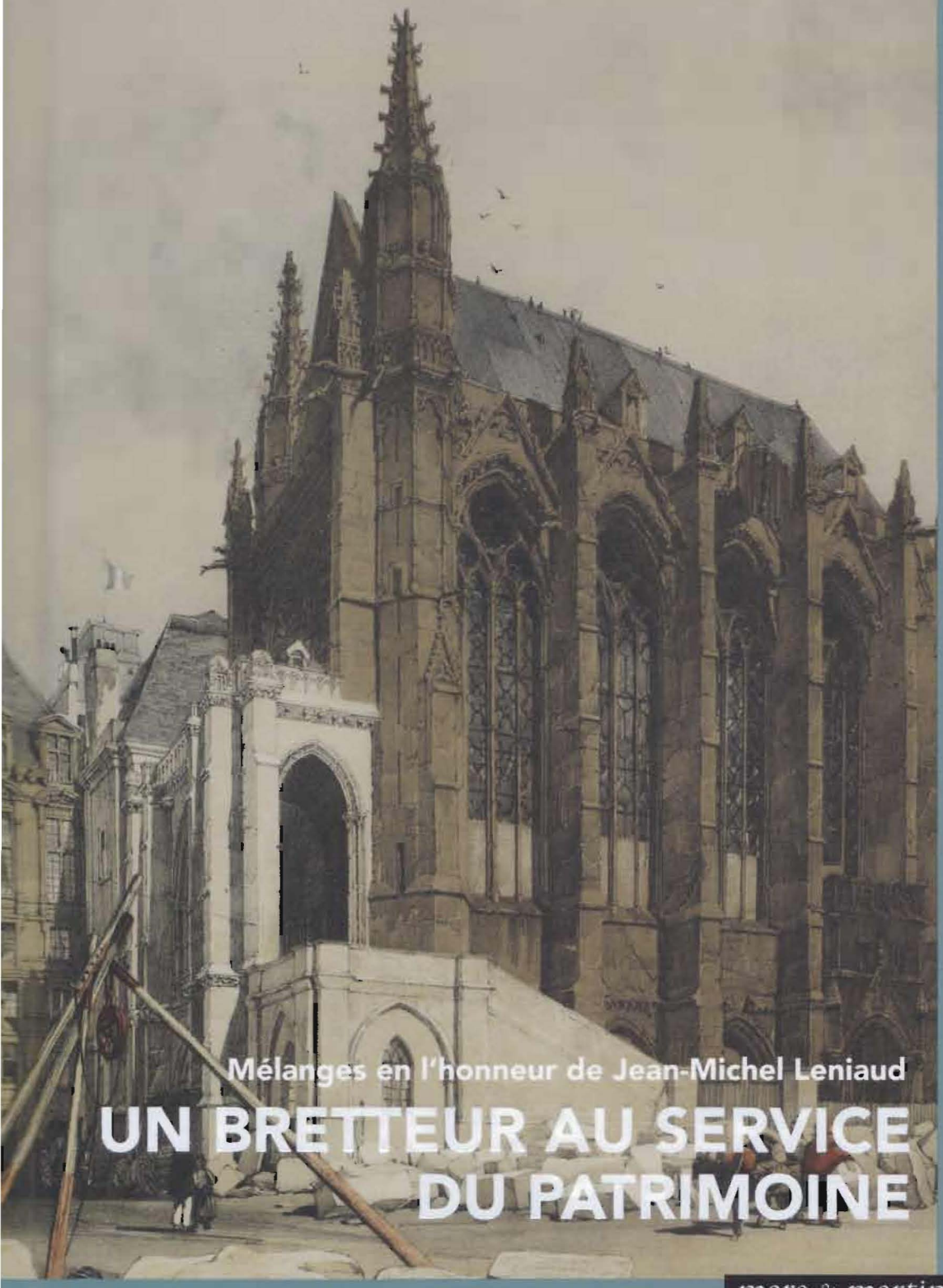
Sous la direction de Florence Descamps, Frédéric Chappey,
Philippe Plagnieux, avec le concours de Sabine Frommel



Mélanges en l'honneur de Jean-Michel Leniaud

UN BRETTEUR AU SERVICE DU PATRIMOINE

mare & martin

Sous la direction de
Florence Descamps, Frédéric Chappey, Philippe Plagnieux,
avec le concours de Sabine Frommel

