



Études photographiques

3 | Novembre 1997

Frontières de l'image/Le territoire et le document

La "restauration" des montagnes

Les photographies de l'Administration des forêts dans la seconde moitié du XIXe siècle

Luce Lebart



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/96>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1997

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Luce Lebart, « La "restauration" des montagnes », *Études photographiques* [En ligne], 3 | Novembre 1997, mis en ligne le 13 novembre 2002, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/96>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Propriété intellectuelle

La "restauration" des montagnes

Les photographies de l'Administration des forêts dans la seconde moitié du XIX^e siècle

Luce Lebart

- 1 Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de nombreuses institutions françaises constituent des collections de photographies : l'École des ponts et chaussées, l'École des beaux-arts, la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, le musée des Arts décoratifs, le musée de Sculpture comparée, etc. Mais aucune d'entre elles n'a déployé un programme photographique comparable à celui organisé par l'Administration des forêts, qui, dans le dernier tiers du XIX^e siècle, incorpora la pratique photographique à l'exercice du métier de ses agents. Formés à l'École forestière de Nancy, les officiers ingénieurs des services de restauration des terrains de montagne (RTM) réalisèrent et rassemblèrent ainsi plusieurs milliers d'images.
- 2 " La montagne n'a pas toujours été un *paysage*¹ ", constate Alain Roger. Loin d'être naturelle, l'admiration de la montagne naît en effet d'une série de correspondances progressivement instaurées entre les différents arts picturaux et littéraires. Mis à la mode par Jean-Jacques Rousseau, qui est communément considéré comme l'initiateur de la vogue alpestre, le goût pour l'herborisation, ajouté à la multiplicité des discours sur l'intérêt des reliefs (Buffon, De Luc, etc.) ont contribué à forger cet attrait nouveau pour la montagne, attrait souligné par les récits des ascensionnistes scientifiques, tels Horace Bénédicte de Saussure et Marc Théodore Bourrit.
- 3 Les premières photographies de montagne exaltent les beautés primitives de la nature. Certaines d'entre elles, dont celles du polytechnicien Aimé Civiale, sont d'ailleurs envisagées dans un but résolument scientifique. Le caractère sublime des paysages d'altitude enregistrés [p. 83] par les photographes français se retrouve dans ceux réalisés par les désormais célèbres photographes américains Carleton E. Watkins, William H. Jackson et Timothy O'Sullivan, au cours des grandes missions géologiques d'exploration de l'Ouest américain. Alors que les photographies de montagne des Bisson, Braun, Civiale, Martens et autres opérateurs sont aujourd'hui célébrées et que les images des photographes de l'Ouest sont intégrées dans l'histoire des représentations du paysage américain, le corpus d'images produit par les forestiers est resté singulièrement en marge

des préoccupations des historiens des représentations². Contrairement aux photographes de montagne cités, les forestiers n'opèrent pas en haute montagne mais dans l'espace intermédiaire, celui des limites de la végétation, entre les sommets et la plaine : entre une nature sauvage et une nature "domestiquée". C'est autour de ces deux états et conceptions de la nature que s'articule l'iconographie des services de restauration des terrains de montagne. Sur le modèle de la photographie des monuments, ce corpus voit alterner des images de paysages enregistrées "avant" et "après" restauration. À la mise en scène photographique des dégradations paysagères proposée dans la première approche, succède un ordonnancement photographique des paysages aménagés. Emblématiques du corpus d'images produit par les forestiers, les 66 vues réalisées entre les mois de juin et septembre 1877 sous commande de l'Administration des forêts par Eugène de Gayffier³, alors chef de bureau au service de reboisement de l'administration centrale à Paris, regroupent ainsi des clichés de versants dévastés et des vues de terrains en travaux.

