces monuments, des albums entiers sont créés, répertoriant chaque vestige, comparant leur forme par région, essayant d'en déterminer la fonction. D'autre part, ce type de vestige ne nécessite pas de connaissance particulière pour pouvoir être appréhendé : sa forme reconnaissable permet de l'identifier immédiatement comme tel. Ainsi, les photographies de monuments mégalithiques ont une réelle fonction d'enregistrement : on signale l'existence de tel mégalithe, et on l'incorpore aux corpus déjà entamés.

La photographie de monuments mégalithiques est celle qui se prête le plus au style pittoresque : E. Mage en fait un *leitmotiv*, mais les archéologues de profession agrémentent également leurs clichés de la présence d'un homme, d'une femme, d'un enfant, servant d'échelle. Le but de ce type de photographie étant seulement de

³⁰¹ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°1, lettre du 5 octobre 1896.

signaler la présence de tel monument à tel endroit, nul besoin de convoquer des prérogatives scientifiques de pointe.

Au contraire, lorsqu'il s'agit de retrouver des traces matérielles des périodes préhistoriques, l'absence de structure, d'œuvre parfois, induit de faire appel à des méthodes totalement novatrices. La préhistoire, largement portée par le MAN, a d'ores et déjà apporté de nouvelles pratiques en archéologie nationale : elle a permis la reconnaissance de tous les types d'objet, et pas seulement du bel objet, mais surtout, s'inspire des techniques d'autres disciplines, pour faire parler ces vestiges qu'aucun texte ne vient expliciter.

Parmi ces nouvelles techniques se retrouvent la topographie, la coupe stratigraphique, la typologie, etc.

De fait, c'est sur les chantiers préhistoriques que les photographies se rapprochent le plus de ce que l'on attendrait d'une photographie archéologique contemporaine.

Serge Lewuillon considère à ce titre que la première photographie archéologique a été prise le 27 avril 1859³⁰², sur le site de Saint-Acheul, dans le but de démontrer que les découvertes de Boucher de Perthes étaient fiables. Il avait effectivement appliqué les principes de la géologie à des gisements préhistoriques, et présentait des coupes stratigraphiques, notamment dans son ouvrage de référence, *Antiquités celtiques et antédiluviennes*³⁰³.

« En évoquant, dans une image éloquente, « l'échelle de vie » que forment les strates superposées, en formulant la loi de corrélation entre niveau d'enfouissement et degré d'ancienneté, Boucher de Perthes énonce clairement les principes de la stratigraphie archéologique, illustrée par son livre par de multiples coupes »³⁰⁴.

Quelques photographies de Saint-Acheul se retrouvent dans les albums noirs (**Annexe 7, figure 26**). Quoique plus tardives³⁰⁵, elles sont résolument pionnières :

³⁰² LEWUILLON Serge, « Positif / négatif, les antiquités nationales, l'estampe et la photographie », *Les nouvelles de l'archéologie*, n°113, 2008, p. 39.

³⁰³ JOCKEY, p. 127.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Elles sont envoyées en juillet 1900 par un proche d'Ernest D'Acy, alors gravement malade. Celui-ci prie S. Reinach de distribuer les quatre épreuves de Chelles, et les quarante-cinq de Saint-Acheul, aux

non seulement elles donnent à voir le site, sans fouilleur, mais surtout elles montrent une stratigraphie : la terre devient preuve, le contexte supplante l'objet, et se fait archive.

La même méthode est appliquée à d'autres sites préhistoriques, notamment dans les carrières : celles de Solutré en 1873 par l'académie de Mâcon, celles de Chelles le 9 décembre 1889, et celle de Montières le 10 novembre 1891 (**Annexe 7, figure 27**). Toutes les photographies présentent des points communs : le site est dégagé, propre, et la stratigraphie est le seul et unique sujet : cet avant-gardisme ne se retrouve que sur les sites de carrière³⁰⁶.

Les grottes font aussi l'objet d'une attention toute particulière : conscients que la fouille d'un tel ensemble peut être complexe et aride à la compréhension, les photographies prises sont annotées d'explications, visant à expliciter ce que peut dévoiler la terre (**Annexe 7, figure 28**). Là encore néanmoins, on retrouve les fouilleurs et les archéologues, posant fièrement devant l'étendue de leur travail.

Par ailleurs, du fait que les œuvres préhistoriques sont principalement rupestres, les premières photographies *in situ* voient le jour (**Annexe 7, figure 29**) : l'objet est immortalisé lors de sa découverte, devant le contexte, mais disposé de façon à ce qu'il soit intelligible. La stratigraphie vient apporter un critère de datation : c'est pour cela que l'objet est immortalisé sur son lieu d'exhumation.

2. Les nécropoles et *tumuli*

Ce cas de figure s'applique aussi à la fouille de sépultures : elles nécessitent en effet une méthode de fouille particulière. Une des questions centrales de la fin du XIXe siècle est d'identifier l'histoire physique de l'homme, depuis les temps les plus reculés, c'est-à-dire :

membres du Congrès préhistorique lors de leur prochaine réunion, cf. MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier E. d'ACY, lettre de juillet 1900.

³⁰⁶ Cf. *supra*, p. 86.

« Tout ce qui peut constater les commotions telluriques, faire revivre la faune et la flore de ces âges éloignés, nous révéler les industries primitives de nos pères, les premiers rudiments de leur art, l'état de leur constitution sociale »³⁰⁷.

Les restes humains sont peu à peu considérés comme vestiges matériels, et viennent se positionner dans cette évolution de pensée qui considère tous les objets, même vils, mais aussi tous les vestiges. De fait, les sépultures, qu'il faut fouiller avec soin, procurent des informations de première importance. Édouard Flouest, magistrat de profession, mais archéologue par passion, effectue plusieurs fouilles et se concentre particulièrement sur les *tumuli*, notamment sur celui de Magny-Lambert³⁰⁸. Dans cette logique, il publie un article, une sorte de *vade-mecum*, visant à bien fouiller ce type de structure. Il recommande ce qui suit :

« Au moment de chercher par le menu ce que contient chaque sépulture, ne plus s'armer que de la spatule en fer ou en bois ; ne rien déplacer de ce que l'on rencontre successivement (ossements, objets de parures, offrandes funèbres, etc., etc.), se borner à dégager chaque chose de la matière ambiante jusqu'à ce qu'elle apparaisse nettement ; arriver ainsi à mettre à nu la sépulture sur toute son étendue, sans en déranger aucun élément ; procéder en un mot, comme au laboratoire ou à l'amphithéâtre, pour préparer une pièce anatomique de démonstration. Prendre alors une photographie, un croquis fidèle, un plan figuratif de l'ensemble de la sépulture »³⁰⁹.

La photographie sert donc dans ce cas à enregistrer la disposition du mobilier et des ossements, afin d'en déterminer la fonction *a posteriori* (**Annexe 7, figure 30**).

Néanmoins, le contexte tend à être mis de côté. E. Flouest ne recommande la photographie que pour l'emplacement des objets, mais ne recommande que des plans et des dessins lorsqu'il s'agit de la structure globale. Sans doute cette recommandation dénote la difficulté à pratiquer la photographie en plein air et à obtenir une

³⁰⁷ Rapport administratif sur l'exposition universelle de 1878 à Paris, pp.575-576, cité par Catherine Schwab, « L'archéologie préhistorique et l'art paléolithique aux Expositions universelles de 1867, 1878, 1889 et 1900 : un positionnement difficile », *Antiquités nationales*, 2016-2017, tome 47, pp. 249-260.

³⁰⁸ Côte d'Or, de concert avec Abel Maitre, sous la direction de A. Bertrand.

³⁰⁹ FLOUEST Édouard, « De l'exploration des tumulus », *Bulletin de la Société archéologique du Châtillonnais*, 1882, 3, p. 133.

photographie convenablement cadrée³¹⁰. De fait, la photographie d'un objet *in situ* reste occasionnelle, et les ossements, parures, objets, sont, de façon privilégiée, photographiés en studio. Encore une fois, il s'agit de signaler l'existence des vestiges : hors contexte, on s'attarde sur la forme particulière du crâne, ou sur l'établissement d'une typologie d'objets (**Annexe 7, figure 31**).

3. Les sites « classiques »

Une précision s'impose : nous entendons par site « classique » tout ce qui relève de l'archéologie issue de la culture grecque, romaine, et gallo-romaine pendant l'Antiquité : sont ainsi compris les fouilles de villas, thermes, sanctuaires, *fora*, etc.

La réputation de l'archéologie classique n'est plus à faire : portée par les grandioses découvertes du XIXe siècle et par le retentissement des fouilles de Délos, Athènes, Troie, etc., elle bénéficie d'une large médiatisation. Inutile ici d'humaniser les vestiges en faisant poser un villageois devant un grand bloc de pierres : la beauté des monuments encore debout qui parsèment la France attise la curiosité de plus d'un.

Par conséquent, les photographies de monuments se multiplient, et représentent

« le genre le plus pratiqué par les archéologues au XIXe siècle. Ce qui les distingue en général des photographies prises par les voyageurs ordinaires c'est l'abondance des vues de détails et la recherche d'une extrême précision »³¹¹ (**Annexe 7, figure 32**).

Nous ne nous attardons pas sur ce type de vestige³¹². Pour le sujet qui nous intéresse, les photographies donnent à voir une conception bien différente de celles jusqu'ici abordées : c'est là qu'affluent le plus de vues de chantier de fouilles.

En effet,

³¹⁰ Photographier un *tumulus* nécessiterait en effet un pied-échelle ou un grand objectif afin de l'appréhender pleinement.

³¹¹ FEYLER, p. 1035.

³¹² Certains monuments ont été pris en compte, car les photographies étaient multiples et se concentraient sur des détails, comme celles présentées dans la figure 32 de l'annexe 7. Au contraire, les photographies « touristiques » de monuments français, qui donnent à voir une vue générale d'un amphithéâtre, temple, etc. ont été exclues.

« l'ambition des archéologues est alors de dégager de vastes surfaces, dans le but de mettre au jour des ensembles complets, tels que sanctuaires (surtout), villes ou nécropoles : dans ce but, on pratique des décapages extensifs »³¹³.

L'ambition n'est effectivement pas le même : les archéologues veulent comprendre l'agencement géographique des ruines, leur fonction, la logique qui a présidé à l'érection d'un tel ensemble.

De fait, dans les albums noirs, les photographies font état de multiples chantiers gallo-romains, où l'on multiplie les vues de chaque salle, et on fait état de l'ensemble du chantier (**Annexe 7, figure 33**). Ces photographies sont toujours faites à la fin de la campagne de fouille : on entend enregistrer la masse de découvertes faites, mais pas documenter l'évolution du travail exécuté.

De plus, nous sommes face à ce que G. Feyler appelle des photographies d'enregistrement, c'est-à-dire des photographies spontanées, où l'on voit ça et là, des outils épars, des vêtements délaissés, sur un site décapé avec attention³¹⁴. On capture la vie de chantier dans un élan spontané, où l'on fait autant état de l'ampleur des structures, que de la fierté avec laquelle les fouilleurs posent devant le résultat de leur labeur.

Primauté du site, où, au contraire, les photographies d'objets sont assez rares : aucune photographie de tessons, clous, concrétions, etc. L'on se concentre sur les beaux objets, les sculptures de dieux, les fresques, etc.

Un type de photographie se distingue néanmoins : la photographie de mosaïques. Nécessairement *in situ*, elle ne peut être prise horizontalement car la lecture de la photographie serait inintelligible. Dans cette volonté de capturer l'objet sous tous ses aspects, Newton avait imaginé dès 1856 un dispositif pour les photographier verticalement :

« La lentille était fixée sur un échafaudage portatif, placé au-dessus du pavement, de manière à prendre une vue verticale d'une petite portion de celui-ci et déplacé de point

³¹³ JOCKEY, p. 218.

³¹⁴ FEYLER, p. 1038.

en point jusqu'à ce que l'on ait obtenu des vues d'ensemble du dessin de la mosaïque.
Sur les photographies on notait les différentes couleurs »³¹⁵.

Dans les albums noirs, point de photographie aussi poussée : néanmoins, les photographies sont effectivement prises verticalement, afin d'embrasser l'ensemble de la mosaïque en une vue unique (**Annexe 7, figure 34**), nécessitant de fait l'emploi d'un échafaudage, de la même manière que les pieds-échelles³¹⁶.

Les années 1870-1890 sont donc une sorte de bac de décantation, où diverses pratiques se côtoient, où les affres des décennies précédentes continuent d'exister, mais où des embryons de modernité se développent aussi. L'archéologie tend à se spécialiser : on comprend bien alors que la nature du site nécessite une approche différente, et l'archéologie préhistorique fait ici figure de proue. En effet, les préhistoriens, dans l'ambition de comprendre des traces parfois infimes, font résolument preuve d'une grande modernité, avoisinant parfois ce que l'on pratique en archéologie contemporaine, tout comme les techniques de fouilles des sépultures. Cette lancée se poursuit lors des décennies suivantes, et se répand lentement dans l'ensemble des périodes et cultures.

C. La photographie démonstrative : spécialisation des *media* (1890-1914)

1. Faire de l'archéologie une véritable science

Par photographie démonstrative, nous reprenons le raisonnement fait par G. Feyler, qui l'applique aux vues qui donnent à voir un site nettoyé, non ponctué de fouilleurs ou autres éléments, où le cadrage est rigoureux, et où la tranchée est le seul sujet.

C'est une photographie archéologique scientifique à proprement parler : la photographie vient expliquer un aspect, appuyer le raisonnement amorcé, et où l'archéologue se fait humble face au progrès de la science³¹⁷.

³¹⁵ C. Newton, *Travels and Discoveries in the Levant*, Londres, 1865, p. 81, cité par FEYLER, p. 1041.

³¹⁶ Cf. *supra*, p. 51

³¹⁷ Les fouilleurs ne sont effectivement plus présents sur les photographies, et ne revendiquent donc pas leur lien avec les vestiges exhumés. Une certaine conscience professionnelle peut se lire à travers cette absence : les découvertes archéologiques constituent un apport pour la science, et doivent être les seuls sujets présentés sur les photographies.

Nulle ambition commerciale ici : la photographie sert exclusivement à la communauté archéologique, et ne fait pas l'objet de vente de la part du photographe, s'il est professionnel.

Ce changement s'explique par l'évolution de l'archéologie en ce tournant de siècle : le XIXe siècle ayant apporté son lot de découvertes, la multiplication des fouilles, une volonté de réglementer la discipline se fait sentir de la part des vrais archéologues, qui entendent supprimer l'amateurisme dans cette branche.

« Je serai toujours l'archéologue que vous connaissez depuis si peu de temps, *ore et verbo*, dévoué pour toutes les fouilles sérieuses et méthodiques dirigées, mais vous ne me verrez jamais prêter qu'un courroux très discret auprès des fouilleurs qui gaspillent avec l'argent qui leur est octroyé, le plus précieux des dépôts archéologiques de la Gaule antique. Je n'attaque ici personne, mais je ne crois pas, je vous le dis bien franchement, que M. Pernet, soit à la hauteur de la tâche qu'il a entreprise, il ne se soit pas rendu compte exactement de ce que doit être une fouille méthodique scientifique, ainsi que nous le comprenons tous, et je regrette pour l'archéologie que la Société de Semur lui ait confié la direction des fouilles »³¹⁸.

Cette anecdote est très représentative de la nouvelle façon dont est abordée l'archéologie au début du XXe siècle : Victor Pernet, cultivateur à Alise-Sainte-Reine, était chef de chantier³¹⁹ lors des fouilles menées par la CTG puis par Stoffel, de 1861 à 1865. Pourtant pour une des fouilles les plus modernes de son époque, il est très courant dans la seconde moitié du XIXe siècle d'employer des amateurs locaux, agents-voyers, etc. afin d'assurer la direction effective des fouilleurs, non qualifiés eux-mêmes, tandis que la direction scientifique revient à des archéologues de renom : c'est là une tradition dix-neuviémiste.

Quarante ans plus tard, une nouvelle façon de penser voit le jour : l'archéologue ne doit pas se contenter de petites mains, mais bien participer à l'effort de fouilles, et être qualifié pour cela.

³¹⁸ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°2, lettre du 25 octobre 1905.

³¹⁹ Poste alors appelé « piqueur ».

Une nouvelle génération d'archéologues arrive en effet à cette époque, grâce à l'œuvre d'Albert Dumont. Directeur de l'enseignement supérieur de 1879 à 1884, il réorganise l'université française et y taille une place de choix pour l'archéologie, et particulièrement pour l'archéologie nationale. Surtout, il introduit une formation aux méthodes scientifiques au sein du monde universitaire : des locaux agrémentés d'un outillage spécifique sont créés, des bibliothèques et collections sont mises à disposition des étudiants³²⁰.

De la même manière, l'École du Louvre est créée en 1882, et se concentre sur l'enseignement de l'archéologie. L'homme le plus qualifié à l'époque pour instruire les élèves sur l'archéologie nationale se trouve en la personne d'Alexandre Bertrand, au cœur de toutes les institutions archéologiques de poids. Les cours qu'il dispense sont pensés pour les archéologues : organisation des musées archéologiques, classement et exposition des objets, restauration, estampage des inscriptions, reconstitutions de céramiques à partir de tessons, et même technique de fouilles³²¹. Ainsi, l'archéologie se fait discipline à part entière.

La technique de fouille, que H. Corot envisage comme une « fouille méthodique scientifique », tend donc à se répandre parmi les archéologues³²².