Mélanges en l'honneur de Jean-Michel Leniaud

UN BRETTEUR AU SERVICE DU PATRIMOINE

mare & martin

La tour de Rivière. Architecture iconique et iconoclasme

Markus Dauss

L'auteur du texte suivant a rédigé sa thèse de doctorat entre 2000 et 2003 sous la direction de Jean-Michel Leniaud dans le cadre d'un collège doctoral franco-allemand. Il lui doit des instigations inestimables et aussi des irritations très productives. L'étude doctorale a scruté la symbolique de l'architecture publique à Berlin et Paris au XIX[e] siècle, entre autres celle de la basilique du Sacré-Cœur de Montmartre. Ce projet comparatif s'est intéressé avant tout à la dimension institutionnelle des bâtiments ; depuis un certain temps, l'auteur s'intéresse également à la dimension iconique et médiatique de l'architecture.

La tour Eiffel, inaugurée peu avant l'Exposition universelle de 1889, peut être considérée comme une sorte de contre-monument républicain-laïciste livrant bataille au bastion ecclésiastique sur Montmartre[1]. En même temps, elle lui correspond en raison de propriétés qui sont aujourd'hui considérées comme typiques des bâtiments iconiques. En raison de leur forme non-conventionnelle, ces bâtiments sont capables d'exercer un fort effet visuel et d'attirer ainsi beaucoup l'attention[2]. En tant qu'icônes urbaines, elles peuvent même devenir des abréviations efficaces de paysages ou d'expériences urbaines entières[3]. L'interaction des monuments avec les médias picturaux, dont la diffusion a une grande portée sociale et non plus nécessairement un prestige élevé, est décisive. En fait, leurs représentations répondent à une médialité accrue qui est inscrite dans ces bâtiments eux-mêmes conçus pour des appropriations visuelles[4].

Tous ces facteurs s'appliquent également à la tour Eiffel. Non seulement les beaux-arts, mais aussi les médias – ceux-ci, en fait, dès la phase de conceptualisation de la tour – se sont intensément approprié le bâtiment. La chaîne

1. Hubertus Kohle, « Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal », *in* Gudrun Gersmann (dir.), *Frankreich 1871-1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, Stuttgart, Steiner, 2001, p. 119-132.
2. Georg Frank, *Mentaler Kapitalismus. Eine politische Ökonomie des Geldes*, Munich, Vienne, Hanser, 2005, p. 173-217.
3. Christa Kamleithner, Roland Meyer, « Urban Icons. Architektur und globale Bildzirkulation », *Informationen zur modernen Stadtgeschichte*, 2/2011, p. 17-31.
4. Charles Jencks, *The iconic building. The power of enigma*, New York, Rizzoli, 2005.

de visualisations impressionnantes n'a pas été rompue depuis[5]. Cette attention est fondée dans la construction en filigrane elle-même. Celle-ci se détache non seulement formellement du canon de la monumentalité classique, mais elle invite aussi à des représentations très particulières. Beaucoup de ces perspectives traitent du fait que la construction s'est allégée par rapport aux monuments traditionnels et qu'elle semble transparente. Sa disposition médiale (y compris dans une dimension fondamentale comme un troisième élément à travers lequel on communique) devient littéralement plastique.

Le peintre-graveur Henri Rivière a conçu une série de lithographies en couleurs, ses fameuses *Trente-Six Vues de la tour Eiffel* (Paris, Eugène Varneau, 1888-1902[6]). La conception de la série commence immédiatement avec l'émergence structurelle du géant de fer en 1888. Elle n'est publiée qu'en 1902 dans le cadre d'une édition de 500 exemplaires, un peu plus d'un an après la fin de l'Exposition universelle de 1900[7]. Les lithos, qui peuvent être distribuées dans une édition beaucoup plus haute que les gravures sur bois réalisées par Rivière auparavant, reflètent à la fois la médialité particulière de la tour de fer et son entrelacement visuel avec le paysage urbain et l'expérience visuelle du Paris moderne. L'une des principales stratégies de Rivière pour réfléchir visuellement à l'iconicité particulière de la tour Eiffel est d'accentuer l'automédialité graphique du procédé de la gravure sur pierre.