Une politique de constitution d'archives

- 4 Les services RTM sont créés en application de la loi du 4 avril 1882 relative à la conservation et la restauration des terrains de montagne, afin de lutter contre l'érosion et le déboisement accéléré des montagnes, qui provoquent des inondations dans les plaines. Prôné dès 1841 par l'ingénieur des Ponts et Chaussées A. C. Surréll⁴, le reboisement dans un but de régularisation du régime des eaux est considéré comme un élément de l'équipement du pays⁵ à la suite des violentes inondations de 1856 dont les contingents de dévastations furent d'ailleurs documentés, sous commande du gouvernement, par le photographe Édouard Baldus⁶. Difficilement applicables, les premières lois de 1860 et 1864, relatives respectivement au reboisement et au [p. 84] gazonnement des montagnes, sont abrogées et remplacées par celle de 1882. Encouragée par les écrits d'ingénieurs du corps des Ponts et légitimée par le soutien qu'elle reçoit de la fraction saint-simonienne de l'entourage de l'Empereur, la mission de reboisement dont s'investit le corps forestier est popularisée par les écrits d'Eugène Viollet-le-Duc. Dans son *Traité pratique du reboisement et du gazonnement des montagnes*⁷, le chef de file des forestiers reboiseurs, Prosper Demontzey, exprime sa gratitude envers "ce grand architecte, cet illustre savant" qui contribua à sensibiliser l'opinion publique à la nécessité d'aménager les montagnes : "Au milieu de ses travaux de toutes sortes, ce grand patriote n'a cessé de défendre la cause du reboisement des montagnes qu'il aimait passionnément pour les avoir bien connues et longuement pratiquées⁸."
- 5 Trois ans après la promulgation de la loi RTM, sous l'égide du ministère de l'Agriculture, l'Administration des eaux et forêts pourvoit chacun de ses services RTM de chambres photographiques 18 x 24 (chambre Jonte associée à un objectif Derogy). En 1886, les officiers forestiers Henri Labbé et Fabien Benardeau, anciens élèves de l'École polytechnique, publient une notice relative à l'emploi de la photographie dans les services de reboisement⁹. La même année, une instruction rédigée par Prosper Demontzey normalise l'"Application de la photographie aux travaux de reboisement"¹⁰. À partir de 1887, un enseignement pratique (et obligatoire) de la photographie est dispensé à Paris¹¹. Des campagnes photographiques ayant trait aux champs d'activités et aux réalisations des services RTM (vallées et torrents, phénomènes d'érosion, cataclysmes naturels, ouvrages, reboisement, plantations) sont alors menées systématiquement dans les départements où existent des services RTM¹². Avant d'être normalisée, la pratique de la photographie avait cependant été développée, dès les années 1860, à l'initiative de

certains forestiers dont les implications individuelles jouèrent un rôle important dans l'officialisation de cette pratique.

Photographie et discours de déploration

- 6 C'est à l'Exposition universelle de 1867 (produits de la sylviculture) que sont présentées au public, mais également aux administrateurs des forêts à Paris, quelques-unes des premières photographies forestières. Réalisées par le sous-inspecteur des forêts à Thonon, M. Outhier, elles témoignent de l'état de délabrement des montagnes françaises : [p. 86]
- 7 " Ces superbes épreuves donnent l'idée la plus exacte des contrées dont nous avons fait la description en parlant du torrent du Labouret. Ce sont toujours les mêmes aspects sauvages, les mêmes déchirures et la même nudité. Les moyens employés pour ramener la végétation dans ces gorges déboisées sont [...] des barrages grossiers, des plantations, des semis de résineux et des gazonnements. Tous ces travaux sont si récents qu'on n'en voit guère les résultats sur les épreuves photographiques. C'est à peine si l'on peut y distinguer quelques barrages, mais l'aspect général suffit pour faire apprécier, d'après les accidents généraux du terrain, la nécessité d'apporter un prompt obstacle à la dégradation de ces montagnes¹³. "
- 8 Si les photographies de Outhier sont l'occasion, pour Bouquet de la Grye, d'appuyer ses descriptions alarmistes dont elles prouvent la "véracité", elles lui fournissent également matière à énoncer la nécessité de lutter contre les dégradations des montagnes. Cet appel à l'action, inspiré ici par la lecture des photographies, est caractéristique des nombreux textes décrivant l'état désastreux des montagnes. Que ces rapports soient l'oeuvre d'économistes, de préfets, d'ingénieurs forestiers, d'historiens ou encore d'architectes, ils ont tous en commun de proposer une vision catastrophiste¹⁴ de la montagne : une montagne ravagée, dévastée, une montagne en ruine. Les appels à l'action articulent le discours de déploration émanant de ces descriptions : la montagne est malade, il faut la "soigner". Le discours positiviste de rationalisation d'une montagne en ruine (dévastée par l'homme et par l'érosion) s'inscrit dans le contexte triomphal du développement de la société industrielle. " Les montagnes sont une immense usine ", écrit Viollet-le-Duc dans un article où il appelle la convocation d'un congrès " d'aménagement terrestre ", " cette usine fournit l'eau de nos rivières, c'est-à-dire la vie. L'usine est en mauvais état, elle a besoin d'être revue et réparée ; elle périlite par notre faute surtout, et par l'action du temps. Et nous gémissons sur les conséquences de cet état des choses, en essayant des palliatifs qui prêteraient à rire, si on pouvait rire en présence de tant de ruines. [...] Étudions donc l'usine, elle en vaut la peine ; que nos jeunes ingénieurs aillent l'examiner dans tous ses coins, qu'ils en comprennent le mécanisme, et ils reconnaîtront bien vite que les réparations à faire sont nombreuses et urgentes¹⁵. "
- 9 Tout comme les photographies de Outhier, celles réalisées par Eugène de Gayffier en 1877, et présentées à l'Exposition universelle de [p. 87] 1878, se voient assigner une fonction dénonciatrice. En ce sens, ces images peuvent être rapprochées des photographies de documentaire social, telles celles réalisées en 1868 et en 1877 par le photographe écossais Thomas Annan sous commande du Glasgow Improvement Trust (une société pour l'assainissement urbain) et qui montrent l'insalubrité et la misère des bas quartiers de la ville de Glasgow avant leur destruction. Comme le remarque Thilo Koenig¹⁶, ce n'est cependant que dans les années 1880 que se développe la photographie de dénonciation sociale, les injustices enregistrées par la photographie devenant alors un moyen d'exiger des réformes. C'est également dans les années 1880 que les photographies de terrains

fragilisés vont officiellement appuyer les projets de restauration et donc participer à l'attribution de budgets. Rédigée par Demontzey en 1886, l'instruction sur l'"Application de la photographie aux travaux de reboisement" précise que chaque projet doit comprendre :