Quel meilleur outil que la photographie, si fiable, pour faire état de cette fouille méthodique ?

D'emblée, la photographie s'impose, comme un outil de qualité, pouvant œuvrer pour l'amélioration de l'archéologie, et lui fournissant même ses lettres de noblesse. Car c'est là le rôle que la photographie va endosser auprès de l'archéologie : lui donner une légitimité scientifique. Le discours prononcé par Paul Martellière, devant la Société archéologique scientifique et littéraire du Vendomois, en 1879, résume, avec conviction, ce point :

³²⁰ GRAN-AYMERICH, *op. cit.*, pp. 213-219.

³²¹ *Idem*, p. 220.

³²² Je souhaite insister sur le terme « tend à se répandre », car avant la loi Carcopino du 27 septembre 1941 aucun texte ne régleme le déroulement des fouilles.

« C'est que l'archéologie est une science, et que dans toute science il faut rigoureusement bannir l'à-peu-près et la fantaisie. [...] Une figure archéologique n'est pas une illustration de roman, elle doit être exacte et sèche comme un procès-verbal, et que le seul moyen d'arriver à ce but est l'emploi de la photographie, qui présente tous les avantages possibles»³²³.

Henry Corot peut être considéré comme l'archétype de ce nouveau type d'archéologue. Initié à la pratique archivistique très jeune, il intègre la Commission des antiquités de la Côte d'Or en 1883, rencontrant ainsi des historiens, archivistes, bibliothécaires « ayant reçu une formation méthodique et critique et travaillant sur des documents originaux »³²⁴. À cette intégration dans le cercle d'érudits de la Côte d'Or s'ajoute un talent particulier pour l'archéologie, repéré par E. Flouest³²⁵, dont il prend la succession dans le monde archéologique, à sa mort en 1891.

De fait, il se concentre, comme son « maître »³²⁶, sur les fouilles de *tumuli*, et mène trente-huit campagnes de fouilles de sites préhistoriques, tout au long de sa carrière³²⁷. En parallèle, il se forge un vaste réseau de correspondants sur tout le territoire national, et intègre plusieurs sociétés savantes³²⁸. Il entretient ainsi une correspondance régulière avec les membres du MAN³²⁹, des années 1890 à 1940³³⁰. Certes influencé par E. Flouest, qui produit des travaux consciencieux et applique une démarche intellectuelle scientifique, H. Corot a une haute opinion du métier d'archéologue, et applique toutes les évolutions réalisées depuis 1850 à sa méthode. De fait, il pratique la photographie³³¹, il consulte les archives et publications en amont de ses fouilles, il réalise des sondages, applique les principes de la stratigraphie³³², il établit des typologies de ses découvertes, il questionne, compare, échange avec ses

³²³ MARTELLIÈRE Paul, *op. cit.*, p. 216 et p. 220.

³²⁴ JOLY Rachel, *Henry Corot (1864-1941) et ses correspondants, les acteurs de l'archéologie préhistorique sous la IIIe République*, 2014, thèse en archéologie, université Paris I-Panthéon-Sorbonne. p. 26.

³²⁵ *Idem*, p. 34.

³²⁶ CHAUME Maurice, *op. cit.*, p. 15.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ Pour approfondir sur Henry Corot, voir JOLY Rachel, *op. cit.*

³²⁹ Il ne mentionne jamais le nom de son correspondant, il peut s'agir d'A. Bertrand, ou S. Reinach.

³³⁰ Et qui fut une source très précieuse pour le présent sujet, donnant à voir en filigrane le quotidien d'un archéologue du XIXe-XXe siècle.

³³¹ Cf. *supra*, p. 73.

³³² Cf. JOLY Rachel, *op. cit.* p. 68.

collègues, etc.

Ne s'attardant pas sur le bel objet, il comprend l'intérêt du contexte dans la collecte d'informations : lorsque Maurice Chaume le rencontre, sa réputation le précédant, il s'attend à admirer une multitude d'objets mais s'avère surpris, même déçu, tombant devant un « *tumulus* éventré [...], qu'un amas de « laves », et de terre fraîchement remuée »³³³.

Il pose un regard souvent critique envers sa profession, exécrant les amateurs, dénonçant les manœuvres politiques, rejetant la charge administrative incombant à sa profession, mais non sans humour.

Le début du XXe siècle porte ainsi en lui ce germe de conscience archéologique : de fait, les clichés pris au tournant du XXe siècle sont beaucoup plus scientifiques, et dénotent cette évolution de pensée.

2. Développement de la photographie archéologique scientifique

Une nette différence se fait sentir à la consultation des albums noirs lorsque l'on identifie les photographies du XXe siècle : elles donnent à voir des sites nettoyés, bien cadrés. Une vague de professionnalisation de l'archéologie se dessine effectivement : les photographies de fouilles, si exceptionnelles jusqu'alors, se multiplient. Elles ne sont pas nouvelles : elles existaient entre les mains de la CTG et celles des préhistoriens, mais le changement est qu'elle se répand, même auprès des sociétés savantes en région. Le basculement n'est cependant pas total : elle n'est pas encore majoritaire, et intuitive.

Que nous donnent à voir ces photographies ?

Trois choses principalement.

D'abord, elles ne se contentent pas d'immortaliser une vue unique du site, de prouver l'existence, de l'enregistrer, mais bien d'en visualiser tous les aspects, du général au particulier (**Annexe 7, figure 35**). Les photographies sont donc plurielles, et fréquemment agrémentées de légende visant à expliciter le contenu : la photographie

³³³ Cf. CHAUME Maurice, *op. cit.* p. 11

devient un véritable outil de démonstration.

Elles font également état de l'évolution de la technique de fouille : la pratique de tranchées se généralise, chaque tranchée apportant son lot d'informations, elle nécessite d'être photographiée.

Deuxième apport en ce tournant de siècle : la volonté d'établir sans doute possible la provenance authentique de l'objet. De fait, les photographies d'objets à peine déterrés du sol soulignent leur authenticité. Ce constat tranche avec les pratiques précédentes : par exemple, sur une photographie prise au Bourgaren³³⁴, la légende indique « endroit où furent découvertes le 18 décembre 1893 17 haches polies » (**Annexe 7, figure 36**), mais la photographie ne montre que l'équipe de fouilleurs au centre d'un remblai. Aucun autre choix donc que de les croire sur parole. En parallèle, les problèmes de faux semblent récurrents, puisque les albums noirs renferment deux photographies où l'on insiste sur leur qualité de faux (**Annexe 7, figure 37**). H. Corot rapporte également une anecdote, faisant état d'un fouilleur qui a subtilisé un objet, en le remplaçant par un faux, dans le but d'obtenir une récompense :

« Souvent, il arrive qu'un manœuvre possède par devers lui un objet en bronze ou en fer et qu'il le découvre à propos dans la fouille. Le truc a été employé à mon égard, mais le truqueur s'était trompé, il ne savait pas à qui il avait affaire. Très tranquillement, je pris l'objet qu'il me remettait en mains et qu'il avait eu soin de pétrir dans la terre. Après un examen de quelques secondes, je lui dis : « Mon ami, ce n'est pas à moi qu'on fait de pareils tours, cet objet est sorti de votre poche ce matin »³³⁵.

En dernier lieu, et c'est sûrement là le point le plus important, l'objet devient intimement lié avec son lieu d'enfouissement, aussi dit « contexte ». Le contexte avait déjà pris de l'importance aux yeux des anthropologues et préhistoriens, mais il revêt ici une toute autre signification : il est porteur d'informations que la fouille a pour vocation de détruire. Les archéologues prennent en effet conscience que tout acte archéologique est irréversible, et que l'exploitation des données cause une dégradation irrémédiable.

³³⁴ Commune de Bernon, dans le Morbihan.

³³⁵ COROT Henry, *De l'exploration des tumulus*, 1908, p. 18.

La devise de H. Corot, tirée de la Bible³³⁶, stipule « *Colligite fragmenta, ne pereant* » soit « Rassemblez les morceaux pour qu'ils ne disparaissent pas ».

Son biographe commente cette maxime :

« Il me sembla percevoir quelque chose du sentiment qui avait guidé notre ami dans le choix de cette formule : amoureux du passé comme il l'était, n'avait-il pas considéré comme un pieux devoir d'arracher à la destruction tout ce qui était susceptible d'être sauvé, ou, s'il ne le pouvait complètement, d'en assurer le souvenir ? »³³⁷.

L'archéologie ne se contente plus de collecter les informations, de répertorier tous les vestiges, identifier toutes les iconographies, etc., mais de conserver les traces du passé qui nous ont été transmises. Les photographies archéologiques font état de ce changement : on montre l'objet dans son contexte d'abandon³³⁸, avant de l'en extraire (**Annexe 7, figure 38**).

Les bases d'une archéologie plus scientifique sont donc posées : la photographie suit la même tendance. Son rôle devient plus défini : on l'utilise pour prouver, démontrer, étudier *a posteriori*.

3. La spécialisation des *media*

Face à la spécialisation de son rôle, la photographie prend une place prépondérante, et ne se définit plus seulement comme une meilleure alternative au dessin. Elle va, de concert avec le moulage, le dessin, le plan, etc. apporter une appréhension complète d'un vestige donné.

La photographie, par son exactitude, endosse en réalité les missions jusque-là accomplies par le dessin : elle sert à prouver, montrer, enregistrer, en somme, elle devient documentaire, et vient illustrer le propos.

Au contraire, le dessin devient une alternative aux faiblesses de la photographie, et montrer ce que la photographie ne souligne que peu.

À l'image de S. Reinach qui déplorait le manque d'efficacité de la photographie face

³³⁶ Évangile de Saint Jean, VI, 13

³³⁷ CHAUME Maurice, *op. cit.* p. 22.

³³⁸ Considérant que l'objet passe par plusieurs phases : une de réalisation, une d'utilisation, une d'abandon, et une de découverte, *via* la fouille.

aux objets convexes, notamment pour rendre une céramique à figures noires ou rouges³³⁹, le dessin se veut plus performant pour rendre certains détails. Il devient donc un outil de démonstration et d'analyse, et sert à établir des coupes, et des profils de céramique, ainsi, il se codifie et devient plus technique. J. A. Lecoq agrmente donc son mémoire de fouilles de dessins, dans le but de pallier aux faiblesses de ses photographies :

« J'ai déposé à droite de l'épreuve une esquisse qui permet de trouver plus facilement dans la photographie les cercles que les mousses d'un côté et le miroitement des cristaux de l'autre tendaient à rendre confus »³⁴⁰.

Un autre exemple peut être cité, celui de Louis Capitan, alors qu'il essaye de reproduire les gravures réalisées sur les blocs de stalagmites de Teyjat :

« Le seul moyen de reproduction me paraît être celui que j'ai employé : le calque avec du papier de soie en suivant les traits que la pression du doigt fait apparaître sur le papier et en complétant ensuite les traits qui n'ont pas pu venir même ainsi [...] Ni estampage ni photo ne peuvent rien donner du moins d'après mes essais. Je réessayerai ultérieurement »³⁴¹.

L'estampage est en effet un moyen de reproduction privilégié pour rendre les reliefs en creux, qu'ils s'agissent d'inscription, ou de gravures³⁴².

En parallèle, sur les sites préhistoriques de Saint-Nazaire et de Chelles, les photographies de stratigraphies sont agrémentées de coupes qui fonctionnent conjointement (**Annexe 7, figure 39**).

Dans la même logique, le dessin est aussi utilisé pour donner à voir ce que la photographie ne peut immortaliser, à savoir les parties manquantes. Le dessin devient donc le *medium* privilégié lorsqu'il s'agit d'établir des reconstitutions d'objets ou de monuments.

³³⁹ Cf. *supra*, p. 44.

³⁴⁰ J. A. Lecoq, *op. cit.*

³⁴¹ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier L. Capitan, lettre sans date.

³⁴² REINACH, p. 28.

Un autre *medium* vient épauler la photographie, et même la suppléer : il s'agit du moulage. Il assume un rôle complémentaire : si la photographie prouve la provenance authentique, et reproduit scrupuleusement l'objet, le moulage permet de le représenter à échelle 1, et de l'appréhender spatialement.

Principalement utilisé par les musées, le moulage sert à présenter un objet lorsque l'original ne peut être montré. Avant même que le musée gallo-romain ne soit créé, il endossait déjà un rôle central dans le fonctionnement de celui-ci, prévoyant de réunir en son sein, et sans vider les musées de province « au moyen de moulage tous les monuments français et étrangers dignes d'y figurer »³⁴³.

Un réseau d'échanges de moulages se fait entre les musées d'archéologie, nous pensons notamment à Léon de Vesly, directeur du musée départemental des Antiquités de la Seine-Inférieure à Rouen, dont la correspondance est ponctuée de demandes de moulages auprès du MAN afin de les exposer dans son musée³⁴⁴.

L'atelier de moulage est ainsi créé avant l'inauguration du MAN³⁴⁵, sous la direction d'Abel Maître, et acquiert rapidement une utilité à l'échelle nationale puisque de nombreux correspondants prient ponctuellement l'atelier de leur faire part d'un moulage d'une pièce sur laquelle ils mènent des études. Citons par exemple Henry Corot, qui écrit le 26 février 1896 :

« j'en serai heureux d'en avoir un moulage, si vous en prenez un pour le musée ; cela vaut toujours mieux qu'une simple photographie »³⁴⁶ ;

Ou encore, bien des années plus tard, en la personne de Lucien Mayet :

« Je vous remercie de l'aimable envoi du moulage de la dent d'Eléphant de la Quina. Il s'est croisé avec ma dernière lettre. Ce moulage est parfait. [...] La photographie ne donnait qu'une idée imparfaite de la dent, d'ailleurs sans échelle millimétrique (*sic*)

³⁴³ Archives nationales, « organisation et historique », 20144782/1, Lettre du 16 mai 1862, inquiétude du directeur de la société d'archéologie de Caen, de Caumont, de voir les villes de province dépouillées de leurs objets précieux au profit du musée de Saint-Germain.

³⁴⁴ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier L. de Vesly.

³⁴⁵ En avril 1866.

³⁴⁶ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°1, lettre du 26 février 1896.

photographiée sur le même plan que la couronne [...] le moulage permet un jugement plus net »³⁴⁷.

Le moulage est donc utilisé comme outil de travail, facilitant les études des savants, et contribue même, selon P. Jockey, à désacraliser l'objet archéologique, qui n'est dès lors plus recherché pour sa valeur marchande mais pour son apport scientifique³⁴⁸.

Concomitamment, le moulage revêt une fonction pédagogique : ce rôle nous est révélé par H. Corot, qui souhaite obtenir des moulages d'objets provenant d'un *tumulus* :

« et seulement afin de le faire voir aux ouvriers de nos campagnes, qui souvent rencontrent sous le doc (*sic*) de la charrue des verdillons auxquels ils ne font pas attention, et ce sont des objets Gaulois, ou même d'un âge antérieur. Vous devez savoir que la meilleure photographie ne donne pas au paysan l'idée de l'objet qu'il se peut faire à l'aide d'un moulage ou d'un original. Nos petits-fils de Gaulois sont ainsi faits, et il sera difficile de les changer maintenant, du moins »³⁴⁹.

En somme, le moulage devient un outil pédagogique, tant pour les savants, qui s'en servent dans leurs travaux ; que pour les paysans qu'il faut éduquer ; en passant par les étudiants, qui disposent de collections de moulages au sein des universités pour leur formation : missions donc diverses et variées.

Il nous faut maintenant passer en revue les missions endossées par le *medium* qui nous occupe depuis le début de ce présent travail, à savoir la photographie archéologique.

³⁴⁷ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Mayet, lettre du 8 juin 1923.

³⁴⁸ JOCKEY, p. 117.

³⁴⁹ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°1, lettre du 31 octobre 1899.

IV. L'utilisation et la diffusion de la photographie archéologique

L'on peut considérer que les principales fonctions dévolues à la photographie archéologique, qu'elle soit pittoresque ou scientifique, sont au nombre de trois³⁵⁰ : la plus ancienne, consiste à considérer la photographie comme outil de travail qui immortalise des vestiges du passé, et sert de document d'archives pour l'étude. La deuxième, qui vient dans un second temps, du fait des techniques de diffusion et des coûts, utilise la photographie comme illustration, et sert à diffuser les connaissances. La dernière, enfin, qui jalonne toutes les époques, pose la photographie comme document de preuve, et sert comme tel auprès des administrations compétentes.

A. La photographie comme archives et outil de travail

1. Création de l'archéologie nationale : naissance de la collégialité dans les sociétés savantes

Les sociétés savantes ne sont pas une innovation de la seconde moitié du XIXe siècle : Arcisse de Caumont est le premier à donner une impulsion fédératrice en province en fondant la société des antiquaires de Normandie en 1824.

C'est bien le rôle premier de ces sociétés : fédérer, mutualiser les travaux, porter à la connaissance de tous les dernières découvertes, et établir un savoir commun à l'échelle nationale.

Ainsi, la *Revue archéologique*³⁵¹, salue les avancées de ces sociétés :

« Il fut un temps, encore peu éloigné, où quelques hommes patients et éclairés s'occupaient seuls, dans le silence du cabinet, de ces graves questions archéologiques ; et la science à cette époque, malgré leurs efforts, demeura très circonscrite, et ne put guère se vulgariser. Mais aujourd'hui, que de toutes parts et dans tous les pays, on a compris la valeur et l'utilité de cette science, et que son étude, qui n'avait produit d'abord que de faibles résultats, s'est peu à peu propagée de proche en proche, puis développée tout à coup d'une manière surprenante, une nouvelle ère commence pour

³⁵⁰ *Dans l'œil du viseur, la photo révèle l'archéo* [exposition, Toulouse, musée Saint-Raymond, 14 mai-20 septembre 2015], Claudine Jacquet et Emilie Trébuchet, Toulouse, musée Saint-Raymond, 2015, 120 p.