Cela semble paradoxal au début. Mais, à travers tout un ensemble de moyens artistiques, l'artiste crée un équivalent aux structures quasi graphiques du monument : il renforce les contours au détriment du dessin intérieur, utilise des lignes presque abstraites, valorise le vide, crée et modifie des échantillons graphiques quasi autonomes ; de plus, il limite les couleurs à une palette de brun rougeâtre, ocre, gris, noir et ambré. Les linéatures et les structures en treillis ainsi que les couleurs analogues déterminent également la tour de fer elle-même. Sa qualité de squelette presque sans chair était souvent perçue comme une abstraction provocante de la massivité de la construction en pierre dure.

Le court-circuit entre le sujet représenté et les moyens graphique devient particulièrement évident lorsque Rivière focalise les poutres ou fermes de fer de la tour, en particulier les nœuds de sa structure, en gros plan (planches 4, 25, 30 et 36) (*fig. 1* coul.). Lorsque des vues en contre-jour sont traduites en signes graphiques (25, 36), le dessin intérieur est presque complètement oblitéré. Les résultats sont des structures graphiques qui rappellent des silhouettes ou des motifs abstraits. Ainsi, la lithographie transfère les caractéristiques structurelles

5. Amélie Chazelles, *La tour Eiffel vue par les peintres*, Vilo, Lausanne, 1988 ; Viviane Hamy, *La tour Eiffel*, Paris, La Différence, 1981.
6. Réimpression : Paris, Seuil, 2010 (postface de James A. Ganz et Karin Breuer).
7. Valérie Sueur-Hermel, « Henri Rivière, peintre-graveur et imagier », *in* V. Sueur-Hermel (dir.), *Henri Rivière. Entre impressionnisme et japonisme*, Paris, BnF, 2016, p. 11-20, ici : p. 16 s.

de la construction de la tour elle-même ou de sa perception respective dans sa construction picturale.

Les contemporains ont déjà souligné que les regards venant de l'intérieur de la tour sont souvent chevauchés par des entretoits. Lorsque l'on monte sur la tour, le champ de vision est coupé par des parties de l'ossature métallique, les plans d'ensemble sont fractionnés, les cadrages restrictifs s'affirment. Ceci accentue la qualité picturale de l'armature en fer. De tels éléments structuraux n'affectent pas seulement les images que Rivière dessine de l'intérieur de la tour, mais aussi celles des vues de l'extérieur, de la ville. La tour Eiffel vue des rues, des parcs ou des jardins reste toujours fragmentaire : barrières ou cadres visuels, partie intégrante de la structure urbaine, dissimulent presque régulièrement des parties de la tour, découpée dans sa silhouette.

Dans les planches 5, 16, 17, 17, 17, 18, 20, 20, 23, 24 et 34, la tour vue de loin est coupée par des objets au premier ou au second plan de l'image. Dans les planches 5, 13, 17, 17, 24, 34 et 35, le bord de l'image sectionne brutalement la tour au sommet (*fig. 2* coul.). Des parties entières de la tour sont cachées – dans 7, 10, 14, 15, 22, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 29, 31, 33, 34 et 35 – par des objets (maisons, arbres, clôtures, ponts, grues, etc.) qui fonctionnent comme des barres ou paravents (*fig. 3* coul.). Le seul point de la ville d'où l'on pourrait observer la tour dans son intégralité serait paradoxalement l'une des plates-formes de la tour elle-même ; mais ici, bien sûr, le paysage urbain environnant est le principal centre d'attention. Ce plan général panoramique compense la fragmentation du regard et de l'expérience de la métropole moderne, perçue par de nombreux contemporains comme disparate, et rend l'espace urbain progressivement « lisible »[8]. Malgré, ou probablement précisément à cause des tendances à l'homogénéisation de la ville – par le processus unificateur de l'haussmannisation – l'orientation dans l'espace urbain pouvait être perçue comme difficile. L'importance croissante des espaces transitoires qui accompagnent la modernisation urbaine n'a pas nécessairement favorisé l'expérience de la ville comme paysage unifié, mais a plutôt abouti à un mode de perception discontinu.