- 10 "[...] une ou plusieurs vues destinées à établir d'une manière satisfaisante l'utilité publique des travaux projetés (habitations disloquées par les glissements, hameaux, villages menacés par les torrents, routes nationales emportées, voies ferrées ensevelies par les déjections, ponts, tunnels obstrués, berges en éboulements, etc.)¹⁷. "
- 11 Le souci de démonstration de l'ampleur des dégradations, comme celui de localisation et d'identification des zones à restaurer, trouvent leur expression dans les formes photographiques. Les vues d'ensemble isolent et identifient les éboulements, glissements de terrain et autres accidents paysagers qui, centrés dans les images, sont désignés en tant que "plaies" ou "cicatrices" (fig. 1. Charles Kuss, "Torrent du Nant-Saint-Claude. Vue d'ensemble de l'éboulement du Bec rouge (8 juin 1886)", *La Restauration des Alpes*, pl. XXI ; fig. 3. De Rochebrune, "Torrent de l'Arbonne. Effondrement dans les gypses à la cote 1900 (25 août 1925)", *La Restauration des Alpes*, pl. XXV) ; les cadrages en contre-plongée ont tendance à accentuer l'étendue du premier plan (déjections, éboulis, etc.). Privées du ciel ainsi que de tout repère permettant d'accorder une échelle à l'image, les photographies en gros plan accentuent le chaos et le désordre des paysages : le sol est transformé en une surface monochrome qui complique la perception des reliefs. Si la présence d'un personnage peut concourir à donner une échelle de lecture à l'image, certaines photographies excluent vertigineusement tout repère. À l'échelle des montagnes et dans leur rapport aux vues d'ensemble, ces vues en gros plan opèrent un rapprochement de l'ordre de la macrophotographie. La montagne est associée à un corps malade, la [p. 88] photographie à un instrument d'auscultation.
- 12 Du thème du Déluge cher aux romantiques, il ne reste, dans les photographies forestières que les "dégâts". Les chaos rocheux et les éboulis, qui sont les traces figées de ces catastrophes, nourrissent cette iconographie. Les forestiers représentent les torrents à sec, afin d'en constater les ravages. Tel n'est pas le cas de certains photographes dont Farnham Maxwell Lyte, qui réalisa de nombreux clichés dans les Pyrénées. Savamment composées, ses photographies reprennent les poncifs de l'iconographie pittoresque, autant dans le choix des sites que dans leur "mise en scène". Son approche sera théorisée par Antoine Mazel, auteur d'un traité sur *La Photographie artistique en montagne*¹⁸. Les photographies forestières coupent court aux théories développées par Mazel ainsi qu'à la plupart des photographies de montagne construites sur le modèle de la peinture. Une composition dans laquelle "un misérable chalet semble voué à une catastrophe inévitable" est pour Mazel une "pénible sensation" à contrecarrer. Pour les forestiers, les "habitations disloquées par les glissements", les hameaux et les "villages menacés par les torrents" sont des aspects à souligner afin de prouver "l'utilité publique des travaux projetés". Alors que Mazel prône l'équilibre des paysages alpestres, les forestiers mettent en scène le désordre des sites de montagne. Les obliques, dont la répétition dans les paysages "suscite les plus nombreuses difficultés", composent de nombreuses photographies forestières, renforçant précisément cette "idée de chute et d'effondrement" que redoute Mazel. [p. 89]
- La montagne comme monument
- 13 Déplacé du contexte de l'architecture à celui du paysage, le thème des ruines est omniprésent dans l'iconographie des services de restauration des terrains de montagne.