³⁵¹ Cf. *infra*, p. 113.

l'archéologie, et lui promet dans l'avenir les plus brillants résultats. Des Académies, des Sociétés savantes ont été créées, et il en est sorti des travaux remarquables : des antiquaires³⁵² d'une vaste érudition livrent chaque jour à la publicité le fruit de leurs veilles »³⁵³.

François Guizot, ministre de l'Instruction publique, achève cette impulsion, conscient que la coordination des recherches archéologiques nécessite l'intervention de l'État :

« Au gouvernement seul il appartient, selon moi, de pouvoir accomplir le grand travail d'une publication générale de tous les matériaux importants et encore inédits sur l'histoire de notre patrie. Le gouvernement seul possède les ressources qu'exige cette vaste entreprise »³⁵⁴.

De fait, le 18 juillet 1834 est créé, par arrêté ministériel, le CTHS, chargé de diriger les recherches et les publications de documents inédits, et de soutenir les sociétés savantes. Ainsi, dès cette date, les subventions accordées aux sociétés savantes se multiplient³⁵⁵, tout comme les sociétés elles-mêmes, notamment en province.

Néanmoins, les sociétés dont l'étude porte exclusivement sur l'archéologie n'apparaissent qu'en 1845, et ne représentent que 32,5% sur la totalité³⁵⁶. Au contraire, les sociétés partiellement archéologiques sont au nombre de 565, soit 62,4%³⁵⁷.

Cette pratique de l'archéologie comme discipline annexe est vite considérée comme de l'amateurisme et contribue à discréditer ces sociétés :

« L'on sait aussi le discrédit qui a souvent pesé sur des organismes accusés de réunir, non pas de « vrais » savants, de « vrais » chercheurs, mais bien davantage ceux que

³⁵² On notera l'appellation « antiquaire » pour désigner les archéologues, signe que la discipline pâtit encore d'un manque de définition.

³⁵³ ANONYME, « Prospectus », *Revue archéologique*, 1844, I, p. 2.

³⁵⁴ GUIZOT François, *Rapport au Roi sur le budget du ministère de l'Instruction publique pour l'exercice 1835*, 31 décembre 1833, consultable à l'URL <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k25143/texteBrut>

³⁵⁵ GRAN-AYMERICH, pp. 114-115.

³⁵⁶ Pourcentage établi par Lequeux en 1984, cf. B. LEQUEUX, M. MAINJONET, S. ROSCIAN, *Les Sociétés savantes et l'archéologie, répertoire et analyse*, Paris, 1986, p. 11.

³⁵⁷ *Ibidem*.

l'on a dénommés le plus souvent péjorativement des « érudits locaux ». Le terme est d'ailleurs doublement péjoratif, l'érudition se distinguant de la "vraie science"»³⁵⁸.

C'est un constat qui se dessine effectivement à la consultation des archives du MAN : les fouilles menées en province sont bien moins rigoureuses que celles menées par les élites parisiennes, les manuscrits envoyés sont parfois succincts, et les lettres envoyées exhalent l'amateurisme. H. Corot en fait d'ailleurs état :

« Les connaissances archéologiques du Commandant Espérandieu sont à 100 coudées au-dessus du niveau de celles du plus érudit archéologue de nos régions. La présence du Ct était donc nuisible à tous les nabots de la région, car on ne parlait pas d'eux, ou guère. M. Mateuchot prépare ses élections aux législatives, et veut donc être seul sur le site avec le comité de fouilles d'Alésia, ils ont donc fait en sorte qu'Espérandieu disparaisse »³⁵⁹.

Si l'archéologie accueille en son sein de nombreux amateurs, « nabots » selon les mots de H. Corot, ce n'est pas là la seule difficulté : le manque de fonds implique également que les fouilles ne puissent être menées à bien :

« Nos petites sociétés locales ne peuvent subvenir aux frais que nécessitent des fouilles sérieuses, j'en ai bien le regret, car elles n'ont plus guère de vie, autre que leur nom »³⁶⁰.

À cela s'ajoute un coût de la vie plus élevé en province, comme le déplore le photographe Paul Bourgeois, établi dans la périphérie de Dijon :

« Mais en province tout est relativement plus cher : nos produits, la vie matérielle, etc. Les reproductions de ces objets nécessite en outre plus de soins, donne plus de difficultés qu'une reproduction ordinaire, surtout à cause de leurs couleurs »³⁶¹.

³⁵⁸ MAZAURIC Simone, « François Guizot et la création du CTHS : les sociétés savantes, la politique et l'histoire », in Arnaud Hurel (dir.), *la France savante*, CTHS, p. 84-97.

³⁵⁹ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°2, lettre du 5 septembre 1908, à propos des fouilles d'Alésia.

³⁶⁰ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°2, lettre du 14 mars 1901.

³⁶¹ MAN, centre des archives, « factures photographes, 1874-1901 », dossier « année 1879 », facture du 18 avril 1879 au nom de Paul Bourgeois.

Ainsi, en 1879, la réputation des sociétés savantes est plus que péjorative :

« L'archéologie est une science des plus inconnues, et je dirai même des plus méprisées, à ce point que le vulgaire traite ces associations respectables de Sociétés des pots-cassés »³⁶².

Pour sortir de cette impasse, Paul Martellière voit en la photographie le recours idéal :

« Eh bien, c'est en cela qu'il a tort ; il devrait aller chez le photographe ! Voici pourquoi : c'est que l'archéologie est une science, et que dans toute science il faut rigoureusement bannir l'à-peu-près et la fantaisie »³⁶³.

La photographie donne dès lors sa légitimité à l'archéologie, et l'établit comme science au même titre que les autres disciplines. Il ne s'agit plus de relater un voyage d'exploration et de l'agrémenter de dessins, mais bien d'interpréter, analyser, démontrer.

Elle s'impose immédiatement comme un moyen d'échange d'informations, et développe la collégialité au sein de ces sociétés, déjà préexistante. Outil de travail avant tout personnel, la photographie permet rapidement de partager les découvertes faites, les questionnements abordés, et ce de manière gratuite, c'est-à-dire qu'outre les frais de production, elle s'échange sans contrepartie :

« Je suis allé aujourd'hui chez le photographe à votre intention. Mais il est bien entendu que mon envoi ne sera fait qu'à titre d'échange ; entre archéologues c'est l'usage vous le savez et j'y tiens beaucoup »³⁶⁴.

Elle se retrouve souvent à la consultation du fonds de la Correspondance ancienne du MAN, agrémentant un paragraphe faisant état d'une découverte curieuse au détour d'un chemin. C'est, selon le mot de P. Jockey, la fin de l'aventure individuelle en archéologie, l'abolition des figures à la Schliemann.

Pendant longtemps, en l'absence d'une réglementation administrative, l'archéologie nationale est demeurée une archéologie de proximité animée par les érudits locaux,

³⁶² MARTELLIÈRE Paul, *op. cit.*, p. 215.

³⁶³ *Idem*, p. 216.

³⁶⁴ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier A. Arcelin, lettre du 30 décembre 1889.

comme le maître, le professeur, le docteur, le curé, etc. Le développement de la photographie et des sociétés savantes pose les bases de l'archéologie contemporaine : elles introduisent la collégialité, l'échange, la mutualisation des connaissances.

De plus, les sociétés savantes ont activement participé à la constitution de l'archéologie nationale. En effet,

« elles font sortir de terre les inscriptions, les monuments de l'art, et rendent aux églises, aux monastères, aux châteaux, aux communes, leur nom et leurs annales. Ces travaux, d'autant plus précieux qu'ils ne peuvent être accomplis que sur les lieux mêmes, étaient nécessaires pour la reconstitution définitive de notre glorieux passé »³⁶⁵.

Dans les faits, 61,3% des sociétés archéologiques font des études locales, et 18,2% départementales³⁶⁶. Le tout est communiqué au MAN, collaborateur du CTHS et de la CTG³⁶⁷. C'est donc le MAN qui devient le nerf central de cette nouvelle archéologie française, et chapeaute toutes ces connaissances nouvelles.

2. Les archives photographiques : albums, catalogues, corpus, etc.

Les photographies archéologiques ne sont pas accumulées sans logique : outil de travail, elles se font également archives, gardant mémoire des découvertes et travaux effectués. La quantité de documents produits nécessite effectivement un traitement méticuleux de classement³⁶⁸.

Ainsi, elles sont classées dans différents corpus documentaires, tels que les catalogues, les albums, les séries. Pratique largement répandue dans les musées³⁶⁹ ; les particuliers, les plus scrupuleux du moins, s'y adonnent également.

Citons deux exemples, repérés à la consultation des archives du MAN.

³⁶⁵ ANONYME, « préambule », *Revue des sociétés savantes de la France et de l'étranger*, 1856, pp. 2-3.

³⁶⁶ Cf. B. LEQUEUX, M. MAINJONET, S. ROSCIAN, *op. cit.*, p. 31.

³⁶⁷ Les activités de la CTG cessent en 1879 : la CTG impulse donc un premier élan, qui est perpétué par le MAN.

³⁶⁸ JOCKEY, pp. 182-183.

³⁶⁹ Cf. *supra*, p. 38.

Le premier, se découvre au détour d'une lettre, encore d'Henry Corot :

« Explorateur consciencieux, je le suis, car il ne se donne guère plus de coups de pioche sur les *tumulus* que j'ai déjà explorés dans mes six campagnes de fouilles à Minot, sans que ma maigre personne n'ait les yeux fixés sur les six ou huit hommes de mon équipe, selon l'étendue et le volume du *tumulus* à fouiller. [...] Le reste en revient à mes nombreuses et solides amitiés parmi les archéologues fouilleurs et Celtisants, auxquels je dois bien des communications d'objets qui passent devant mon appareil photographique, et de là, dans mes albums »³⁷⁰.

Il fait ici référence à deux types d'archives constitués par ses soins :

- Le premier type consiste en des dossiers compilant « lettres, photographies, planches, calques, plans, articles de journaux, notes diverses, notes de lecture, notes « aide-mémoire », liste de références bibliographiques »³⁷¹, par commune.
- Le second s'avère être une compilation de tirés-à-part, intitulée « liste des archéologues avec lesquels j'échange mes opuscules archéologiques »³⁷², preuve que l'échange de photographies constitue le socle de l'étude archéologique.

Le second exemple que nous pouvons citer réside dans le travail effectué par Léon Coutil (**Annexe 3, *index nominum***), qui a compilé tout au long de sa carrière des photographies de monuments mégalithiques³⁷³. Initialement limité aux seules régions de la Bretagne et de la Normandie, il dépasse finalement le cadre imparti en répertoriant également les dolmens et menhirs d'autres départements, comme la Seine-et-Oise (**Annexe 7, figure 40**). Les photographies sont très hétérogènes, tant du point de vue du support, que du sujet : mêlant cartes postales, épreuves sur papier albuminé, ou tirés à part, elles donnent à voir des vues pittoresques, tout comme des chantiers de fouilles ou des vues simples de menhirs.

³⁷⁰ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°1, lettre du 20 février 1904.

³⁷¹ Cf. JOLY Rachel, *op. cit.* p. 44.

³⁷² *Idem*, p. 47.

³⁷³ MAN, centre des archives, Registre d'entrée de la bibliothèque, n°inv. 22387.

Ces grands formats in-folio abondent effectivement dans les musées ou les centres d'archives, et dénotent cette volonté d'exploitation des données, après les avoir compilées.

3. Un outil pédagogique

Les musées trouvent une autre application à la photographie archéologique, en l'utilisant comme support muséographique. C'est le cas notamment du MAN, qui l'utilise sous deux formes dans ses salles : encadrée et fixée au mur, ou présentée dans des meubles à volets, un mobilier « composé d'un axe vertical autour duquel s'articulent des panneaux vitrés dans lesquels des documents sont exposés »³⁷⁴ (**Annexe 5, figure 19**). Le musée détient quatorze meubles de ce type en 1887³⁷⁵. Tous deux confondus, ils présentent « des photographies de lieux de fouille »³⁷⁶, des photographies d'objets impossibles à présenter en salle³⁷⁷, dans une

« volonté d'ordonner les expositions, de leur donner du sens et de fournir des informations exhaustives au visiteur pour qu'il puisse contextualiser les objets présentés »³⁷⁸.

L'on sait par exemple qu'étaient exposées des photographies de la colonne Trajane, ou d'un trépied en fer trouvé à Olympie³⁷⁹, mais aussi certaines photographies prises par Jules de Laurière (**Annexe 7, figure 41**). En effet, plusieurs de ses épreuves ont servi à l'élaboration d'une planche destinée à être exposée en salle, parmi lesquelles une photographie du dolmen de la Pierre levée³⁸⁰, et une d'un dolmen de Livernon³⁸¹. Aucune indication n'est donnée sur la provenance de ces épreuves, si ce n'est qu'elles entrent le 22 janvier 1887 dans les archives du musée, sous un format in-folio³⁸².

³⁷⁴ ALLAIRE Angélique, « L'archéologie en images au musée des Antiquités nationales (1869-1926), *Antiquités nationales*, 2018, tome 48, p. 128.

³⁷⁵ *Idem*, p. 129.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ *Idem*, p. 124.

³⁷⁸ *Idem*, p. 134.

³⁷⁹ Présentée dans la salle VI, cf. *Idem*, p. 128 et annexe 1, p. 133.

³⁸⁰ MAN, centre des archives, fonds des albums noirs, boîte 26 (Vienne), folio sans numéro, Poitiers.

³⁸¹ *Idem*, boîte 12 (Lot), folio n°21, Livernon.

³⁸² MAN, centre des archives, registre d'entrée de la bibliothèque, n° inv. 6830 à 6837.

La photographie s'avère effectivement être une bonne alternative aux limites de la muséographie : elle permet de montrer des vestiges qui, par nature, ne peuvent être déplacés et donc exposés. Faisant voir l'invisible, elle permet de rétablir un lien entre l'objet et son origine, et construit un discours complet, rétablissant un équilibre entre ce qu'il y a à raconter et ce qu'il y a à montrer.

De fait, ce dispositif n'est pas utilisé uniquement par les musées, mais également par les particuliers. À la suite de plusieurs contentieux avec les habitants d'Osny, l'archéologue P. Toussaint, chargé des fouilles d'Ableiges, préfère faire don du produit de ses fouilles au MAN plutôt que de le laisser dans cette commune. Le 21 juillet 1889, à l'occasion d'une exposition qu'il souhaite organiser chez lui, il contacte le musée dans le but d'obtenir des épreuves de trois pièces maîtresses : « si je n'ai les pièces les plus intéressantes à leur montrer, que j'aie au moins les photographies de ces objets »³⁸³.

Alternative à l'objet, la photographie se pare donc de vertus pédagogiques.

Ces qualités éducatives sont rapidement exploitées au sein de cours à l'attention des étudiants, ou lors de réunions de sociétés savantes, colloques, etc.

En effet, grâce à l'utilisation d'un projecteur, les plaques de verre sont insérées dans l'appareil à projection, et sont diffusées dans l'obscurité sur un écran blanc (**Annexe 6, figure 15**). Il permet alors d'obtenir des images plus ou moins agrandies, car

« dans l'appareil de projection l'objectif remplit le même rôle que celui de l'objectif photographique, mais en sens inverse, c'est-à-dire qu'au lieu de donner l'image réelle diminuée d'un objet, il doit reproduire une image réelle agrandie »³⁸⁴.

Le MAN détient ainsi de nombreuses plaques de verre, de petit format³⁸⁵, destinées à être visionnées. A. Bertrand, ou encore S. Reinach³⁸⁶, dispensent effectivement des cours d'archéologie nationale à l'École du Louvre, tout comme Louis Capitan, qui

³⁸³ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier P. Toussaint, lettre du 21 juillet 1889.

³⁸⁴ Extrait du catalogue « Projections Lumineuses » Maison la Bonne Presse, 1909, cité par le site du musée français de la photographie de Bièvres concernant le projecteur de plaques la Bonne Presse, à l'URL <http://collections.photographie.essonne.fr/board.php#>, consulté le 18/08/19.

³⁸⁵ 10 par 8,5cm généralement, cf. DAVANNE, II, p. 398.

³⁸⁶ En tant que suppléant d'A. Bertrand.

déplore de les avoir perdues « J'avais fait en 1902 une série de photos, malheureusement je n'ai pu retrouver mes clichés dont j'aurais voulu me servir pour faire une série de projection pour cette leçon »³⁸⁷.

Les projections permettent également de faire état des avancées archéologiques lors de réunions entre confrères à la Sorbonne, puisque « les projections lumineuses sont maintenant un accompagnement presque indispensable des conférences scientifiques »³⁸⁸.

Les projections demeurent en outre des outils pour l'étude des objets : en effet, elles permettent de mieux visualiser les détails des objets lorsque l'archéologue étudie dans son cabinet. Henry Corot, possédait un projecteur parmi son matériel d'étude :

« Dans l'espace demeuré primitivement libre entre le bureau, la bibliothèque et les armoires, de nouvelles étagères, des tables grandes et petites, des échelles, des caisses, un appareil photographique, tout un matériel pour les projections, d'immenses cartons à dessins »³⁸⁹.