Rivière représente ces deux aspects dans le tableau : il nous prive d'une vue imprenable de la ville depuis la tour. Le seul plan général de Paris dans la série est vu de Montmartre (19) (*fig. 5* coul.). Le corps même de la ville y est nébulisé par la fumée ou le smog ; seuls les sommets des principaux monuments se distinguent encore comme marques d'orientation minimales. Mais surtout, toute la séquence d'images de Rivière semble discontinue, parce qu'elle n'est organisée ni strictement chronologiquement ou narrativement, ni par des groupes de motifs. Au lieu de cela, elle privilégie un arrangement associatif souple. Certes, la séquence des images s'ouvre après un plan de demi-ensemble ornemental (pl. 1) avec une vue sur la base de la tour encore en construction (pl. 2) et une représentation de la construction avancée sur la première plate-forme dans la neige (peu avant

8. Roland Barthes, *La tour Eiffel*, Paris, Delpire, 1964, p. 43.

le toucher les pylônes paraboliques) (pl. 3). Mais, à la suite, il n'y a plus d'ordre successif. Même à un moment ultérieur – après que la tour a été montrée comme achevée – (30, 36) des scènes de chantier ou d'entretien sont insérées. Le cycle se termine même par une telle scène (36), le *Peintre dans la tour* (*fig. 4* coul.). La feuille peut d'ailleurs être interprétée comme une mise en abyme de la représentation artistique de la tour par le peintre-graveur Rivière. Elle est donc une forte indication de l'imbrication du sujet et des moyens graphiques.

De même, l'emplacement topographique des vues individuelles de la tour ne suit pas non plus un schéma clair. Dans l'ensemble, la discontinuité s'affirme, la structure de la série saute plusieurs fois. Cela vaut également pour l'évolution des plans centrant la tour. Elle est focalisée parfois en très gros plan, parfois en plan général (un saut particulièrement abrupt a lieu de la planche 30 à la 31). Dans l'ensemble, ils épuisent toute la gamme des cadrages. Si le sujet de la tour est miniaturisé (éclatant en : 7, 9, 10, 14, 15, 15, 15, 21, 22, 22, 26, 29, 33), la ville présente des facettes toujours nouvelles. Fondamentalement, si on compare les vues aux *veduta* classiques, les premier et second plans semblent agrandis d'une manière flagrante (*fig. 6* coul.). Ils deviennent des sujets quasi autonomes. Le critique d'art Arsène Alexandre, auteur du prologue des *Trente-Six Vues*, parle donc de la tour comme d'un « prétexte » pour une série de paysages urbains[9]. On pourrait bien sûr déduire la marginalisation du « motif principal » et la pratique de l'encercler de perspectives multiples de l'appropriation des séquences d'images japonaises[10]. Hokusai s'imposerait comme référence, cette icône du japonisme explicitement honorée par les *Trente-Six Vues* de Rivière[11]. De son côté, le xylographe japonais avait repris l'esthétique traditionnelle qui consistait à revenir à maintes reprises sur le même sujet établi (*Utamakura/Renga*) et l'avait modernisée en même temps[12].

Mais tout aussi important pour Rivière était l'expérience moderne de l'urbanité, pour laquelle la référence japonaise ne servait que comme médium : la série de vues hétéroclites de Rivière, qui parfois menacent de perdre leur motif principal de vue, correspond aux schémas de mouvement du flâneur urbain, figure emblématique du modernisme esthétique. Il jette son regard vagabond, voire distrait, sans cesse dans les coins les plus variés de la ville. L'ordre d'impressions émergentes n'est plus linéaire-successif, mais souvent décrit comme fragmenté ou

9. Arsène Alexandre, « Prologue », *in Henri Rivière, Les Trente-Six Vues*, Paris, Seuil, 2010 [réimpr.], I-VI, ici : III.

10. Wolfgang Kemp, *Von Gestalt gesteigert zu Gestalt. Hokusais 100 Ansichten des Fuji*, Berlin, Merve, 2006 ; Jocelyn Bouquillard, « Henri Rivière, un graveur à l'âme japonisante », *in* V. Sueur-Hermel, *Henri Rivière*, *op. cit.*, p. 23-31, ici : p. 28.

11. Klaus Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, Munich, Prestel, 1980, p. 193.

12. Christophe Marquet, « L'estampe paysagère dans la première moitié du XIX[e] siècle. Des "sites célèbres" à la représentation des paysages naturels », *in Hokusai, Hiroshige, Rivière. L'amour de la nature*, Quimper, Locus Solus, 2014, p. 12-29, ici : p. 19.

kaléidoscopique. Alexandre trouve une métaphore musicale pour leur connexion lâche : comme les mouvements d'un poème symphonique, dont les mouvements ne sont pas reliés par un rythme ou une harmonie unifiée, mais par un sentiment ou un état d'esprit commun, la liaison des planches de Rivière était d'une nature purement atmosphérique[13].