Les textes qui déplorent l'état des montagnes rejoignent ceux décrivant le délabrement des monuments rédigés par Prosper Mérimée ou Viollet-le-Duc, dans le cadre des études de reconnaissance envisagées par la Commission des monuments historiques. Monument naturel ou construit par l'homme, ces "architectures" sont soumises à un même danger : l'érosion naturelle (l'eau, les vents, le temps, etc.) ou provoquée par l'homme (destruction, inconscience, guerre, etc.). Et les moyens mis en oeuvre pour lutter contre ces phénomènes destructeurs se ressemblent : dans les deux cas, il y a recours à une législation. L'intitulé de la loi de 1882 reprend d'ailleurs les notions de conservation et de restauration en les appliquant à des phénomènes naturels et non à des productions humaines comme les monuments, à propos desquels ces notions furent définies et appliquées au cours du XIX^e siècle. Dans l'article "Restauration" de son *Dictionnaire de l'architecture française*, Viollet-le-Duc invite l'architecte-restaurateur à utiliser la photographie pour attester de l'état des édifices sur lesquels il intervient. Contrairement au dessin et même à la chambre claire, la photographie a "cet avantage de dresser des procès-verbaux irrécusables et des documents que l'on peut sans cesse consulter, même lorsque les restaurations masquent des traces laissées par la ruine¹⁹". Cette tendance, accordant la priorité à un déroulement temporel, donne lieu à des séries rendant compte de la transformation d'un site archéologique entier ou d'un édifice en particulier. Elle est officiellement prônée par l'Italien Camillo Boito en 1883, au troisième Congrès des ingénieurs et des architectes, à Rome. Sa théorie, appelée "philologique" ou scientifique, repose sur des propositions méthodologiques que devraient suivre les opérateurs dans les travaux de restauration comme, par exemple, laisser visibles les différences entre ce qui est ancien et ce qui est ajouté de neuf à l'édifice. Il envisage notamment que chaque étape des diverses entreprises soit décrite et photographiée et que des informations soient régulièrement publiées²⁰. C'est avec la même approche que les auteurs de la *Notice sur le rôle et l'emploi de la photographie dans le service du reboisement* voient dans la photographie l'outil idéal pour rendre compte des étapes de restauration des montagnes : [p. 90]

- 14 " Une photographie est toujours plus saisissante qu'une description, si complète et si détaillée qu'elle soit : elle apporte au débat un témoignage d'une valeur incontestable ; fixe l'histoire si intéressante des torrents et des travaux de toute sorte qu'on y exécute ; fournit le moyen de conserver la physionomie vraie de la montagne aux diverses phases de sa restauration. La simple comparaison de ces images donne la mesure exacte des progrès accomplis et de ceux qu'on est en droit d'espérer pour l'avenir ; elle révèle parfois des faits inattendus et met en pleine lumière la puissance et l'efficacité des moyens employés contre les torrents²¹. "
- 15 Instauré par P. Demontzey en 1886 dans l'instruction sur l'"Application de la photographie aux services de reboisement", le programme de prises de vue "millésimées" systématise cette approche en ancrant chaque prise de vue dans un déroulement temporel :
- 16 " Chaque fois qu'il pourra être intéressant de prendre la même vue à des intervalles de temps éloignés, on aura soin de fixer sur le sol le point de vue primitif, afin que les reproductions ultérieures des mêmes objets soient comparables entre elles. À cet effet, une borne sera plantée sur laquelle on inscrira le numéro et le millésime de la vue correspondante et, pour le cas où ce signe apparent venait à disparaître, l'emplacement sera rattaché topographiquement à des points fixes (clochers, angles de maisons, sommets, pics, barrages, etc.)²². "

- 17 Apparenté au principe de la chronophotographie, bien qu'étendu sur une échelle de temps plus vaste, le programme de Demontzey vise à synthétiser un mouvement ou une évolution trop lente pour être saisie par l'oeil. Ce système démontre combien la pratique forestière s'inscrit délibérément dans une dynamique tournée vers l'avenir, autant dans les constructions paysagères que photographiques. Les photographies ne sont plus seulement des constats donnant matière à dénoncer et à définir une action, comme les premières photographies de Outhier ou de Gayffier, mais des éléments du déroulement de cette action. Notons que la permanence de la présence forestière dans ces régions accidentées est un des facteurs qui favorisa l'application de ce système de prise de vue. Les opérateurs étaient d'autant plus concernés par cette politique de constitution d'archives qu'elle leur offrait un moyen d'enregistrer leurs propres réalisations. Lorsque des étapes de leur carrière les [p. 92] contraignaient à changer de lieu, le relais était passé à d'autres opérateurs issus de la même administration. Ajouté à d'autres documents (cartes, coupes de terrains, monographies), la photographie aidait à ce relais. Le système de Demontzey les conduira d'ailleurs à réaliser de véritables cartes photographiques reproduisant les emplacements des stations de prise de vue, les numéros des clichés correspondants et ceux relatifs aux constructions et interventions forestières. Ce type de carte photographique avait été développé par Aimé Civiale, issu de la même formation élitiste que les forestiers²³.
- 18 Un autre aspect mérite d'être souligné : outre la démarche de restitution temporelle commune à la photographie des monuments et des terrains de montagne, les photographies forestières ont en commun avec celles des monuments d'alterner des prises de vue d'ensemble avec des vues en plan rapproché. Cette dernière manière d'agir avait été suggérée par le critique d'art John Ruskin qui, dans la préface de *The Seven Lamps of Architecture*²⁴, proposait de réunir un ensemble de photographies de détails monumentaux, datant du xii^e à la fin du XIX^e siècle, incitant à opérer pierre par pierre et sculpture par sculpture, fût-ce au détriment de la perspective du reste de l'image. Fêré de géologie, Ruskin qui revendiquait d'être l'auteur du premier daguerréotype du Matterhorn et des Alpes suisses, incita également les peintres à porter leur attention sur [p. 93] les plus infimes détails de la nature, " car une pierre, soigneusement observée, se révélera être une montagne en miniature²⁵ ". Largement utilisée par les forestiers, la technique des plans rapprochés n'est pas sans évoquer les "études de nature" des photographes des années 1860, qu'il s'agisse de gros plans sur des racines d'arbres, sur des buissons ou encore sur des accidents de terrain, comme dans les photographies que réalise le photographe Henry Le Secq en Champagne, aux environs de la propriété de Montmirail²⁶.
- Ordonnancement photographique du paysage
- 19 Au fil des années, les photographies forestières enregistrent et construisent les étapes d'une véritable reconquête paysagère. Les images de terrains restaurés ou en cours de restauration se distinguent de celles réalisées avant l'intervention humaine autour d'une série d'oppositions, qui, déclinées sous forme photographique, articulent cette reconquête. À la pâle monochromie des paysages désertiques s'oppose l'agencement de masses contrastées de végétation ; au chaos et au désordre des versants fragilisés se substituent l'horizontalité et la linéarité des seuils et des barrages, dont la répétition contribue également à l'ordonnancement des paysages. À l'inverse des photographies avant restauration qui évacuent volontiers tout repère, celles de terrains restaurés enregistrent la présence de personnages qui sont souvent mis en scène de façon à occuper