Document d'étude ou d'archive à usage personnel, la photographie archéologique a également pour vocation de diffuser les résultats de ces études.

B. La publication des résultats : illustrer, valoriser et diffuser

1. L'âge d'or de l'édition

L'archéologie est une science en plein renouvellement entre la seconde moitié du XIXe siècle et le début du XXe siècle. Le recours plus fréquent à la photographie traduit cette volonté d'institutionnalisation et nécessite une publication récurrente des travaux exécutés par les membres des sociétés savantes et archéologues. Cette exigence nouvelle nécessite de faire appel à des méthodes de publication rapide.

³⁸⁷ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Capitan, s.d.

³⁸⁸ DAVANNE, II, p. 385.

³⁸⁹ CHAUME Maurice, *op. cit.* p. 27.

L'édition et la presse connaissant justement un essor considérable en ce XIXe siècle, rencontrent les intérêts naissants de l'archéologie.

Avant l'apport des inventions de H. Talbot et L.-D. Blanquart-Evrard, les techniques utilisées pour reproduire la photographie dans des publications sont restreintes :

Les procédés de la xylographie (**Annexe 2, glossaire**) sont appliqués à la photographie par Eugène Baroux dès 1863³⁹⁰, mais s'avèrent peu concluants, dans la mesure où le bois aspire les sels photographiques³⁹¹. Par conséquent, les deux moyens de reproduction préférablement utilisés sont l'aquatinte (**Annexe 2, glossaire**), ou encore le dessin d'après photographie³⁹².

Les débuts de l'édition photographique sont rendus possibles grâce à Henry Fox Talbot, qui invente le calotype et inaugure ainsi les négatifs sur papier et leur reproduction illimitée. Le procédé est amélioré en France par Louis Désiré Blanquart-Évrard, qui lance en 1851 la production rapide d'épreuves positives d'une grande stabilité. La même année, L.-D. Blanquart-Évrard installe son imprimerie photographique à Lille, lançant du même coup la production industrielle de reproduction photographique,

« cet établissement, destiné à propager la photographie sur papier par l'abondante reproduction des épreuves, offre à MM. les artistes et amateurs le tirage en nombre indéfini, des épreuves positives de leurs clichés sur verre ou sur papier »³⁹³.

Le nombre de tirage s'élève ainsi de trois cents à quatre cents par jour³⁹⁴, réduisant ainsi les coups de production.

Ces épreuves positives³⁹⁵, se retrouvent par exemple dans les albums noirs (**Annexe**

³⁹⁰ BAROUX Eugène, *Application de la photographie à la gravure sur bois*, 1863, Eugène Baroux, in-16, 15 pages.

³⁹¹ JAMMES Isabelle, *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française, catalogue raisonnée des albums photographiques édités, 1851-1855*, 1981.

³⁹² Qui revient donc à la technique de la lithographie.

³⁹³ Extrait d'un article paru le 28 septembre 1851 dans le journal *La Lumière*, cité par JAMMES Isabelle, *op. cit.*, p. 41.

³⁹⁴ LEMAGNY Jean-Claude, ROUILLÉ André (dir), *op. cit.*, p. 31.

³⁹⁵ Aussi appelées « tirés-à-part » dans le cas d'ouvrages édités : les photographies sont collées sur des planches, et présentées à la fin en annexe.

7, figure 42) mais également dans des ouvrages édités. C'est le cas par exemple de A. Verchère de Reffye, qui choisit de publier ses travaux sur les armes d'Alise-Sainte-Reine³⁹⁶, et fait ainsi des tirés-à-part des photographies. Ce format de publication lui assure un plus large auditoire que celui restreint des revues archéologiques spécialisées ; il fait même don à la bibliothèque du MAN de deux cent quatorze exemplaires afin de procéder à des échanges ou à des dons avec les chercheurs³⁹⁷.

Néanmoins, ces épreuves ne disposent pas d'une grande stabilité à long terme et restent coûteuses :

« La reproduction d'un dessin ou d'une photographie a été longtemps chose difficile et coûteuse : on était obligé de faire graver un dessin sur bois ou sur cuivre, de faire monter une photographie sur bristol en tirant séparément chaque épreuve destinée à chaque exemplaire d'un ouvrage »³⁹⁸.

Les innovations se poursuivent donc : la photogravure (**Annexe 2, glossaire**) est promue dans les années 1870. Premier procédé photomécanique, E. de Valicourt salue cette invention et souligne les bénéfices qu'elle apporte aux besoins des sciences de l'Antiquité :

« Les paléographes, les numismates, les archéologues s'en servent pour multiplier les manuscrits et les représentations des objets curieux qui font le sujet de leurs études ou l'ornement de leurs collections. Pour réaliser toutes ces merveilles, il faudrait créer une imprimerie héliographique »³⁹⁹.

Permettant des reproductions de grande qualité, des réductions et agrandissements, elle est largement portée par Paul Dujardin, auquel le MAN fait fréquemment appel⁴⁰⁰ (**Annexe 7, figure 43**).

³⁹⁶ VERCHÈRE DE REFFYE Auguste, « Les armes d'Alise », *Revue archéologique*, X, 1864, pp. 337-349.

³⁹⁷ MAN, centre des archives, registre d'entrée de la bibliothèque, n°inv. 952, entrée le 21 avril 1869, in-8°, 214 exemplaires, don de M. de Reffye, doubles pour échange ou dons.

³⁹⁸ REINACH, p. 77.

³⁹⁹ VALICOURT E. de, *Nouveau manuel complet de photographie sur métal, sur papier, et sur verre*, Paris, Roret, 1851, page 222, cité par Isabelle Jammes, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁰⁰ C'est vers lui que se tourne S. Reinach pour l'achat d'un appareil photographique, cf. *supra*, p. 36., mais il est surtout réputé pour la perfection de ses héliogravures, cf. REINACH, note de bas de page n°1, p. 77.

Enfin, la dernière innovation est apportée par la création la typogravure (**Annexe 2, glossaire**) dans les années 1880-1890, qui permet d'intégrer la photographie dans le corps du texte, et de ne plus les reléguer à la fin des publications sous formes de planches⁴⁰¹.

Ainsi :

« la photographie se généralise dans l'édition et les revues spécialisées, participant ainsi pleinement et plus rapidement à la diffusion et à l'essor de la recherche. Cette nouvelle perspective, associée au développement du procédé au gélantino-bromure d'argent qui permet la production industrielle et la vente de négatifs prêts à l'emploi à la même période, garantit l'essor de la pratique photographique au sein des sciences de l'Antiquité »⁴⁰².

La création de l'illustration archéologique est, de fait, actée : elle ne vient plus seulement illustrer, mais démontrer, et sert de preuve à un propos scientifique.

Elle peut également se parer d'une certaine théâtralité, et être destinée à la vulgarisation auprès des touristes et autres amateurs. Citons à ce propos une idée développée par Gustave de Closmadeuc :

« Cette année, comme les années précédentes, le monument de Gavr'inis a été visité par une foule d'archéologues et de touristes de France et de l'étranger. Tous se demandant comment il se fait qu'on n'ait pas encore réuni, dans un album, les représentations photographiques des sculptures si remarquables, qui décorent les surfaces de granit de la galerie et de la chambre terminale. [...] C'est là une publication qui pourrait tenter un éditeur et aurait un écoulement assuré, à Gavr'inis, à Carnac et à Locmariaker, les trois centres d'attraction, que fréquentent, dans la belle saison, des millions d'excursionnistes. L'album se vendrait très bien ici, comme toutes les publications, qui ont trait aux antiquités morbihannaises »⁴⁰³.

⁴⁰¹ RENIÉ Pierre-Lin, « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée », *Études photographiques*, [En ligne] mis en ligne le 01 octobre 2008, [consulté le 20 août 2019]. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/925>.

⁴⁰² LACOSTE Anne, « Édition photographique et sciences de l'Antiquité », *Revue de la BNF*, 2013/2 (n° 44), p. 18-24. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2013-2-page-18.htm>

⁴⁰³ Cf. MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier G. de Closmadeuc, lettre du 6 octobre 1903.

2. Les revues archéologiques spécialisées

Le propos scientifique développé dans les publications peut se parer d'une certaine théâtralité, et être destiné au grand public, mais il est surtout développé dans des revues spécialisées, faites par et pour les membres d'une société archéologique, université. Mutualiser les connaissances est la mission première, mais pas l'unique :

« La création de revues spécialisées est de tout première importance pour la diffusion de la pensée archéologique comme dans la prise de conscience progressive d'une identité spécifique au sein de la communauté des chercheurs »⁴⁰⁴.

Par conséquent, les revues archéologiques prolifèrent au XIXe siècle, qu'elles soient le fruit d'une initiative privée, ou un bulletin autour duquel une institution se regroupe. Citons par exemple la revue *Matériaux pour l'histoire positive et philosophique de l'Homme* créée par G. de Mortillet, se consacrant notamment à la préhistoire ; les revues universitaires telles que *les Annales de la faculté des lettres de Bordeaux*, ou encore la *Revue des universités du Midi*, mais aussi les *mélanges de l'École française de Rome* en 1881, la *Revue des études grecques* en 1888, etc.

Surtout, il faut souligner l'importance de la *Revue archéologique*, ou plutôt, selon sa première appellation, du *Recueil de documents et de mémoires relatifs à l'étude des monuments et à la philologie de l'Antiquité au Moyen-Âge*, institué en 1844. Publiant les mémoires et documents relatifs à des vestiges matériels et études de sources textuelles⁴⁰⁵, la *Revue archéologique* s'attache à étudier tant l'archéologie classique, qu'égyptienne, ou orientale. Par son champ d'instigation large et sa reconnaissance sur tout le territoire français, elle assure une très vaste diffusion des études archéologiques, et devient la revue de référence.

Ces multiples publications sont aussi motivées par le rayonnement de l'archéologie

⁴⁰⁴ JOCKEY, pp. 180-181.

⁴⁰⁵ *Idem*, p. 180.

française à l'étranger car : « plus la publication est rapide, plus la paternité de la découverte peut être prouvée et donc venir enrichir le prestige d'un pays »⁴⁰⁶.

De plus, la *Revue archéologique* est la première à donner une visibilité à la préhistoire, grâce à la direction d'Alexandre Bertrand, charge dont il est investi dès 1859.

En effet, à partir de cette date, la préhistoire se fait une place aux côtés des autres civilisations anciennes, et fait de la Revue une publication d'avant-garde. Lorsque les fouilles préhistoriques se multiplient dans les années 1860 en France, mais aussi en Europe, la *Revue archéologique* est l'antenne privilégiée pour en faire écho⁴⁰⁷.

Par conséquent, lorsqu'Alexandre Bertrand devient directeur du MAN en 1866, de nombreux correspondants s'adressent au musée afin d'obtenir une publication dans la *Revue archéologique* :

« J'enverrai mes dessins d'ici quelques temps, et aussitôt que faire se pourra je vous enverrai les clichés en zinc pour que vous puissiez les donner dans la Revue archéologique »⁴⁰⁸.

L'illustration archéologique y tient en effet une place de choix, et la photographie, qui assure la plus grande exactitude de reproduction, semble être privilégiée :

« Nous apporterons surtout une attention très scrupuleuse à cette partie de notre publication, convaincus qu'on ne peut faire d'études sérieuses et profitables, lorsque, à défaut des monuments eux-mêmes, les gravures ne présentent point ces qualités »⁴⁰⁹.

Ainsi, certaines épreuves conservées dans les albums noirs se retrouvent gravées par les soins de Paul Dujardin sur une planche destinée à une publication (**Annexe 7, figure 43**).

⁴⁰⁶ PELLERIN Audrey, *op. cit.* p. 14.

⁴⁰⁷ GRAN-AYMERICH Eve, *op. cit.* p. 152.

⁴⁰⁸ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°1, lettre du 19 janvier 1897.

⁴⁰⁹ ANONYME, « Prospectus », *Revue archéologique*, 1844, I, p. 4.

Néanmoins, à la consultation des planches de la *Revue archéologique*, le manque de gravure à partir de photographie est frappant, et le dessin est privilégié. Une fois de plus, les coûts élevés inhérents à la photographie en sont la raison :

« Pourriez-vous m'indiquer un zincgraveur à bon marché, pour faire reproduire quelques photographies en planche dans le texte ? C'est peut-être le *rara avis* de la fable ? Quel est le vôtre ? Sans indiscretion ! Vous savez que nos petites sociétés de province ne peuvent que se payer les bas prix en gravure, et souvent on s'en passe, faute de fonds »⁴¹⁰.

La gravure de photographie, reste, en effet, coûteuse : il faut compter 100 francs pour la reproduction d'une planche 13/18 à 500 exemplaires, soit 900 €. Par conséquent, cela constitue parfois un frein à la publication des travaux : Étienne Castagné, lorsqu'il obtient en 1870 un prix de 1000 francs pour ses travaux menés à Murcens et Uxellodunum, sollicite les conseils d'A. Bertrand pour savoir si cela vaut la peine d'être publié :

« si j'aurais chance de couvrir les frais assez considérables à faire, à cause des nombreuses planches qui l'accompagnent »⁴¹¹.

L'augmentation de la publication de photographies entraîne de fait avec elle les premiers problèmes liés aux droits d'auteurs. Maintes fois, les correspondants du MAN attendent la publication des travaux de leur confrère avant de faire part d'une photographie au musée⁴¹². Il s'agit là d'une question d'honnêteté intellectuelle, mais la problématique de la propriété intellectuelle sur les photographies se pose également. Paul Bourgeois, photographe en Franche-Comté, s'insurge contre A. Bertrand :

« Vous dites qu'une commande de photographie entraîne la propriété du cliché. Le cliché reste la propriété du photographe, quoiqu'il n'ait réellement pas le droit d'en tirer

⁴¹⁰ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°1, lettre du 3 janvier 1897.

⁴¹¹ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier E. Castagné, lettre du 16 mars 1873.

⁴¹² Lors de la consultation de la correspondance, j'ai effectivement lu quelques courriers, où plusieurs scripteurs s'excusaient de ne pouvoir fournir une photographie au musée, tant que leurs confrères n'avaient pas publié leurs recherches.

des épreuves et d'en faire ce que bon lui semble : ce sont les clichés qui constituent, en grande partie, la valeur d'un atelier photographique »⁴¹³.

De fait, certains voient en la photographie archéologique une activité lucrative, et se font éditeurs de cartes postales.

3. Les cartes postales

La carte postale connaît une arrivée tardive au XIXe siècle : son usage se développe en 1870, lors de la guerre franco-prussienne, alors que la ville de Strasbourg est assiégée, et qu'elle demeure le seul moyen de communication entre les assiégés et leurs familles⁴¹⁴.

C'est en 1891 que Dominique Piazza invente le procédé de la phototypie (**Annexe 2, glossaire**), et inaugure ainsi les premières cartes postales reproduisant une photographie.

En matière d'archéologie, les photographies pittoresques connaissent un franc succès : plus familières, elles permettent également d'illustrer les richesses du territoire français, et de donner une visibilité aux régions françaises (**Annexe 5, figure 20**).

En ce qui concerne le MAN, l'édition de cartes postales semble avoir un lien direct avec les frères Étienne et Antonin Neurdein, éditeurs de cartes postales réputés dans la capitale⁴¹⁵, et spécialisés dans les vues de paysages, et œuvres issues de musées. C'est Antonin qui effectue ses propres photographies de paysages et monuments, et donne à la société une grande réputation. En 1898, le ministère de l'Instruction publique leur donne le droit d'exploiter la collection du service des Monuments historiques, c'est-à-dire de tirer et mettre en vente des épreuves à partir de clichés

⁴¹³ MAN, centre des archives, « factures photographes 1874-1901 », année 1879, lettre de Paul Bourgeois du 26 mars 1879.

⁴¹⁴ Les origines de la carte postale, musée de la carte postale de d'Antibes, URL : <https://museedelacartepostale.fr/origines-carte-postale/> consulté le 21/08/2019

⁴¹⁵ Les lignes qui suivent sont tirées du travail de Michel Le Peuc'h, voir <http://neurdein.over-blog.com/2013/11/neurdein-une-histoire-familiale-3.html>

faisant partie des collections de l'État.

Ainsi, dans les albums noirs, une éprouve atteste de cette partie de l'activité des frères Neurdein (**Annexe 7, figure 44**).

La carte postale est également utilisée par les archéologues eux-mêmes, qui font imprimer des phototypes à partir des clichés pris sur le terrain de fouilles (**Annexe 7, figure 45**). Nous ignorons néanmoins pourquoi ce type de support est privilégié, par pragmatisme, ou par économie de moyen.

C. Le rôle de la photographie dans l'institutionnalisation de l'archéologie

1. Le rôle croissant du ministère de l'Instruction publique⁴¹⁶

C'est en 1887 que l'État légifère pour la première fois en faveur du patrimoine archéologique, en promulguant la loi relative à la protection des Monuments historiques le 30 mars 1887. Cette loi permet dorénavant de classer des immeubles ou objets d'un intérêt national, qu'ils appartiennent à des personnes publiques ou privées.

L'État a alors trois recours pour permettre les fouilles archéologiques : classer les vestiges, acheter le terrain, ou le louer auprès des propriétaires.