En effet, Rivière présente la tour souvent accompagnée, enveloppée ou pénétrée par des atmosphères suggestives (3, 4, 6, 12, 13, 13, 13, 14, 16, 19, 24, 24, 26, 31, 34, 35, 36). Cela souligne la médialité des scènes représentées. La plupart du temps, des constellations météorologiques particulières sont caractérisées par des phénomènes lumineux ou des retombées virulentes (pluie/neige). Parfois, les émissions (10, 13, 26, 35) des cheminées domestiques ou industrielles, mais surtout celles des véhicules à vapeur, obscurcissent le ciel et même la vue sur la tour (*fig. 7* coul.). La nature et la « seconde nature » de la modernité urbaine se mêlent et ont un effet enveloppant. Le sujet de la fumée peut d'ailleurs être interprété comme un jeu pictural en réponse à une diffamation courante de la tour par ses ennemis : elle ressemblerait à une cheminée industrielle brute, mais pas à un monument classique. De plus, les nuages ondulants de fumée apportent du mouvement transitoire dans l'image. Même le point de vue du spectateur semble être mobile (8, 11, 12, 17, 35) dans certains exemples prononcés puisqu'il est situé sur des véhicules à vapeur et donc sur un sol instable. L'enveloppe et le mouvement atmosphériques entrelacent la tour et des effets temporels tels que les émissions de la métropole industrielle. Le fait qu'elles vacillent autour de la tour rend sa médialité en tant que matière perméable percutante. De plus, l'accent mis sur le caractère dynamique et éphémère souligne que la tour Eiffel miroite les principes clefs de l'urbanité moderne.

En conséquence, les quartiers de la ville que Rivière parcourt ne sont plus exclusivement les lieux représentatifs et les promenades prestigieuses d'une capitale dominée uniquement par les monuments ou les perspectives officielles. Celles-ci sont toutefois encore présentes sous la forme du Champs-de-Mars (3), du Trocadéro (34), de la place de la Concorde (23), des boulevards (10, 15) nouvellement aménagés ou modernisés sous Haussmann, des quais et des ponts de la Seine (7, 8, 11, 12, 12, 35), incluant en partie l'iconique Île de la Cité et la silhouette de Notre-Dame de Paris (9). Mais, en même temps, la modernité brute – au-delà de la tour de fer – est également représentée sous forme de zones industrielles. Celles-ci sont également caractérisées par le matériau de fer (!), par des machines telles que grues, bateaux à vapeur, cheminées et des trains ainsi que par leurs émissions (7, 13, 16, 17, 18, 26, 28, 29, 35). Des personnages emblématiques, tels que les héros-ouvriers du chantier de la tour Eiffel – un motif phare – ou les débardeurs sur les quais (2, 4, 7, 16, 18, 30, 36), sont également considérés comme dignes d'être représentés.

13. A. Alexandre, « Prologue », *op. cit.*, IV.

Au lieu de belles pages, le paysage urbain est désormais dominé par des fissures ou des éléments perturbateurs : des murs pare-feu (5) qui s'écaillent, des clôtures en lattes, des marchandises empilées (7) ou des sous-sols boueux et donc non modernes (16, 31). Sur ces terrains, Rivière met en scène des activités commerciales, bien que situées dans un cadre industriel, comme étant quasi agricoles (31). En outre, il thématise l'effilochage de la ville qui s'était déjà considérablement élargie au XIX[e] siècle (1860) pour devenir une banlieue semi-urbanisée qui avait conservé quelques traits ruraux et agricoles[14]. Le graphiste se concentre également sur des scènes urbaines pittoresques comme le linge suspendu pour sécher (5), qui évoque le topique « Paris aux cent villages ». Avec cette hybridation des topographies, Rivière dépeint aussi un ordre temporel de simultanéité du non-simultané.