"satellitairement" l'espace nouvellement restauré. Les photographies d'Eugène de Gayffier sont exemplaires d'une mise en scène théâtrale des acteurs des chantiers de restauration, mise en scène qui se retrouve dans les clichés qu'Auguste Collard réalise pour l'École des ponts et chaussées²⁷. En contact avec cette institution dès la fin des années 1860 et membre de la SFP à partir de 1866, de Gayffier a pu être amené à découvrir les photographies de Collard. Outre une même approche théâtralisante des chantiers de construction ou de restauration, Collard et de Gayffier usent d'un même langage photographique. Fondé sur l'exaltation des formes géométriques, ce langage s'intègre dans une dynamique progressiste de représentation des transformations industrielles. Dans le cadre de l'aménagement des sites naturels, une adéquation s'observe entre les paysages restaurés par l'homme et leurs représentations photographiques. C'est autour des principes de linéarisation et de géométrisation que s'opèrent l'ordonnement du paysage et son manifeste [p. 94] photographique. La photographie du périmètre d'Entraigues (Eugène de Gayffier, 1877) a pour légende "bandes horizontales préparées". Ces bandes sont des sillons creusés dans la terre et destinés à recevoir les graines des plantations nouvelles afin d'aider à la consolidation du sol. Le terme "bande horizontale" ne correspond pas à une terminologie technique ou scientifique précise, mais caractérise l'effet visuel de l'intervention forestière. Le retour à l'ordre photographique du paysage est ici souligné par la légende, qui décrit les formes photographiques plutôt que l'objet représenté. Dans cette image, la monochromie du flanc de montagne dénudé par la violence aléatoire d'un glissement de terrain est véritablement linéarisée. La répétition de ces bandes rectilignes renforce cet ordonnancement. Les plantations régulières reproduites dans la vue du "Périmètre de Concoules" produisent le même effet photographique.

- 20 Bien que l'instruction sur l'"Application de la photographie aux travaux de reboisement" stipule l'importance d'une échelle, la propension de de Gayffier à inclure des personnages ne se retrouve pas systématiquement après 1886. Elle semble au contraire s'atténuer, à l'exception cependant des cas d'ouvrages de maçonnerie comme les barrages. L'absence de personnages, et donc d'échelle, accentue les effets graphiques des réalisations forestières, comme l'illustrent certaines images de l'inspecteur adjoint Barret. Les "banquettes et murs contre les avalanches" sont transformées par la photographie en un ensemble de tracés graphiques réguliers se détachant par leur clarté sur une surface monochrome ; les chemins et sillons creusés dans la terre en autant de lignes et de tracés s'entrecroisant et délimitant ainsi les contours de formes géométriques (triangles, trapèzes, etc.). L'effet d'abstraction créé par la répétition de formes horizontales, qu'il s'agisse de bandes blanches (banquettes contre les avalanches ou barrages) ou de tracés sombres de végétation, est accentué dans les vues en contre-plongée. Cette posture crée un effet d'aplanissement, assimilant la pente à un mur. Construits directement dans le ravin du torrent, les barrages et les contremarches d'atterrissement sont toujours photographiés de l'aval vers l'amont. Les enchaînements successifs de ces constructions articulent l'espace naturel dont ils semblent former l'ossature. S'échelonnant vers un point de fuite situé au centre de l'image, ces successions de constructions en pierre rétablissent la perspective et la profondeur du site représenté. [p. 95]