Néanmoins, l'archéologie pâtit d'un manque de structuration et de législation. Cette carence se ressent notamment sur le terrain, lorsque des pillages, ou des fouilles menées par des néophytes sont perpétrés :

« Je viens d'apprendre que des habitants des Coulmier le Sec viennent d'entreprendre des fouilles dans un *tumulus* de la région. [...] C'est une perte sèche pour l'archéologie, et je viens vous dire s'il n'y aurait pas moyen d'arrêter ces brigandages. Ces gens-là,

⁴¹⁶ Je souhaite répertorier toutes les appellations du ministère pour la période concernée : Ministère d'État (1853-1863) ; Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts (1863-1870) ; Ministère des Beaux-Arts, Ministère des Lettres, sciences et Beaux-Arts, Ministère de l'instruction publique (1870) ; Ministère de l'Instruction publique (1870-1872) ; Ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts (1872-1881) ; Ministère des Arts (1881) ; Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (1882-1905) ; Ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts, et des Cultes (1905-1928). Par mesure de commodité, nous le nommerons Ministère de l'Instruction publique, cf. FOURESTIÉ Anne, GUI Isabelle, *Photographier le patrimoine aux 19e et 20e siècles*, 2017, annexe 7 pp. 276-277.

ne recherchent que des objets pour essayer de les vendre plus tard ; il est fort regrettable que nos députés ne nous élaborent pas une loi interdisant formellement aux personnes non qualifiées l'exploration des *tumulus* et de toutes les ruines antiques, qui gisent éparses sur le territoire de l'ancienne Gaule. [...] Les pays qui nous avoisinent ont bien fait des lois dans ce sens, j'estime que la France aurait intérêt à ce que les sépultures protohistoriques ne fussent pas ainsi galvaudées et saccagées par des ignares »⁴¹⁷.

La France est en effet en retard en matière d'archéologie, même après la grande impulsion donnée en cette seconde moitié de XIXe siècle. La faute ne revient pas entièrement au gouvernement : en 1910, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Gaston Doumergue, présente un projet de loi relatif aux fouilles intéressant l'archéologie et la paléontologie, citant en premier le retard de la France, face aux autres États européens dotés d'une législation. Le but de ce projet de loi est de permettre à l'État d'exercer un contrôle sur les fouilles, et d'avertir sur

« les dangers d'une liberté sans limites, qui confond les savants capables de faire revivre ces précieux témoins du passé et les fouilleurs de hasard, qui risquent d'en détruire à tout jamais les traces »⁴¹⁸.

Ce projet prévoit, outre l'obligation de déclarer les fouilles à la préfecture, de nommer des surveillants susceptibles de visiter le chantier, de laisser la possibilité à l'État de revendiquer des pièces, etc., « d'imposer la tenue d'un registre accompagné de plans, dessins et photographies »⁴¹⁹. Ce projet de loi novateur reçoit néanmoins un accueil très hostile : trente-sept sociétés savantes se liguent derrière la Société préhistorique française afin d'empêcher le vote de ce programme⁴²⁰. Les archéologues y voient une atteinte à l'initiative individuelle, à l'origine de bien des découvertes ; et une conspiration de la part des Parisiens, qui déposséderaient les archéologues en région

⁴¹⁷ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°1, lettre du 6 février 1907.

⁴¹⁸ DOUMERGUE Gaston, « Projet de Loi sur les Fouilles Archéologiques », *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1910, 7-12, p. 612.

⁴¹⁹ *Idem*, p. 614.

⁴²⁰ *Idem*, p. 619.

de leurs découvertes⁴²¹.

Ce projet de réforme avorte donc, face à l'opposition claire et formelle des sociétés savantes.

Néanmoins, une réelle volonté d'institutionnaliser l'archéologie se fait sentir de la part du ministère sous la IIIe République, car elle attend des fouilleurs un certain professionnalisme (**Annexe 4, figure 3**). En effet, des comptes rendus doivent être communiqués au ministère après chaque fin de fouilles, plus communément appelés des « mémoires ».

Le MAN détient un fonds conséquent de documents de ce type⁴²² : les mémoires étaient d'abord adressés au ministère, afin d'examiner le rendement du chantier, avant d'être communiqués au musée, dans une visée plus scientifique⁴²³ (**Annexe 5, figure 21**)

La photographie est un élément central dans ce contrôle de l'État : le ministère accordant des crédits, elle permet de montrer avec grande fiabilité que les crédits sont utilisés à bon escient.

Ainsi, dès 1853, le CTHS, engage à

« recourir le plus qu'ils le pourront aux procédés de la photographie pour la reproduction des monuments qu'ils se proposent de faire passer sous les yeux du comité »⁴²⁴.

Le ministère envisage même de créer un atelier photographique en 1876, à la suite de la proposition de M. Flury-Hermagis et M. Geoffroy. Le projet est étudié par A. Davanne, alors président de la Société de photographie et membre de la section d'archéologie du CTHS :

⁴²¹ Il ne faut pas oublier que la décentralisation n'est pas encore actée à cette époque. Il faut attendre les lois Defferre du 2 mars 1982.

⁴²² 533 selon le récolement entrepris par Robin Rallu en 2019.

⁴²³ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°1, lettre du 11 décembre 1896, à propos d'une demande de subvention au ministère pour les fouilles de Minot : « J'ai joint à cette demande trois planches de photographies d'objets que je destine au Musée de St Germain ; vous voudrez bien les réclamer après examen de ma demande par les membres du Comité, les épreuves sont toutes collées sur papier du format de l'album du Musée ».

⁴²⁴ Cf. *supra*, note de bas de page 67.

« La section, après avoir reçu communication du rapporteur touchant l'importance des services que la photographie peut rendre aux études historiques et archéologiques, est d'avis, sans préjuger les moyens d'exécution, qu'il y a lieu de développer, de perfectionner et de régulariser la reproduction photographique des monuments qui existent dans les dépôts publics »⁴²⁵.

Il semble que le ministère n'ait pas donné suite à cette proposition, cependant, la photographie devient reconnue et même, indispensable. Ainsi, le ministère demande expressément aux archéologues de lui communiquer des photographies, comme le raconte H. Corot en 1904, à la suite de son signalement des objets de la collection Méline à Saint-Révérien⁴²⁶.

2. Les demandes de crédits : la photographie comme preuve

L'un des problèmes majeurs de l'archéologie au XIXe siècle est de trouver des financements. Nous l'avons vu, le manque de fonds entraîne bien souvent de mauvaises fouilles, négligeant le recours à un photographe, la publication des résultats, etc. En ce sens, une des premières préoccupations de l'archéologue est de trouver suffisamment d'argent pour louer le terrain auprès du propriétaire, payer des ouvriers, fournir le matériel nécessaire, subvenir aux frais de déplacement, publier les résultats.

Le mécène de prédilection s'avère alors être l'État, à qui l'on demande abondamment des subventions.

Pour s'attirer la bienveillance du ministère, l'archéologue doit prouver que le site dont il est en charge est de première importance pour la science, et que l'obtention d'un crédit permettrait de poursuivre les fouilles.

La photographie fait alors office de preuve : il s'agit ici de montrer au travers de quelques épreuves l'importance du site découvert, et l'étendue des objets exhumés. Par conséquent, elle n'a qu'une valeur d'enregistrement.

⁴²⁵ HIPPEAU C., « compte-rendu de la séance du 4 décembre 1876 », *Revue des sociétés savantes de la France et de l'étranger*, 1876, 7, p. 336.

⁴²⁶ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°2, lettre du 25 décembre 1904.

« Mais je pense les garder encore une quinzaine de jours pour rédiger mon rapport, que j'enverrai directement au Ministère, à moins que vous ne préféreriez le recevoir avant, j'y annexerai toute une série de planches photographiques qui, j'espère, en rehausseront l'intérêt, et attireront sur les *tumulus* de Minot la bienveillance du Comité des Travaux Historiques, qui, je l'espère, encore, voudra bien continuer ses gracieusetés sous forme d'une nouvelle subvention »⁴²⁷.

Il me semble que la demande de crédits auprès de l'État est le facteur qui a motivé le recours plus systématique à la photographie dans le domaine de l'archéologie, et qu'elle justifie par ailleurs la multiplication des photographies d'enregistrement, où l'on accumule le plus d'objets possibles sur un même cliché, et où l'on photographie les efforts fournis sur le chantier. Il y a là une exigence de rendement que seule la photographie peut traduire.

Le MAN, qui se trouve à la fois en lien avec le ministère, mais aussi avec tout un réseau d'archéologues sur le territoire français et étranger, est bien souvent sollicité afin d'appuyer une demande de subvention auprès des personnes compétentes. C'est le cas par exemple de P. Toussaint, qui s'adresse au MAN plusieurs années de suite dans le but de soutenir sa demande de renouvellement de crédits pour fouiller le site d'Ableiges.

Dans cette logique, la photographie n'a pas besoin de rendre compte du raisonnement scientifique engagé lors de l'exhumation des vestiges. En tant que preuve, une photographie suffit souvent à démontrer l'intérêt des vestiges. Citons par exemple le cas de Léon Maître, qui joint « à ce rapport une photographie des fouilles »⁴²⁸, une photographie unique donc, pour prouver la véracité de son propos au ministère.

Henry Corot utilise d'ailleurs le terme de « pièce à conviction » lorsqu'il évoque les photographies prises par ses soins pour appuyer sa demande de crédits⁴²⁹.

⁴²⁷ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°1, lettre du 26 mai 1898.

⁴²⁸ MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, Léon MAITRE, *Recherches archéologiques à Bourgneuf*, n° inv. 9031, et lettre du 19 avril 1892.

⁴²⁹ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier Henry Corot n°1, lettre du 4 décembre 1896.

3. Sauver un patrimoine en péril : les volontés de conservation des sites

Malgré la virulente critique qu'il dresse à l'égard de la photographie, C. Baudelaire lui reconnaît quelques avantages : être la servante des sciences et des arts, et

« qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire »⁴³⁰.

Cette conception de la photographie comme trace d'un vestige voué à disparaître rejoint les prétentions de certains archéologues, à l'image de Raimond Pottier, qui déplore la démolition des remparts de Dax « sans que personne ait voulu en conserver la mémoire à l'aide de la photographie »⁴³¹.

Préservation et conservation sont effectivement au cœur des problématiques archéologiques. Le premier bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest le souligne d'ailleurs : dès le préambule, il est question de conservation des monuments⁴³². Leur démarche vise à préserver les vestiges du passé, dans la mesure où l'État n'en est pas encore propriétaire, ou du moins n'a pas les outils efficaces pour les conserver. La photographie est donc l'outil qui permet de démontrer, sans préoccupation scientifique poussée, que ce patrimoine, mérite attention et protection.

C'est le cas de plusieurs correspondants du MAN, qui, une fois de plus, sollicitent l'appui des membres du musée, afin qu'ils plaident en leur faveur auprès du ministère, pour sauver un site d'une destruction certaine.

Plusieurs exemples peuvent être cités :

Celui du père Camille Delacroix, qui écrit à Henri Martin :

« Je viens tout simplement, mon cher Monsieur, vous dire que je suis dans une position extrêmement difficile. Mes baux de location de terrain de Sanxay sont expirés, et je suis sommé par le propriétaire de démolir le temple, le balnéaire et le théâtre, et de

⁴³⁰ BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*, 1868, p. 262.

⁴³¹ MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, Raimond POTTIER, *Les remparts gallo-romains de Dax (Landes)*, 14 août 1873, n° inv. 5240.

⁴³² MANGON DE LA LANDE M., « Acquisition de deux bornes milliaires de Chauvigny », *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 1834, I, pp. 6-16.

remettre les lieux en l'état de culture. [...] C'est pourquoi, je vous supplie, d'abord d'obtenir du ministère qu'il maintienne, pendant quelques mois encore, les droits qui lui donnent les promesses de vente que lui ont faites par écrit les propriétaires de terrain [...] puis de venir, vous-même, les visiter »⁴³³.

Ou celui de la Veuve Adélaïde Reinhart Aubouet (**Annexe 3, *index nominum***) :

« nous terminons en formant le vœu que les stèles de Bardais soient mis en lieu sûr, leur histoire est assez importante pour que l'on évite à ces restes vénérables et uniques une destruction finale, laquelle l'on doit toujours craindre, puisqu'il y a encore de nos jours des vandales bruts et cette fois conscients »⁴³⁴.

N. Gabillaud (**Annexe 3, *index nominum***), quant à lui, va plus loin dans sa démarche : il sollicite l'intervention de l'administration afin d'empêcher que le propriétaire ne détruise les roches gravées de la Vau de Saint-Aubin-de-Bauligné, et joint à son mémoire de fouille un modèle de sous-seing, en plus de deux photographies (**Annexe 5, figure 22**).

Dans la même logique que pour la demande de crédits, la photographie se suffit à elle-même, démontrant par une vue unique l'importance de ces vestiges du passé, que le gouvernement se doit de sauver d'un péril certain.

Ainsi, elle est surtout stimulée par le manque de législation de la part de l'État : si la photographie à cette époque a surtout valeur d'enregistrement, c'est parce que l'archéologie n'est pas encore une discipline protégée et institutionnalisée, et que la photographie sert avant tout à montrer, et à porter à la connaissance.

Aujourd'hui, l'archéologie bénéficie d'un cadre législatif plus rigoureux, et la photographie n'a plus à pallier cette carence, se concentrant ainsi sur les objectifs scientifiques des fouilles⁴³⁵.

⁴³³ MAN, centre des archives, fonds Correspondance ancienne, dossier C. Delacroix, lettre du 12 septembre 1883.

⁴³⁴ MAN, centre des archives, fonds des manuscrits, Veuve Adélaïde REINHART AUBOUET, *Notice sur des stèles funéraires subsistant à Bardais*, 25 juillet 1900, n° inv. 10946.

⁴³⁵ Le cadre législatif relatif à l'archéologie n'est néanmoins pas encore totalement abouti. La loi LCAP (relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine) a renforcé récemment, le 7 juillet 2016, le contrôle de l'État sur la qualité scientifique des opérations, de nombreux points restent encore

Conclusion

De prime abord, les fonds photographiques du MAN traduisent, d'une part, l'essor de la photographie, comme

« pinceau sévère et fidèle à l'aide duquel, dans un temps extrêmement court, tous les objets de la nature peuvent être reproduits avec une exactitude de détails à laquelle ne sauraient jamais atteindre la patience, l'adresse et tout le talent du dessinateur »⁴³⁶,

et, d'autre part, le recours plus fréquent à ce *medium* dès le dernier quart du XIXe siècle.

L'étude menée a permis d'aller au-delà de ce simple constat visuel, et de deviner ce que l'on ne montre pas, c'est-à-dire d'apporter un certain éclairage sur ce qui se passait de l'autre côté de l'objectif :

Elle permet d'abord de mettre un visage sur ces photographes, dont on aperçoit parfois l'ombre portée au détour d'un cliché. S'ils ont des profils divers, il en ressort que ce sont majoritairement des professionnels, qui se trouvent à proximité des vestiges, ou des chimistes, opticiens, ingénieurs, pour qui la photographie possède l'attrait de la nouveauté. Viennent dans un second temps les archéologues-photographes, portés par la démocratisation des techniques, qui apportent un second souffle à l'archéologie : il n'est plus question d'arranger savamment les objets devant une belle étoffe, ou de développer une esthétique romantique des ruines, mais bien d'établir des typologies d'objets, ou encore un album exhaustif des vestiges français.

Dès lors que l'archéologue préside à la prise de clichés, ce n'est plus le visage du photographe qui se dessine en filigrane, mais son raisonnement.

La photographie archéologique a cette spécificité qu'en tant qu'outil par et pour les archéologues, elle traduit visuellement l'institutionnalisation de l'archéologie aux XIXe-XXe siècles. Il n'est pas question de faire une photo d'art, mais bien d'établir une nouvelle méthode de collecte de données.

obscurs, notamment en matière d'archéologie préventive (choix des intervenants, valorisation auprès des collectivités, etc.).

⁴³⁶ LOYDREAY Édouard, *op. cit.*, p. 9.

La création d'une sorte de déontologie archéologique est largement motivée par la fédération des archéologues au sein des sociétés savantes : la collégialité induit la nécessité de faire ses preuves, de soumettre ses travaux à une communauté compétente, en un mot, de présenter des résultats dérivant d'une démarche intellectuelle honnête. Le temps de l'érudit enfermé dans son cabinet de travail est révolu, et laisse place à l'archéologue intégré dans une communauté qui exerce un contrôle scientifique constant.

Cet examen continu ne peut se faire sans l'évaluation approfondie de la documentation : il faut prouver ce qu'on avance, et seule la photographie en est capable, en tant que fragment de réalité. Elle se fait preuve irréfutable (**Annexe 7, figure 46**). La photographie institue la nécessité constante de fournir des preuves en archéologie : la fouille est un acte destructeur, il revient à l'archéologue de fixer par l'image cet état instable qu'est l'exhumation des vestiges.

La société savante constitue donc le premier cadre de contrôle scientifique : c'est là que l'embryon d'archéologie française dont nous avons aujourd'hui le fruit, s'est formé : l'archéologie nationale est née en région, puis est portée à la connaissance des élites parisiennes grâce à la photographie. Le deuxième contrôle scientifique est alors établi, à travers l'expertise du MAN, qui vient confirmer les hypothèses scientifiques, et celui du ministère, qui vient valider les questions budgétaires.