Propagande

- 21 Les expositions universelles, depuis celle de 1867, jouent un rôle moteur à la fois dans la diffusion des images et dans l'organisation de la pratique photographique. L'usage de la photographie y prend tout son sens : elle se substitue aux montagnes et aux forêts,

permettant de présenter les faits " sous une forme matérielle palpable²⁸ ". C'était en vue de l'Exposition universelle de 1878 que l'administration passa sa première commande officielle à Eugène de Gayffier. Désigné par le ministre de l'Agriculture en vertu de son " expérience spéciale des opérations photographiques ", Eugène de Gayffier s'était fait remarquer lors de l'exposition de 1867 où il présenta, à côté des épreuves de Outhier, un ensemble de 200 photographies de botanique forestière²⁹. L'exposition de 1867 lui fournit également l'occasion de découvrir le procédé de la phototypie, qu'il utilisa dès l'année suivante afin d'assurer une meilleure conservation aux épreuves de son herbier et dont il contribuera, suivi par d'autres forestiers tel Charles Kuss, à populariser l'usage au sein du corps forestier.

- 22 De mise aux expositions universelles, le mode de présentation en diptyques des photographies "avant" et "après" restauration l'est également dans les publications relatives à la RTM. Les diptyques incitent à une lecture comparative tandis que les séries s'appréhendent plutôt en terme d'évolution. Voué à la gloire des forestiers aménageurs de la nature dont il démontre l'efficacité, le système de présentation en diptyque affirme et valorise les enjeux bienfaisants d'une politique de " bien public³⁰ ". C'est la même volonté démonstrative qui avait conduit l'administration municipale parisienne à présenter, lors de l'Exposition universelle de 1878, des photographies réalisées par Charles Marville et représentant des voies nouvelles aménagées par Haussmann en regard des clichés des rues anciennes³¹. Dans cet exemple, comme dans les photographies forestières, le dispositif photographique est utilisé pour démontrer les vertus curatives des interventions humaines.
- 23 Envisagées dans la lignée du suivi documentaire des grands travaux d'aménagement public, les photographies RTM témoignent d'un rapport tout à fait nouveau de l'homme à la nature, qu'il cherche à rationaliser et à domestiquer. Dans une caricature datée de 1893, un certain Rochas représente l'inspecteur général de forêts Prosper Demontzey en "Hercule du reboisement soutenant les montagnes³²". Cette image [p. 96] de l'entreprise forestière en montagne stigmatise ce rapport nouveau de l'homme à la nature. Non seulement le forestier domine les montagnes (qu'il semble pouvoir écraser et non l'inverse), mais aussi il les corrige, les soutient : assimilé à un dieu, il fabrique et construit la nature. L'impuissance et la fascination de l'homme face aux montagnes comme son attitude contemplative ont disparu. Thème de contemplation privilégié des romantiques, les montagnes deviennent, dans cette seconde moitié du XIX^e siècle, l'objet d'interventions et d'actions. L'approche de Viollet-le-Duc est emblématique de ce changement d'attitude et de regard sur la montagne. À mi-chemin entre romantisme et rationalisme positiviste de la société industrielle, il incarne la naissance d'une autre esthétique des hauteurs, une esthétique pour laquelle l'inaccessible n'est plus un constat, ou une raison d'admirer les montagnes, mais une invitation à l'action³³. Ce regard renouvelé sur la nature trouve précisément son expression dans les représentations photographiques. Dans son essai sur *L'Invention du paysage*, Anne Cauquelin rappelle que dans la Grèce ancienne, il n'existait rien qui corresponde à la notion de paysage³⁴. L'invention de cette notion vient de la peinture : face aux paysages alpestres, les peintres du XVIII^e siècle retrouvaient dans la nature ce qu'ils avaient déjà appris à voir dans les peintures de Claude Lorraine, Salvator Rosa ou Poussin. Associée à la peinture et la littérature, la photographie contribue pleinement à la naissance du paysage moderne, fabriquant de "nouveaux paysages". Son apport ne se limite pas à la découverte de nouveaux styles, même si, profitant des progrès de l'alpinisme, les photographes ont

considérablement élargi leurs champs de prospection, enregistrant des paysages inédits. Paradoxalement, les démarches scientifiques et techniques de nombreux photographes, et parmi eux des forestiers, ont été génératrices de nouvelles propositions formelles. C'est en se détournant des modèles picturaux que ces photographes ont forgé ces "nouveaux paysages". [p. 98]

- 24 Luce Lebart est l'auteur d'un DEA intitulé : Une contribution à l'histoire du paysage. Les photographies des services de restauration des terrains en montagne, 1867-1931, (sous la direction de J. Vovelle et M. Poivert, université Paris-I, 1997, consultable à la SFP).
- 25 L'auteur remercie Mme Lionnet, bibliothécaire à l'École nationale du génie rural, des eaux et des forêts (Nancy) pour son aimable concours. [p. 99]

NOTES

1. Alain Roger, " Naissance d'un paysage ", in Françoise Guichon, *Montagne. Photographies de 1845 à 1914*, musée de Chambéry, Paris, Denoël, 1984, p. 10-16. Voir également Philippe Joutard, *L'Invention du Mont-Blanc*, Paris, Gallimard, 1986.
2. Signalons cependant la mention de l'entreprise photographique du forestier Eugène de Gayffier par Bernard Marbot dans " La photographie au pied des Pyrénées ", in *Pyrénées en images. De l'oeil à l'objectif. 1820-1860*, Paris, RMN, 1995, p. 23-29. Des aspects de la photographie forestière sont aussi envisagés par Caroline Fieschi dans sa thèse de l'École des Chartes, *Photographie et Botanique en France de 1839 à 1914*, Paris, 1995. Les photographies RTM sont aussi connues et utilisées par certains ingénieurs forestiers ainsi que par des géographes (tel J.-P. Métaillé) ou des paysagistes. L'attention est alors plutôt portée sur le contenu documentaire des images.
3. Les photographies d'E. de Gayffier sont regroupées sous forme d'album de phototypies en 1879 et annexées en 1882 à la deuxième édition de Prosper Demontzey, *Traité pratique du reboisement et du gazonnement des montagnes*, Paris, J. Rotschild, 1882, sous le titre " Iconographie du reboisement et du gazonnement des montagnes ", Paris, Berthaud.
4. A. C. Surrell, *Étude sur les torrents des Hautes-Alpes*, Paris, Carilin-Goewy, 1841.
5. Lettre du 5 janvier 1860 de l'Empereur au ministre des Finances et rapport du 2 février 1860 du ministre des Finances à l'Empereur.
6. Malcolm Daniel, " Édouard Baldus photographe ", in M. Daniel, Barry Bergdoll et al., *Édouard Baldus photographe* (cat. exp.), Paris, New-York, Montréal, Éd. de la RMN, Metropolitan Museum of Art, Centre Canadien d'architecture, 1995, p. 66-70.
7. P. Demontzey, *op. cit.* Commandité par l'Administration des forêts en 1875 et publié en 1878 sous les auspices des ministères de l'Agriculture, du Commerce et des Travaux publics, ce premier traité officiel reproduit en épigraphe une sentence de Viollet-le-Duc.
8. *Id.*, p. XV.
9. Fabien Benardeau et Henri Labbé, Notice sur le rôle et l'emploi de la photographie dans le service du reboisement, Paris, Octave Doin, 1886.

10. P. Demontzey, " Application de la photographie aux travaux de reboisement ", *Instruction n°42*, Inspection générale du reboisement, Direction des forêts, ministère de l'Agriculture, Paris, 1er août 1886.
11. Rapport du directeur des Forêts sur " L'enseignement pratique de la photographie à l'Administration centrale des forêts ", ministère de l'Agriculture, Administration des forêts, Paris, 22 octobre 1887. Je remercie Emmanuelle Foray pour m'avoir fait connaître ce document.
12. Basses-Alpes, Hautes-Alpes, Alpes-Maritimes, Ardèche, Ariège, Aude, Drôme, Gard, Haute-Garonne, Hérault, Isère, Loire, Haute-Loire, Lozère, Hautes-Pyrénées, Pyrénées-Orientales, Savoie, Haute-Savoie. Sur l'état actuel des collections RTM, cf. Isabelle Richefort, " Les archives photographiques des services de restauration des terrains en montagne ", *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, t. 59, fasc. 1, 1988, p. 53-58.
13. Bouquet de la Grye, " La sylviculture à l'Exposition universelle ", *Revue des Eaux et Forêts*, 1867, p. 169.
14. Empreintes d'un imaginaire romantique, ces descriptions dramatiques et " diluviennes " puisent également dans l'imaginaire géologique des théories catastrophistes en vogue au XIXe siècle (popularisées par la conception des " révolutions du globe " de Cuvier, en 1825). Les tenants du catastrophisme admettaient que la Terre avait trouvé sa forme actuelle à la suite d'une série de catastrophes subites, ces catastrophes ayant tantôt asséché des terrains recouverts d'eau, tantôt inondé des régions sèches.
15. Eugène Viollet-le-Duc, " Causeries du dimanche XXIII ", *Le XIXe siècle*, 16 août 1875.
16. Thilo Koenig, " Voyage de l'autre côté ", in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas-Adam Biro, 1994, p. 348.
17. P. Demontzey, " Application de la photographie aux travaux de reboisement ", *op. cit.*
18. Antoine Mazel, *La Photographie artistique en montagne*, Paris, Charles Mendel, s. d. [vers 1890].
19. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du xie au xvie siècle*, Paris, B. Bance, A. Morel, 1854-1868, article " Restauration ", p. 33-34. Appliquant une méthode analogue à celles développées pour la restauration des monuments, Viollet-le-Duc envisage de véritables projets de restauration des montagnes (en particulier la reconstruction des aiguilles de Chamonix), cf. Pierre A.Frey, Lise Grenier (dir.), *Viollet-le-Duc et la montagne* (cat. exp.), Grenoble, Glénat, 1994.
20. Giovanni Carbonara, " La philosophie de la restauration en Italie ", *Monuments historiques*, Italie, CNMHS, 1987, p. 17-23, cit. in Brigitte Pertoldi, *La Photographie et le Monument historique en France*, mémoire de DEA sous la direction d'André Rouillé, université Paris VIII, 1992.
21. F. Benardeau et H. Labbé, *op. cit.*, p. 4.
22. P. Demontzey, *op. cit.* Le système de P. Demontzey consistant à " rephotographier " un même site à des années d'écart et selon un même cadrage n'a été réactualisé que près de cent ans plus tard, et dans une approche délibérément artistique, par un groupe de photographes américains qui, à la fin des années 1970, dans le cadre du Rephotographic Survey Project, cherchèrent à reproduire selon les mêmes angles de prise de vue des sites identiques à ceux enregistrés au XIXe siècle par les pionniers de l'Ouest américain (T. O'Sullivan, W. H. Jackson, A. J. Russel, etc.) ayant opéré dans les années 1860-1880 dans le cadre de missions d'explorations telle le United States Geological Survey. Plus