Cette conception pyramidale de l'archéologie nationale place le MAN au centre de tous les acteurs de l'archéologie : elle se fait relai entre les travaux régionaux, portés par les sociétés savantes, et le centre de décision, en la personne du ministère de l'Instruction publique. Un lien plus étroit se fait donc entre tous les acteurs et contribue à l'émergence de l'archéologie comme discipline structurée, ancrée dans un cadre législatif et régie par une certaine déontologie professionnelle. Pouvons-nous y voir l'ancêtre de la décentralisation des services administratifs ?

Nous ne pousserons pas le parallèle jusque-là, mais force est de constater que déjà, l'archéologie quitte ses vieux atours pour revêtir une tenue résolument plus moderne : l'intervention de l'État est sollicitée, la photographie scientifique apparaît, l'échange d'informations au sein d'une communauté collégiale se développe.

La photographie est le témoin privilégié de cette transformation, lente, mais prometteuse.

Cette avancée n'aurait pu avoir lieu sans le recours à cet outil, fiable, si facile à échanger. Ainsi :

« Les artistes et les archéologues ont trouvé dans la reproduction sincère des monuments un auxiliaire sur lequel ils étaient loin de compter : aussi l'archéologie a-t-elle fait des progrès, et la photographie a-t-elle aidé à résoudre beaucoup de questions livrées jusqu'à présent à l'incertitude et au doute. Les deux sciences se sont éclairées et complétées l'une par l'autre »⁴³⁷.

Archéologie nationale et photographie sont donc intrinsèquement liées. Il s'agirait néanmoins d'étudier la photographie archéologique à travers d'autres prismes, et de développer une étude comparative. La photographie est-elle comprise de la même façon au sein des musées de Beaux-Arts, tel que le Louvre ? La différence d'iconographie entre site préhistorique et site classique laisse penser que oui.

De même, a-t-elle été utilisée de la même manière par le musée central romain-germanique de Mayence, dont le MAN se veut l'alter-ego ? Des liens étroits se tissent en effet entre A. Bertrand, et Ludwig Lindenschmit, tous deux directeurs, dans leur étude commune de la préhistoire.

Avant de s'intéresser à ces questions d'échelle européenne, il s'agirait déjà de pouvoir relier toutes les épreuves photographiques contenues dans les albums noirs à leur producteur, tisser des liens entre les différents fonds du musée, et récolter ainsi de plus amples informations quant à leur contexte de production. Seul un travail de grande envergure, déjà engagé, permettrait d'avoir une vision complète et globale.

⁴³⁷ APREMONT Georges d', « Nouveaux horizons photographiques », *La Lumière*, 25 septembre 1858, p. 154.

Ressources

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie a été arrêtée le 10 août 2019. Certains ouvrages n'ont pu être consultés, soit qu'ils étaient difficiles à obtenir, soit qu'ils me semblaient secondaires au vu de la quantité déjà notable de documents que je me devais d'analyser. La bibliographie ne se veut pas exhaustive, néanmoins, pour ne pas les passer sous silence, ils sont donc signalés entre crochets.

Bibliographie alphabétique

ALLAIRE Angélique, « L'archéologie en images au musée des Antiquités nationales (1869-1926) », *Antiquités nationales*, 2018, tome 48, pp. 123-135.

ANONYME, « Prospectus », *Revue archéologique*, 1844, I, p. 2.

ANONYME, « Préambule », *Bulletin de la Société française de Photographie*, I, 1855, pp.1-4.

ANONYME, « Préambule », *Revue des sociétés savantes de la France et de l'étranger*, 1856, pp. 1-4.

ANONYME, « Nouvelles archéologiques », *Revue archéologique*, IV, 1861, pp.73-74.

ANTONINI Pauline (dir.), CAPORALE Toni, *Étude notariale de Nemours II, et offices rattachés, 1561-1936*, [En ligne], 2014, p. 22. [Consulté le 25 mai 2019]. URL : http://archives.seine-et-marne.fr/library/nemours2_inv_2014-pdf

APREMONT Georges d', « Nouveaux horizons photographiques », *La Lumière*, 25 septembre 1858, p. 154.

ARAGO F., *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août, Paris*, Bachelier, 1839, 54 p.

AUBENAS Sylvie (dir), *Des photographies pour l'empereur, les albums de Napoléon III, galerie de photographie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, 192 p.

AUBENAS Sylvie, VERSAVEL Dominique, *Objets dans l'objectif*, Isthme Éditions, Paris, 2005, 88 p.

BALAGNY G., *Sur le Traité de photographie par les procédés pelliculaires*, 2 vol., Gauthier-Villars et fils, Paris, 1890.

[BAROUX Eugène, *Application de la photographie à la gravure sur bois*, Eugène Baroux, 1863, 15 p.]

BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*, Lévy, Paris, 1868, 440 p.

BAYARD, « Compte-rendu du Traité de photographie sur collodion de M. Van-Monckoven », *Bulletin de la société française de photographie*, I, 1855, pp. 113-115.

BERDEAUX-LE-BRAZIDEC Marie-Laure, « Aperçu des fouilles et des missions archéologiques sous le Second Empire », in « Napoléon III et l'archéologie : une politique archéologique nationale sous le Second Empire », *Bulletin de la Société historique de Compiègne*, 2001, actes du colloque du 14-15 octobre 2000, pp. 153-174.

BERTHO Raphaële « Photographie, patrimoine : mise en perspective » in BERTHO Raphaële, GARRIC Jean-Philippe, QUEYREL François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique, Actes de colloque de l'INHA*, 12 avril 2010, Paris, février 2013. [En ligne], [consulté le 21 juillet 2019]. URL : <http://journals.openedition.org/inha/4055>

BONAPARTE Louis-Napoléon, *De l'extinction du paupérisme*, Pagnerre, Paris, 1844, 53 p.

CALLU Agnès, *La réunion des musées nationaux, 1870-1940, genèse et fonctionnement*, Paris, école des Chartes, 1994, mémoires et documents de l'école des Chartes, 551p.

CARTIER-BRESSON Anne (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Paris Musées, 2008, 495 p.

CHABOUILLET, « Compte-rendu de la séance du 12 février 1877 », *Revue des sociétés savantes de la France et de l'étranger*, t. 5, 1877, pp. 18-28.

CHAUME Maurice, « Henry Corot (1864-1941) », *Mémoire de la commission des antiquités de la Côte d'Or*, 1940-1946, pp. 11-32.

[COCHET Patrick, *Bérubet peintre au daguerréotype (an XII-1887)*, Clermont-Ferrand, Archives départementales du Puy-de-Dôme, 2009, 93 p.]

COLLET Philippe, « La photographie et l'archéologie : des chemins inverses », *Bulletin de correspondance hellénique*, Paris, École Française d'Athènes, 1996, vol. 120, pp. 325-344.

COROT Henry, *De l'exploration des tumulus*, Imprimerie Jobard, Dijon, 1908, 18 p.

CUZEL P., JOUYS BARBELIN Corinne, « Une archéologie nationale dans le cadre de la Commission de Topographie des Gaules : des approches traditionnelles et une institution structurante pour des objectifs inédits » *Organon*, 49, 2017, pp. 183-220.

DAVANNE Alphonse, *La photographie : traité théorique et pratique*, Gauthier-Villars, Paris, 1886-1888, Tome 1, 467 p., tome 2, 573 p.

DE JOLY-DULOS Chantal et JOUYS BARBELIN Corinne, « La photographie au musée d'Archéologie nationale : une histoire de fonds et de pratiques », *Bulletin des Antiquités nationales*, tome 47, 2016-2017, pp. 137-152.

DEHAN Thierry, SÉNÉCHAL Sandrine, *Guide de la photographie ancienne*, Paris, Eyrolles, 2008, 160 p.

DOUMERGUE Gaston, « Projet de Loi sur les Fouilles Archéologiques », *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1910, 7-12, pp. 612-635

DUVERGER Michel, « Les débuts de la radiologie à Périgueux en secteur privé et public », *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, tome CXII, 1985, pp. 266-271.

FEYLER Gabrielle, « Contribution à l'histoire des origines de la photographie archéologique : 1839-1880 », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, Rome, École française de Rome, 1987, t. LXXXIX, n°2, pp. 1019-1047.

FLOUEST Édouard, « De l'exploration des tumulus », *Bulletin de la Société archéologique du Châtillonnais*, 1882, 3, pp. 129- 135.

FOURESTIÉ Anne, GUI Isabelle, *Photographier le patrimoine aux 19^e et 20^e siècles*, Paris, Hermann, 2017, 300 p.

GEOFFRAY Stéphane, « Projet pour la formation d'un album photographique national », *Bulletin de la société française de photographie*, t. I, 1855, pp. 133-134.

GRAN-AYMERICH Eve, *Naissance de l'archéologie moderne : 1798-1945*, CNRS Editions, Paris, 1998, 533 p.

GUICHARD Vincent, « Les recherches archéologiques à Gergovie sous le second Empire », in « Napoléon III et l'archéologie, une politique archéologique nationale sous le Second Empire », *Bulletin de la société historique de Compiègne*, 2001, actes du colloque du 14-15 octobre 2000, pp. 117-126.

GUIZOT François, *Rapport au Roi sur le budget du ministère de l'Instruction publique pour l'exercice 1835*, [En ligne], 31 décembre 1833, [consulté le 15 août 2019] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k25143/texteBrut>

GUTAVSON Todd, *150 ans d'appareils photo, histoire de la photographie du daguerréotype au numérique*, Groupe Eyrolles, Slovénie, 2010, 360 p.

HAINCQUE DE SAINT-SENOCH, « Prix obtenu par M. Jonte », *Bulletin de la société française de photographie*, 25, 1879, pp. 64-66.

HÉRON DE VILLEFOSSE Antoine, « Fouilles du marché aux fleurs à Paris, découverte de trois inscriptions latines », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1906, pp. 252-256.

HIPPEAU C., « compte-rendu de la séance du 4 décembre 1876 », *Revue des sociétés savantes de la France et de l'étranger*, 1876, 7, pp. 333-337.

Fantine Lahmer – 2019
Aux sources de la photographie archéologique en France

[JACOBS A., « Explorations en Gaule pour l'éclaircissement des commentaires de César », in *Journal général de l'instruction publique*, t. 31, 1862, pp. 1-4.]

JAMMES Isabelle, *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française, catalogue raisonnée des albums photographiques édités, 1851-1855*, librairie Droz, Genève, Paris, 1981, 325 p.

JOCKEY Philippe, *L'archéologie*, Belin, Paris, 2013, 640 p.

JOCKEY Philippe, « Du vestige exhumé au passé (re)produit. Archéologie, mission impossible ? », in BONNIOL, Jean-Luc (dir.), *Façonner le passé : Représentations et cultures de l'histoire XVI^e-XXI^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017.

JOLY Rachel, *Henry Corot (1864-1941) et ses correspondants, les acteurs de l'archéologie préhistorique sous la III^e République*, 2014, thèse en archéologie, université Paris I-Panthéon-Sorbonne, 864 p.

JOUYS BARBELIN Corinne, « Les archives du musée d'Archéologie nationale : un vivier encore méconnu », *Antiquités nationales*, t. 47, 2016-2017, pp. 153-169.

KLINKHAMMER, Lutz, « Archéologie et politique à l'époque des grandes fouilles », in *L'archéologie, instrument du politique? : archéologie, histoire des mentalités et construction européenne : actes du colloque de Luxembourg, 16-18 novembre 2005*, Bibracte, 2006.

LACOSTE Anne, « Édition photographique et sciences de l'Antiquité », *Revue de la BNF*, 2013, vol. 44, n°2, pp. 18-24. [En ligne]. Disponible à l'URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2013-2-page-18.htm>, dernière consultation le 20/07/19.

LAVÉDRINE Bertrand, *(re)connaître et conserver les photographies anciennes*, CTHS, Paris, 2009, 345 p.

LE GALL Joël, *Fouilles d'Alise-Sainte-Reine, 1861-1865*, volume 1, institut de France, Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, tome IX, Paris, de Boccard, Abbeville, 1989, 322 p.

Le MAIRE, « Procès-verbaux et rapports, session de Reims, du 5 au 8 juin », *Bulletin de la société française de photographie*, t. XIII, 1897, p. 498.

LEMAGNY Jean-Claude, ROUILLÉ André (dir.), *Histoire de la photographie*, Larousse-Bordas, Paris, 1998, 296 p.

LENORMANT Ch., « Archéologie », *Revue archéologique*, 1844, I, pp. 1-17.

LEQUEUX B., MAINJONET M., ROSCIAN S., *Les sociétés savantes et l'archéologie, répertoire et analyse*, Paris, CNRS, 1986.

LEWUILLON Serge, « Destin d'estampes », in « Napoléon III et l'archéologie, une politique archéologique nationale sous le Second Empire », *Bulletin de la société historique de Compiègne*, 2001, actes du colloque du 14-15 octobre 2000, pp. 49-70.

LEWUILLON Serge, « Positif / négatif, les antiquités nationales, l'estampe et la photographie », *Les nouvelles de l'archéologie*, n°113, éditions de la maison des sciences de l'homme, septembre 2008, pp. 37-45.

LEWUILLON Serge, « Fouilles, sites ou monuments ? » *Les nouvelles de l'archéologie*, n°133, éditions de la maison des sciences de l'homme, septembre 2013, pp. 14-19.

LOYDREAU, Édouard, *De la photographie appliquée à l'étude de l'Archéologie, notices lues à la Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon-sur-Saône, les 26 juin 1856 et 30 juin 1857*, Beaune, imprimerie de A. Lambert, 1866, 38 p.

MANGON DE LA LANDE M., « Acquisition de deux bornes milliaires de Chauvigny », *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 1834, I, pp. 6-16.

MAZAURIC Simone, « François Guizot et la création du CTHS : les sociétés savantes, la politique et l'histoire », in Arnaud HUREL (dir.), *la France savante*, CTHS, p. 84-97.

McCAULEY Elizabeth Anne, *Industrial Madness, commercial photography in Paris, 1848-1871*, Yale University Press, New Haven and London, 1994, 448 p.

MARTELLIÈRE Paul, « De la photographie comme complément des études archéologiques », *Bulletin de la société archéologique scientifique et littéraire du Vendomois*, tome XVIII, 1879, pp. 215-223.

[MEIZEL, Laureline, « De l'emprunt à l'épreuve, le second degré de l'expérience photographique. Réflexions sur les usages de la photographie dans les publications archéologiques françaises de la fin du XIX^e siècle », in CHALLINE Eléonore, MEIZEL Laureline, POIVERT Michel, *L'Expérience photographique : travaux de l'École doctorale Histoire de l'art*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, pp. 177-195.]

MEYLAN Grégoire, « La bibliothèque du musée d'Archéologie nationale : point d'étape après cent cinquante ans d'ouverture au public », *Antiquités nationales*, 47, 2016-2017, pp. 123-135.

MOULIN, « La photographie en Algérie », *la Lumière*, n°12, 22 mars 1856, pp. 45-46.

[NAPOLÉON III], *Histoire de Jules César*, New York, D. Appleton, 1865, 396 p.

PELLERIN Audrey, *Reproductions colorées des objets archéologiques dans la littérature et la presse (1870-1950)*, mai 2019, mémoire d'étude M1, École du Louvre, 2019.

PERROT DE CHAUMEUX, « Bibliographie », *Bulletin de la société française de photographie*, t. VI, 1890, pp. 280-281.

PLANTUREUX Serge, « Pour une taxinomie du patrimoine photographique » in BERTHO Raphaële, GARRIC Jean-Philippe, QUEYREL François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique, Actes de colloque de l'INHA*, 12 avril 2010, Paris, février 2013.

[POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise XVIe-XVIIIe s.*, Gallimard, Paris, 1987].

PROUST Clotilde, « Les ateliers du musée des Antiquités nationales. Aux origines de la restauration en archéologie », *Antiquités nationales*, tome 47, 2016-2017, pp. 64-76.

RAFOWICZ Elie, « Les archives de la Commission de Topographie des Gaules au musée d'Archéologie nationale », *Antiquités nationales*, tome 47, 2016-2017, pp. 35-51.

RAFOWICZ Elie, « La Commission de Topographie des Gaules (1858-1879) : structurer, encourager et contrôler le développement de l'archéologie nationale », *Organon*, 49, 2017, pp. 156-182.

[RAFOWICZ Elie, « La constitution des collections du musée d'Archéologie nationale et des musées archéologiques en France : l'apport de la Commission de Topographie des Gaules (1858-1879) », *Revue des musées de France*, juin 2017.]

REDDÉ Michel, « Les fouilles du second Empire autour d'Alésia », in « Napoléon III et l'archéologie, une politique archéologique nationale sous le Second Empire », *Bulletin de la société historique de Compiègne*, 2001, actes du colloque du 14-15 octobre 2000, pp. 93-115.

REINACH Salomon, *Conseils aux voyageurs archéologues en Grèce et dans l'Orient hellénique*, E. Leroux, Paris, 1886, 117 p.

REINACH Salomon, « Esquisse d'une histoire de l'archéologie gauloise », *Revue celtique*, XIX, 1898, pp. 101-117 et pp. 292-307.

REINACH Salomon, « La Commission de Topographie et le Dictionnaire archéologique de la Gaule », *Revue archéologique*, 1915, pp. 209-220.

RENIÉ, Pierre-Lin, « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée », in *Études photographiques*, [En ligne] mis en ligne le 01 octobre 2008, [consulté le 20 août 2019]. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/925>

SAULCY Félicien de, « Exploration photographique de Jérusalem par M. Auguste Salzmänn », *Bulletin de la société française de photographie*, I, 1855, pp. 84-87.

SCHNAPP, Alain, « L'archéologie en France et en Europe au temps de Napoléon III », in « Napoléon III et l'archéologie, une politique archéologique nationale sous le Second Empire », *Bulletin de la société historique de Compiègne*, 2001, actes du colloque du 14-15 octobre 2000, pp. 15-28.

SCHWAB Catherine, « L'archéologie préhistorique et l'art paléolithique aux Expositions universelles de 1867, 1878, 1889 et 1900 : un positionnement difficile », *Antiquités nationales*, 2016-2017, tome 47, pp. 249-260.

STEFAN Alexandre Simon, *La colonne trajane, un empereur, des moulages et des images - une campagne photographique sous le second empire*, Picard, Paris, 2015, 273 p.

TRUTAT Eugène, *La photographie appliquée à l'archéologie*, Paris, Gauthier-Villars, 1879, 139 p.

TWYMAN Michael, *L'imprimerie, histoire et techniques*, Lyon, ENS éditions, 2007, 119 p.

VALICOURT Edmond de, *Traité complémentaire de Daguerriotypie*, Roret, Paris, 1845.

VAUQUELIN Mathilde, *synthèse suite au stage effectué au MAN du 1^{er} juin au 31 juillet 2017*, MAN, centre des archives.

VERCHERE DE REFFYE Auguste, « Les armes d'Alise », *Revue archéologique*, nouvelle série, 10^e vol., 1864, pp. 337-349.

VITET Ludovic, « La collection Campana », *Revue des deux mondes*, 1^{er} septembre 1862, pages 164-188.

WATELET Jean, « L'archéologie dans la presse illustrée sous le second Empire », in « Napoléon III et l'archéologie, une politique archéologique nationale sous le Second Empire », *Bulletin de la société historique de Compiègne*, 2001, actes du colloque du 14-15 octobre 2000, pp. 71-82.

Fantine Lahmer – 2019
Aux sources de la photographie archéologique en France

YELLES Anissa, « Photographie, ruines archéologiques et politique coloniale en Algérie au XIXe siècle », in *Hypothèses*, [En ligne], mis en ligne le 4 avril 2015, [consulté le 15 août 2019], URL : <https://arip.hypotheses.org/742>

YELLES Anissa, *Reproduire les ruines au XIXe siècle : pour une approche comparative de la représentation photographique des sites archéologiques en Méditerranée : l'exemple de l'Algérie et de l'Italie*, thèse en archéologie et sciences de l'Antiquité, université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2017.

YELLES Anissa, « La photographie de fouilles à l'ère des premiers grands chantiers en Méditerranée : de la mise au jour à la mise en scène de la découverte archéologique », in *Contextualités*, [En ligne], mis en ligne le 19 juillet 2018 [consulté le 17 mai 2019]. URL : <https://contextualites.hypotheses.org/610>

Catalogue d'exposition :

Dans l'œil du viseur, la photo révèle l'archéo [exposition, Toulouse, musée Saint-Raymond, 14 mai-20 septembre 2015], Claudine Jacquet et Emilie Trébuchet, Toulouse, musée Saint-Raymond, 2015, 120 p.

Bibliographie thématique

Archéologie et photographie

APREMONT Georges d', « Nouveaux horizons photographiques », *La Lumière*, 25 septembre 1858, p. 154.

CHABOUILLET, « Compte-rendu de la séance du 12 février 1877 », *Revue des sociétés savantes de la France et de l'étranger*, t. 5, 1877, pp. 18-28.

COLLET Philippe, « La photographie et l'archéologie : des chemins inverses », *Bulletin de correspondance hellénique*, Paris, École Française d'Athènes, 1996, vol. 120, pp. 325-344.

FEYLER Gabrielle, « Contribution à l'histoire des origines de la photographie archéologique : 1839-1880 », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, Rome, École française de Rome, 1987, t. LXXXIX, n°2, pp. 1019-1047.

FOURESTIÉ Anne, GUI Isabelle, *Photographier le patrimoine aux 19^e et 20^e siècles*, Paris, Hermann, 2017, 300 p.

GEOFFRAY Stéphane, « Projet pour la formation d'un album photographique national », *Bulletin de la société française de photographie*, t. I, 1855, pp. 133-134.

HIPPEAU C., « compte-rendu de la séance du 4 décembre 1876 », *Revue des sociétés savantes de la France et de l'étranger*, 1876, 7, pp. 333-337.

Le MAIRE, « Procès-verbaux et rapports, session de Reims, du 5 au 8 juin », *Bulletin de la société française de photographie*, t. XIII, 1897, p. 498.

MARTELLIÈRE Paul, « De la photographie comme complément des études archéologiques », *Bulletin de la société archéologique scientifique et littéraire du Vendomois*, tome XVIII, 1879, pp. 215-223.

SAULCY Félicien de, « Exploration photographique de Jérusalem par M. Auguste Salzmann », *Bulletin de la société française de photographie*, I, 1855, pp. 84-87.

YELLES Anissa, « Photographie, ruines archéologiques et politique coloniale en Algérie au XIX^e siècle », in *Hypothèses*, [En ligne], mis en ligne le 4 avril 2015, [consulté le 15 août 2019], URL : <https://arip.hypotheses.org/742>

YELLES Anissa, *Reproduire les ruines au XIX^e siècle : pour une approche comparative de la représentation photographique des sites archéologiques en Méditerranée : l'exemple de l'Algérie et de l'Italie*, thèse en archéologie et sciences de l'Antiquité, université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2017.

YELLES Anissa, « La photographie de fouilles à l'ère des premiers grands chantiers en Méditerranée : de la mise au jour à la mise en scène de la découverte archéologique », in *Contextualités*, [En ligne], mis en ligne le 19 juillet 2018 [consulté le 17 mai 2019]. URL : <https://contextualites.hypotheses.org/610>

Historiographie de l'archéologie

COROT Henry, *De l'exploration des tumulus*, Imprimerie Jobard, Dijon, 1908, 18 p.

DOUMERGUE Gaston, « Projet de Loi sur les Fouilles Archéologiques », *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1910, 7-12, pp. 612-635

FLOUEST Édouard, « De l'exploration des tumulus », *Bulletin de la Société archéologique du Châtillonnais*, 1882, 3, pp. 129- 135.

GRAN-AYMERICH Eve, *Naissance de l'archéologie moderne : 1798-1945*, CNRS Editions, Paris, 1998, 533 p.

HÉRON DE VILLEFOSSE Antoine, « Fouilles du marché aux fleurs à Paris, découverte de trois inscriptions latines », *in Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1906, pp. 252-256.

JOCKEY Philippe, *L'archéologie*, Belin, Paris, 2013, 640 p.

JOCKEY Philippe, « Du vestige exhumé au passé (re)produit. Archéologie, mission impossible ? », *in BONNIOL, Jean-Luc (dir.), Façonner le passé : Représentations et cultures de l'histoire XVI^e-XXI^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017.

KLINKHAMMER, Lutz, « Archéologie et politique à l'époque des grandes fouilles », *in L'archéologie, instrument du politique? : archéologie, histoire des mentalités et construction européenne : actes du colloque de Luxembourg, 16-18 novembre 2005*, Bibracte, 2006.

LENORMANT Ch., « Archéologie », *Revue archéologique*, 1844, I, pp. 1-17.

LEWUILLON Serge, « Positif / négatif, les antiquités nationales, l'estampe et la photographie », *Les nouvelles de l'archéologie*, n°113, éditions de la maison des sciences de l'homme, septembre 2008, pp. 37-45.

LEWUILLON Serge, « Fouilles, sites ou monuments ? » *Les nouvelles de l'archéologie*, n°133, éditions de la maison des sciences de l'homme, septembre 2013, pp. 14-19.

LOYDREAU, Édouard, *De la photographie appliquée à l'étude de l'Archéologie, notices lues à la Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon-sur-Saône, les 26 juin 1856 et 30 juin 1857*, Beaune, imprimerie de A. Lambert, 1866, 38 p.

MANGON DE LA LANDE M., « Acquisition de deux bornes milliaires de Chauvigny », *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 1834, I, pp. 6-16.

[POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise XVIe-XVIIIe s.*, Gallimard, Paris, 1987].

REINACH Salomon, « Esquisse d'une histoire de l'archéologie gauloise », *Revue celtique*, XIX, 1898, pp. 101-117 et pp. 292-307.

SCHWAB Catherine, « L'archéologie préhistorique et l'art paléolithique aux Expositions universelles de 1867, 1878, 1889 et 1900 : un positionnement difficile », *Antiquités nationales*, 2016-2017, tome 47, pp. 249-260.

Le musée d'Archéologie nationale et ses collections

ALLAIRE Angélique, « L'archéologie en images au musée des Antiquités nationales (1869-1926) », *Antiquités nationales*, 2018, tome 48, pp. 123-135.

CALLU Agnès, *La réunion des musées nationaux, 1870-1940, genèse et fonctionnement*, Paris, école des Chartes, 1994, mémoires et documents de l'école des Chartes, 551p.

DE JOLY-DULOS Chantal et JOUYS BARBELIN Corinne, « La photographie au musée d'Archéologie nationale : une histoire de fonds et de pratiques », *Antiquités nationales*, tome 47, 2016-2017, pp. 137-152.

JOUYS BARBELIN Corinne, « Les archives du musée d'Archéologie nationale : un vivier encore méconnu », *Antiquités nationales*, t. 47, 2016-2017, pp. 153-169.

MEYLAN Grégoire, « La bibliothèque du musée d'Archéologie nationale : point d'étape après cent cinquante ans d'ouverture au public », *Antiquités nationales*, 47, 2016-2017, pp. 123-135.

PROUST Clotilde, « Les ateliers du musée des Antiquités nationales. Aux origines de la restauration en archéologie », *Antiquités nationales*, tome 47, 2016-2017, pp. 64-76.

VAUQUELIN Mathilde, *synthèse suite au stage effectué au MAN du 1^{er} juin au 31 juillet 2017*, MAN, centre des archives.

La Commission de Topographie des Gaules

CUZEL P., JOUYS BARBELIN Corinne, « Une archéologie nationale dans le cadre de la Commission de Topographie des Gaules : des approches traditionnelles et une institution structurante pour des objectifs inédits » *Organon*, 49, 2017, pp. 183-220.

RAFOWICZ Elie, « Les archives de la Commission de Topographie des Gaules au musée d'Archéologie nationale », *Antiquités nationales*, tome 47, 2016-2017, pp. 35-51.

RAFOWICZ Elie, « La Commission de Topographie des Gaules (1858-1879) : structurer, encourager et contrôler le développement de l'archéologie nationale », *Organon*, 49, 2017, pp. 156-182.

[RAFOWICZ Elie, « La constitution des collections du musée d'Archéologie nationale et des musées archéologiques en France : l'apport de la Commission de Topographie des Gaules (1858-1879) », *Revue des musées de France*, juin 2017.]

REINACH Salomon, « La Commission de Topographie et le Dictionnaire archéologique de la Gaule », *Revue archéologique*, 1915, pp. 209-220.

Les sociétés savantes

ANONYME, « Préambule », *Revue des sociétés savantes de la France et de l'étranger*, 1856, pp. 1-4.

GUIZOT François, *Rapport au Roi sur le budget du ministère de l'Instruction publique pour l'exercice 1835*, [En ligne], 31 décembre 1833, [consulté le 15 août 2019] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k25143/texteBrut>

LEQUEUX B., MAINJONET M., ROSCIAN S., *Les sociétés savantes et l'archéologie, répertoire et analyse*, Paris, CNRS, 1986.

MAZAURIC Simone, « François Guizot et la création du CTHS : les sociétés savantes, la politique et l'histoire », in Arnaud HUREL (dir.), *la France savante*, CTHS, p. 84-97.

Napoléon III et l'archéologie

ANONYME, « Nouvelles archéologiques », *Revue archéologique*, IV, 1861, pp.73-74.

AUBENAS Sylvie (dir), *Des photographies pour l'empereur, les albums de Napoléon III, galerie de photographie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, 192 p.

BERDEAUX-LE-BRAZIDEC Marie-Laure, « Aperçu des fouilles et des missions archéologiques sous le Second Empire », in « Napoléon III et l'archéologie : une politique archéologique nationale sous le Second Empire », *Bulletin de la Société historique de Compiègne*, 2001, actes du colloque du 14-15 octobre 2000, pp. 153-174.

BONAPARTE Louis-Napoléon, *De l'extinction du paupérisme*, Pagnerre, Paris, 1844, 53 p.

GUICHARD Vincent, « Les recherches archéologiques à Gergovie sous le second Empire », in « Napoléon III et l'archéologie, une politique archéologique nationale sous

le Second Empire », *Bulletin de la société historique de Compiègne*, 2001, actes du colloque du 14-15 octobre 2000, pp. 117-126.

[JACOBS A., « Explorations en Gaule pour l'éclaircissement des commentaires de César », in *Journal général de l'instruction publique*, t. 31, 1862, pp. 1-4.]

LE GALL Joël, *Fouilles d'Alise-Sainte-Reine, 1861-1865*, volume 1, institut de France, Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, tome IX, Paris, de Boccard, Abbeville, 1989, 322 p.

LEWUILLON Serge, « Destin d'estampes », in « Napoléon III et l'archéologie, une politique archéologique nationale sous le Second Empire », *Bulletin de la société historique de Compiègne*, 2001, actes du colloque du 14-15 octobre 2000, pp. 49-70.

[NAPOLÉON III], *Histoire de Jules César*, New York, D. Appleton, 1865, 396 p.

REDDÉ Michel, « Les fouilles du second Empire autour d'Alésia », in « Napoléon III et l'archéologie, une politique archéologique nationale sous le Second Empire », *Bulletin de la société historique de Compiègne*, 2001, actes du colloque du 14-15 octobre 2000, pp. 93-115.

SCHNAPP, Alain, « L'archéologie en France et en Europe au temps de Napoléon III », in « Napoléon III et l'archéologie, une politique archéologique nationale sous le Second Empire », *Bulletin de la société historique de Compiègne*, 2001, actes du colloque du 14-15 octobre 2000, pp. 15-28.

STEFAN Alexandre Simon, *La colonne Trajane, un empereur, des moulages et des images - une campagne photographique sous le second empire*, Picard, Paris, 2015, 273 p.

VERCHERE DE REFFYE Auguste, « Les armes d'Alise », *Revue archéologique*, nouvelle série, 10^e vol., 1864, pp. 337-349.

VITET Ludovic, « La collection Campana », *Revue des deux mondes*, 1^{er} septembre 1862, pages 164-188.

WATELET Jean, « L'archéologie dans la presse illustrée sous le second Empire », **in** « Napoléon III et l'archéologie, une politique archéologique nationale sous le Second Empire », *Bulletin de la société historique de Compiègne*, 2001, actes du colloque du 14-15 octobre 2000, pp. 71-82.

Histoire de la photographie

ARAGO F., *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août, Paris*, Bachelier, 1839, 54 p.

AUBENAS Sylvie, VERSAVEL Dominique, *Objets dans l'objectif*, Isthme Éditions, Paris, 2005, 88 p.

BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*, Lévy, Paris, 1868, 440 p.

BERTHO Raphaële « Photographie, patrimoine : mise en perspective » **in** BERTHO Raphaële, GARRIC Jean-Philippe, QUEYREL François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique, Actes de colloque de l'INHA*, 12 avril 2010, Paris, février 2013. [En ligne], [consulté le 21 juillet 2019]. URL : <http://journals.openedition.org/inha/4055>

LEMAGNY Jean-Claude, ROUILLÉ André (dir.), *Histoire de la photographie*, Larousse-Bordas, Paris, 1998, 296 p.

PLANTUREUX Serge, « Pour une taxinomie du patrimoine photographique » **in** BERTHO Raphaële, GARRIC Jean-Philippe, QUEYREL François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique, Actes de colloque de l'INHA*, 12 avril 2010, Paris, février 2013.

Techniques de la photographie

BALAGNY G., *Sur le Traité de photographie par les procédés pelliculaires*, 2 vol., Gauthier-Villars et fils, Paris, 1890.

[BAROUX Eugène, *Application de la photographie à la gravure sur bois*, Eugène Baroux, 1863, 15 p.]

BAYARD, « Compte-rendu du Traité de photographie sur collodion de M. Van-Monckoven », *Bulletin de la société française de photographie*, I, 1855, pp. 113-115.

CARTIER-BRESSON Anne (dir.), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Paris Musées, 2008, 495 p.

DAVANNE Alphonse, *La photographie : traité théorique et pratique*, Gauthier-Villars, Paris, 1886-1888, Tome 1, 467 p., tome 2, 573 p.

DEHAN Thierry, SÉNÉCHAL Sandrine, *Guide de la photographie ancienne*, Paris, Eyrolles, 2008, 160 p.

GUTAVSON Todd, *150 ans d'appareils photo, histoire de la photographie du daguerréotype au numérique*, Groupe Eyrolles, Slovénie, 2010, 360 p.

HAINCQUE DE SAINT-SENOCH, « Prix obtenu par M. Jonte », *Bulletin de la société française de photographie*, 25, 1879, pp. 64-66.

LAVÉDRINE Bertrand, *(re)connaître et conserver les photographies anciennes*, CTHS, Paris, 2009, 345 p.

MOULIN, « La photographie en Algérie », *la Lumière*, n°12, 22 mars 1856, pp. 45-46.

PERROT DE CHAUMEUX, « Bibliographie », *Bulletin de la société française de photographie*, t. VI, 1890, pp. 280-281.