- récemment, certaines photographies anciennes du corpus RTM ont fait, en France, l'objet de reconductions, telles celles réalisées dans le cadre du programme de l'Observatoire photographique du paysage, mis en place sous l'égide du ministère de l'Environnement, cf. *Séquences paysages. Revue de l'Observatoire photographique du paysage*, Paris, Hazan, 1997.
23. Cf. Aimé Civiale, *Des Alpes au point de vue de la géographie physique et de la géologie. Voyage photographique*, Paris, Impr. Rotschild, 1882, 1 vol. et 3 cartes. Notons que des photographies d'A. Civiale et d'E. de Gayffier sont présentées simultanément à l'exposition de 1867 de la SFP.
24. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 7e édition en petit format, G. Allen, Orpington, 1897 (1e édition 1849). Cité par B. Pertoldi, *op. cit.*
25. " For a stone, when it is examined, will be found a mountain in miniature [...] ". Cité par Anthony Lacy Gully, " Sermons in stone : Ruskin and geology ", *John Ruskin and the Victorian Eye*, New-York, Harry N. Abrams in association with the Phoenix Art Museum, 1993, p. 162.
26. Eugenia Parry Janis, " L'art d'un collectionneur, Henry Le Secq photographe ", in *Henry Le Secq, photographe de 1850 à 1860*, Paris, musée des Arts décoratifs-Flammarion, 1986. Voir également le catalogue raisonné en fin d'ouvrage.
27. Cf. André Rouillé, " Les images photographiques du monde du travail ", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°54, septembre 1984, p. 63-83 ; Isabelle-Cécile Le Mée, " Collard, photographe des Ponts et Chaussées ", *Histoire de l'art*, n°13-14, 1991, p. 31-45.
28. Bouquet de la Grye, " Chronique : Exposition universelle de 1878 ", *Revue des Eaux et Forêts*, t. 17, 1878, p. 436.
29. E. de Gayffier, *Herbier forestier de la France. Reproduction par la photographie d'après nature et de grandeur naturelle de toutes les plantes ligneuses qui croissent spontanément en forêt. Description botanique, situation, culture, qualités, usages*, Paris, J. Rothschild, 1868-1873. La démarche d'inventaire photographique des plantes susceptibles de croître en montagne est intimement liée à l'entreprise de reboisement dont elle forme une étape préliminaire.
30. Cette politique était d'autant plus importante à affirmer que les lois sur la restauration des montagnes n'avaient guère la faveur des montagnards qui voyaient leurs espaces de pâturages diminuer au gré des reboisements. Elles étaient d'autant plus impopulaires qu'elles donnaient à l'administration la possibilité d'exproprier et de gérer directement les territoires que les populations locales étaient " incapables " d'exploiter correctement, ce qui contribua à renforcer les mouvements d'exode déjà amorcés par ces populations.
31. Ces photographies sont l'occasion de célébrer l'oeuvre du baron Haussmann : " Le Paris détruit est une ville malsaine, obstruée, sombre. En face, la ville moderne prend toute sa valeur ", fait remarquer Marie de Thézy, *Marville*, Paris, Hazan, 1994, p. 29.
32. Je remercie Mme Lionnet, bibliothécaire à l'Engref, pour m'avoir fait découvrir ce document.
33. Cf. Laurent Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris, L'Harmattan, 1996.
34. A. Cauquelin, *L'Invention du paysage*, *op. cit.*, p. 35.