REINACH Salomon, *Conseils aux voyageurs archéologues en Grèce et dans l'Orient hellénique*, E. Leroux, Paris, 1886, 117 p.

Fantine Lahmer – 2019
Aux sources de la photographie archéologique en France

TRUTAT Eugène, *La photographie appliquée à l'archéologie*, Paris, Gauthier-Villars, 1879, 139 p.

VALICOURT Edmond de, *Traité complémentaire de Daguerriotypie*, Roret, Paris, 1845.

Les photographes

[BOISJOLY François, *Répertoire des photographes parisiens du XIXe siècle*, Paris, Ed. de l'Amateur, 2009]

[COCHET Patrick, *Bérubet peintre au daguerriotype (an XII-1887)*, Clermont-Ferrand, Archives départementales du Puy-de-Dôme, 2009, 93 p.]

McCAULEY Elizabeth Anne, *Industrial Madness, commercial photography in Paris, 1848-1871*, Yale University Press, New Haven and London, 1994, 448 p.

L'édition photographique

JAMMES Isabelle, *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française, catalogue raisonné des albums photographiques édités, 1851-1855*, librairie Droz, Genève, Paris, 1981, 325 p.

LACOSTE Anne, « Édition photographique et sciences de l'Antiquité », *Revue de la BNF*, 2013, vol. 44, n°2, pp. 18-24. [En ligne]. Disponible à l'URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2013-2-page-18.htm>, dernière consultation le 20/07/19.

[MEIZEL, Laureline, « De l'emprunt à l'épreuve, le second degré de l'expérience photographique. Réflexions sur les usages de la photographie dans les publications archéologiques françaises de la fin du XIX^e siècle », in CHALLINE Eléonore, MEIZEL Laureline, POIVERT Michel, *L'Expérience photographique : travaux de l'École doctorale Histoire de l'art*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, pp. 177-195.]

Fantine Lahmer – 2019
Aux sources de la photographie archéologique en France

PELLERIN Audrey, *Reproductions colorées des objets archéologiques dans la littérature et la presse (1870-1950)*, mai 2019, mémoire d'étude M1, École du Louvre, 2019.

RENIÉ, Pierre-Lin, « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée », in *Études photographiques*, [En ligne] mis en ligne le 01 octobre 2008, [consulté le 20 août 2019]. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/925>

TWYMAN Michael, *L'imprimerie, histoire et techniques*, Lyon, ENS éditions, 2007, 119 p.

SITOGRAFIE

Aux sources de l'archéologie nationale
<http://archeologie.culture.fr/fr/a-propos/sources-archeologie>

Bibliothèque numérique Gallica
<https://gallica.bnf.fr/>

Blog de Michel Peuc'h sur l'activité des frères Neurdein
<http://neurdein.over-blog.com/2013/11/neurdein-une-histoire-familiale-3.html>

Convertisseur franc-euro de l'INSEE
<https://www.insee.fr/fr/information/2417794>

Mille visage de la photographie - Portrait Sépia
<http://www.portraitsepia.fr/>

Site de la BNF
<https://data.bnf.fr>

Site de la mairie de Quimper
<http://www.quimper.bzh/1068-peindre-la-lumiere...-invention-de-la-photographie-origines-et-premiers-ateliers-quimperois.htm>

Site des archives du musée d'Archéologie nationale
<http://archives.musee-archeologienationale.fr/>

Site des archives du Finistère
<http://www.archives-finistere.fr/>

Site du musée français de la photographie de Bièvres
<http://collections.photographie.essonne.fr/board.php#>

Site du musée d'Orsay

<https://www.musee-orsay.fr/>

Site du musée de la carte postale d'Antibes :

<https://museedelacartepostale.fr/origines-carte-postale/>

ARCHIVES

Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales

Musée des Antiquités nationales, série G, répertoire numérique n°20144782.

Sous-série « Organisation et historique », 20144782-1.

- 1862, 16 mai, inquiétude du directeur de la société d'archéologie de Caen, de Caumont, de voir les villes de province dépouillées de leurs objets précieux au profit du musée de Saint-Germain. 30 octobre 1861-16 mai 1862. [2p.]

Sous-série « Inventaires et états divers », 20144782-3 :

- 1864, 5 octobre, Verchère de Reffye, Note sur l'organisation d'un musée historique.
- 1865, 17 avril, Projet d'organisation de musée de Saint-Germain.

Sous-série « origines et échanges », 20144782-4 :

-1911, 15 septembre, suspension temporaire des autorisations de photographe. [2p.]
- 1912, 3 octobre, frais de déplacement, ouvriers, matériel, 8 juillet-3 octobre 1912. [20p.]

Sous-série 5 « propositions d'acquisitions non acceptées ou sans suite », 20144782-5 :

- 1927, 26 mars, service photographique : nouvelles directives. [1p.]

Sous-série « dépôts dans les musées non nationaux », 20144782-14 :

-1877, 24 septembre, M. Richard : mission photographique à Saint-Nazaire. [1p.]

Sous-série 15 « vols, pertes, restitutions et sorties diverses », 20144782-15 :

- 1884, 23 février, De Rothschild pour Alphonse Calzoni : clichés et épreuves photographiques. [1p.]

Sous-série « restaurations et réparations », 20144782-16 :

- 1887, 11 décembre, S. Reinach : neuf clichés photographiques de monuments de la Côte d'or pour 78 francs, un cliché de la carte des Rasoirs pour 40 francs. [6p.]
- 1888, 24 juillet, M. Michelet, une collection de clichés photographiques. [6p.]
- 1888, 6 décembre, S. Reinach, 70 clichés photographiques de monuments du Morbihan. [3p.]
- 1889, 19 avril, M. Faron, une série de clichés photographiques. [3p.]
- 1889, 26 décembre, Faron, collection de clichés photographiques de monuments archéologiques. [26 p.]

Sous-série « reproductions », 20144782-17 :

- 1891, 10 janvier, M. Reinach, trois châssis pour la photographie. [6p.]
- 1891, 19 octobre, Reinach, clichés photographiques et ouvrages archéologiques. [4p.]

Sous-série « Renseignements divers, demandes d'informations sur les collections », 20144782-21 :

- 1881, 17 décembre, Jules de Laurière : photographies de monuments [1 p.]

Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale

Fonds des albums noirs

Boîte 1 : Ain.

Boîte 1B : Aisne.

Boîte 2 : Allier.

Boîte 2A : Ardèche, Ariège, Aube.

Boîte 2B : Basses-Alpes, Hautes-Alpes, Alpes-Maritimes, Aude.

Boîte 3 : Aveyron, Bouches-du-Rhône.

Boîte 3B : Calvados, Cantal, Charente.

Boîte 4 : Charente-Maritime, Cher, Corrèze, Corse.

Boîte 5 : Côte-d'Or.

Boîte 6 : Côte d'Or.

Boîte 7 : Côtes-d'Armor, Creuse, Dordogne.

Boîte 8 : Doubs, Drôme, Eure, Eure-et-Loir.

Boîte 8A : Finistère.

Boîte 8.1 : Finistère.

Boîte 9 : Gard, Haute-Garonne.

Boîte 9.1 : Gers, Gironde, Hérault.

Boîte 10 : Ille-et-Vilaine, Indre, Isère.

Boîte 10A : Indre-et-Loire.

Boîte 10.1 : Jura.

Boîte 11 : Landes, Loir-et-Cher, Loire, Haute-Loire, Loire-Atlantique, Loiret.

Boîte 12 : Lot, Lot-et-Garonne, Lozère.

Boîte 12.1 : Maine-et-Loire, Manche.

Boîte 13 : Marne.

Boîte 14 : Marne.

Boîte 15 : Haute-Marne, Morbihan.

Boîte 16 : Morbihan.

Boîte 17 : Mayenne, Meurthe, Meuse, Moselle, Nièvre, Nord.

Boîte 18 : Oise, Orne.

Boîte 19 : Pas-de-Calais, Pyrénées-Atlantiques, Hautes-Pyrénées, Pyrénées orientales.

Boîte 20 : Puy-de-Dôme.

Boîte 20A : Bas-Rhin, Haut-Rhin, Rhône.

Boîte 21 : Saône-et-Loire, Haute-Saône.

Boîte 21.1 : Sarthe, Savoie, Haute-Savoie.

Boîte 22 : Seine.

Boîte 23 : Seine-et-Marne, Seine-Maritime.

Boîte 23A : Deux-Sèvres, Somme.

Boîte 24 : Yvelines.

Boîte 24A : Yvelines.

Boîte 24B : Yvelines.

Boîte 25 : Tarn, Tarn-et-Garonne, Var, Vaucluse, Vendée.

Boîte 26 : Vienne, Haute-Vienne.

Boîte 26.1 : Vosges, Yonne, Yvelines.

Fonds des albums blancs.

Photographies, catalogue des clichés, premier volume.

Idem, deuxième volume.

Idem, troisième volume.

Idem, quatrième volume.

Idem, cinquième volume.

Idem, sixième volume.

Idem, septième volume.

Fonds Correspondance ancienne.

La consultation des lettres n'est pas arbitraire : les noms des correspondants étaient mentionnés dans les albums noirs, et parfois même la date du courrier. Certains cas m'ont été signalés par Charel Bodé, collaborateur scientifique chargé du fonds de la Correspondance ancienne, que je remercie vivement. Les dossiers pour lesquels aucune lettre n'est mentionnée ont été feuilletés rapidement, sans qu'aucune lettre ne se démarque.

Dossier Ernest d'ACY : lettres du 19 mai 1900, du 20 mai 1900, de juillet 1900.

Dossier Berthe d'ANNELET : lettre du 22 novembre 1932.

Dossier Adrien ARCELIN : lettre du 30 décembre 1889.

Dossier Anatole de BARTHÉLÉMY.

Dossier Th. BODART : lettre du 19 février 1904.

Dossier Roland BONAPARTE : lettre du 12 février 1892.

Dossier BOURGEOIS : lettre du 5 décembre 1896.

Dossier Louis BOUSREZ : lettres du 11 février 1895, du 18 avril 1893.

Dossier Hyppolite BOUT DE CHARLEMONT : lettres du 22 avril 1914, du 31 octobre 1910, du 13 novembre 1903.

Dossier Jacques-Gabriel BULLIOT : lettres du 22 septembre 1866, du 16 novembre 1866, du 5 novembre 1868, du 17 décembre 1900.

Dossier Léon BUREAU : lettres du 18 septembre 1875, du 18 février 1876, du 27

février 1876.

Dossier Louis CAPITAN : lettre s.d.

Dossier Étienne CASTAGNÉ : lettre du 16 mars 1873.

Dossier CHAPELAIN : lettre du 4 décembre 1878.

Dossier Victor CHATEL.

Dossier P. du CHATELAIN, lettre du 24 jn 1875.

Dossier Paul Maufra du CHATELLIER : lettres du 15 juin 1889, du 26 mars 1891.

Dossier Gustave CHAUVET.

Dossier Gustave de CLOSMADÉUC : lettres du 24 octobre 1886 ; du 12 octobre 1893 ;
du 19 février 1894 ; du 14 février 1894 ; du 3 mars 1894, lettre du 6 octobre 1903.

Dossier Auguste CLOZ.

Dossier Henry COROT n°1 et 2 : consultés intégralement.

Dossier Léon. COUTIL : lettre du 26 octobre 19..

Dossier DÉCHELETTE.

Dossier ESPÉRANDIEU

Dossier FABRE : lettre du 8 juin 1892.

Dossier HÉNAULT : lettre du 22 mai 1907.

Dossier abbé JULIEN-LAFERRIÈRE : lettre du 3 septembre 1887.

Dossier René de KERVILER : lettre du 19 décembre 1877.

Dossier LAMBIN : lettre du 8 avril 1889.

Dossier G. LAVERGNE : lettre du 13 décembre 1884.

Dossier Abel MAITRE.

Dossier Léon MAITRE : lettre du 7 juillet 1888.

Dossier Élie MASSENET.

Dossier Lucien MAYET : lettre du 18 juin 1923.

Dossier Léon MOREL.

Dossier Auguste NICAISE : lettre du 23 octobre 1875.

Dossier PEYRONY.

Dossier Édouard PIETTE.

Dossier Colonel POTHIER.

Dossier SAINT-CYR : lettre du 1^{er} mai 1911.

Dossier Émile SCHMIT : lettre du 15 mai 1908.

Dossier abbé THOMAS.

Dossier Prudent TOUSSAINT : lettre du 21 juillet 1889.

Dossier Joseph TRÉSORIER : lettres du 31 mai 1876, du 12 juin 1876.

Dossier Joseph TROMPETTE.

Dossier Eugène VACHER : lettre du 5 septembre 1887.

Dossier Auguste VERCHÈRE DE REFFYE : consulté intégralement.

Dossier Léon de VESLY : lettre du 9 avril 1910.

Fonds des manuscrits.

Les manuscrits ont été consultés car ils avaient été mentionnés dans les albums noirs, ou parce que le titre faisait référence à un site répertorié dans les albums. Je remercie Robin Rallu, chargé de l'inventaire des manuscrits lors de son stage, de m'avoir aidée à retrouver certains mémoires de fouilles.

Philibert BEAUNE, *Collections du musée de St Germain*, n° inv. 4702

BERTHELÉ, *Quelques notes sur les fouilles du Père Camille Delacroix à Sanxay (Vienne)*, 1882, n° inv. 6245.

Alexandre BERTRAND, *Découvertes faites à St-Nazaire (Loire Inférieure)*, lettre à Monsieur le Président de l'Académie des sciences, 1877, n° inv. 8959.

Étienne CASTAGNÉ, *Album Castagné*, 31 mars 1868, n° inv. 844.

Du CHATELLIER, *Galets et pierres à cupules des sépultures préhistoriques du Finistère*, mai 1900, n° inv. 10957 (référéncé n°10946).

Henry COROT, *Note sur quelques objets de parure trouvés dans une sépulture sous tumulus au bois des Vendues, commune de Fraignot, près Minot (Côte d'Or)*, avril 1896, n° inv. 10490 ; lettre du 2 avril 1896.

Léon COUTIL, *Monuments mégalithiques*, album photographique, n° inv. 22387.

CTG, *Les fouilles d'Alise-sainte-Reine*, 1862, n° inv. BIB 24.

DÉCHELETTE, *Tumulus celtique de la Motte Saint-Valentin*, 1913, n° inv. 14679.

DUTILLEUX, *Sépulture mérovingienne d'Andresy*, 1890, n° inv. 8071.

N. GABILLAUD, *Fouilles de la Barbinière (Deux-Sèvres)*, 1910-1912, n° inv. 14668 et 13895.

GILLET, *Note relative à des sépultures gallo-romaines trouvées à Argenteuil (Seine-et-Oise)*, s. d., n° inv. 11364.

René de KERVILER, *Fouilles de Saint-Nazaire*, 1876, n° inv. 5093.

René de KERVILER, *La grande ligne des Mardelles gauloises de la Loire-Inférieure, association bretonne*, congrès de Châteaubriand, septembre 1882, n° inv. 6274.

LECOZ, *Description de quelques variétés de monuments mégalithiques*, mémoire lu à la société d'émulation des Côtes-du-Nord le 3 mars 1869, n° inv. 944.

LE MEN, *Les oppidum du département du Finistère*, mémoire lu au congrès de l'association bretonne à Quimper le 15 septembre 1879, n° inv. 5232.

Léon MAITRE, *Recherches archéologiques à Bourgneuf*, le 19 avril 1892, lettre au Ministre de l'Instruction publique, n° inv. 9031.

H.-A. MAZARD, *La céramique antique à vernis plombifère*, n° inv. 7280.

PAILLARY, lettre à Du Chatellier du 27 septembre 1894, non référencée.

Raimond POTTIER, *Les remparts gallo-romains de Dax (Landes)*, 14 août 1873, n° inv. 5240.

Veuve Adélaïde REINHART AUBOUET, *Notice sur des stèles funéraires subsistant à Bardais, commune d'Isle-et-Bardais (Allier)*, 25 juillet 1900, n° inv. 10946.

SIMON, *Fouilles du Mont-Auxois, rapport sur les fouilles exécutées en 1909 par la société des sciences historiques et naturelles de Semur*, 1909, n° inv. 13868.

Prudent TOUSSAINT, *Cimetière mérovingien d'Ableiges, rapport sur les travaux des Mois de février et Mars et rapport sur les travaux des mois d'avril, mai, juin, juillet et août (1891)*, 1891, n° inv. 8142.

Fantine Lahmer – 2019
Aux sources de la photographie archéologique en France

Auguste VÉRAN, le cirque d'Arles, vers 1910, n° inv. 13894.

Maurice VERNES, *dolmens, menhirs et polissoirs de Seine et Marne*, 26 octobre 1898, n° inv. 10155.

Léon de VESLY, *Instrument aratoire recueilli à Belbeuf (Seine-Inférieure)*, 20 avril 1916, n° inv. 15565.

Félix VOULOT, *Notes sur quelques récentes découvertes d'antiquités dans les Vosges par Félix Voulot, avec six photographies*, n° inv. 7993.

Fonds institutionnel.

Salomon REINACH, lettre du 18 décembre 1889.

A. VEBER, Lettre du 13 mars 1880, adressée au ministre des Beaux-Arts.

Factures.

Factures photographes, 1874-1901.

Gestion des ressources documentaires (1867-1936), « Photo » (1879-1913).

Registres

Registres (photothèque), 2018005/18

Registre du matériel, (gestion logistique), 2018005/6.

Bibliothèque, registre d'entrée.