Cette vision de la ville correspond à l'appropriation d'un médium visuel moderne par Rivière : celle de la photographie. Au début du XIX[e] siècle, la représentation photographique de la ville était liée à la tradition picturale vedutiste. Mais, à partir du milieu du XIX[e] siècle, l'appareil photo est aussi devenu un œil qui regarde dans tous les coins de la ville, saisissant la juxtaposition de l'ancien et du nouveau. Particulièrement entre les mains de photographes amateurs, elle a établi des vues non-conventionnelles de la métropole, de ses architectures et de ses acteurs. Ainsi, la photographie a non seulement contribué à la canonisation documentaire des monuments, mais aussi à leur mise en scène par rapport à leur expérience et à leur contexte, ainsi qu'à leur iconisation généralisée. La pratique du photographe-amateur Rivière s'inscrit dans ce processus de modernisation médiale ; et, à son tour, dans le cas de *Trente-Six-Vues*, elle a eu un impact sur l'ancienne forme médiale de l'art graphique.

Lors d'une visite du chantier de la tour Eiffel en 1888, Rivière a eu l'occasion de documenter l'érection de la tour Eiffel. Trente-neuf clichés ont été conservés. Au moins quatre[15] – plutôt six, selon l'avis de l'auteur –, paires étroitement apparentées peuvent être distinguées entre la série de photos et le cycle graphique (2, 4, 17, 25, 30, 36). Dans les photographies novatrices de Rivière[16], la mise en scène de hauteurs vertigineuses se transforme en emphase de structures plates. Comme ultérieurement dans la photographie constructiviste des années 1920,

14. Sophie de Grande, « La japonisation du paysage dans l'œuvre d'Henri Rivière. La Bretagne, le planisphère d'un Japon imaginaire », *in Actes Journée d'études, Actualité de la recherche en XIX[e] siècle*, master 1, Années 2012 et 2013, Paris I : https://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=10&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiry-HPruvYAhXQZ1AKHXoICtYQFgg9MAk&url=https%3A%2F%2Fhicsa.univ-paris1.fr%2Fdocuments%2Ffile%2F1-De%2520Grande-Japonisation%2520Rivi%25C3%25A8re.pdf&usg=AOvVaw3R3G_NCypLU_O4hgqq1fJv.

15. James A. Ganz, Karin Breuer, « Postface », *in* A. Alexandre, *Henri Rivière, Les Trente-Six Vues, op. cit.*, p. 93-105, ici : p. 97.

16. Pour ce caractère inusuel, voir François Foster, *Henri Rivière graveur et photographe*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988, p. 14, 75, 79.

l'appareil photo est dirigé vers le bas en direction de la surface de la ville par les poutres de fer et l'enchevêtrement des entretoises ou vers le haut dans le squelette de la tour elle-même. Des chevauchements et des superpositions se produisent. En contre-jour, les monteurs, véritables héros de la hauteur, s'intègrent dans cette ornementation structurelle (*fig. 8*), par exemple lorsqu'ils montent à l'intérieur des poutres de treillis et fusionnent ainsi avec leur ouvrage. Rivière ne se sert pas seulement de l'appareil photo comme d'un carnet de croquis photographiques pour préparer les caractéristiques de son imagerie graphique, pas moins inusuelle. Dans les planches, parfois difficiles à lire, il relaye également une caractérisation contemporaine de la photographie : elle a été considérée comme iconoclaste par beaucoup des contemporains, non seulement à cause de la production instantanée et de la fabrication mécanisée de l'image, mais aussi en raison de la déstabilisation des ordres d'images existantes. La tour Eiffel a été très tôt étiquetée de la même manière parce qu'elle s'est détachée des typologies existantes de monuments. La monumentalité moderne et l'histoire de l'image et des médias convergent ainsi sous le terme du brouillage de l'image. Il est donc crucial de considérer l'histoire médiatique des architectures iconiques comme la tour Eiffel non seulement du point de vue de l'intermédialité, mais aussi du point de vue iconoclaste.

Markus Dauss
Maître des conférences habilité à diriger les recherches à l'université de Francfort,
Professeur invité à l'université d'Augsbourg

Fig. 8

Fig. 8 : Henri Rivière, *Peintre sur une corde à nœuds le long d'une poutre verticale, au-dessous d'un assemblage de poutres*, Photographie, épreuve sur papier argentique mat, de tonalité noir et blanc (Pho 1981-124 (21)), Fonds Eiffel.

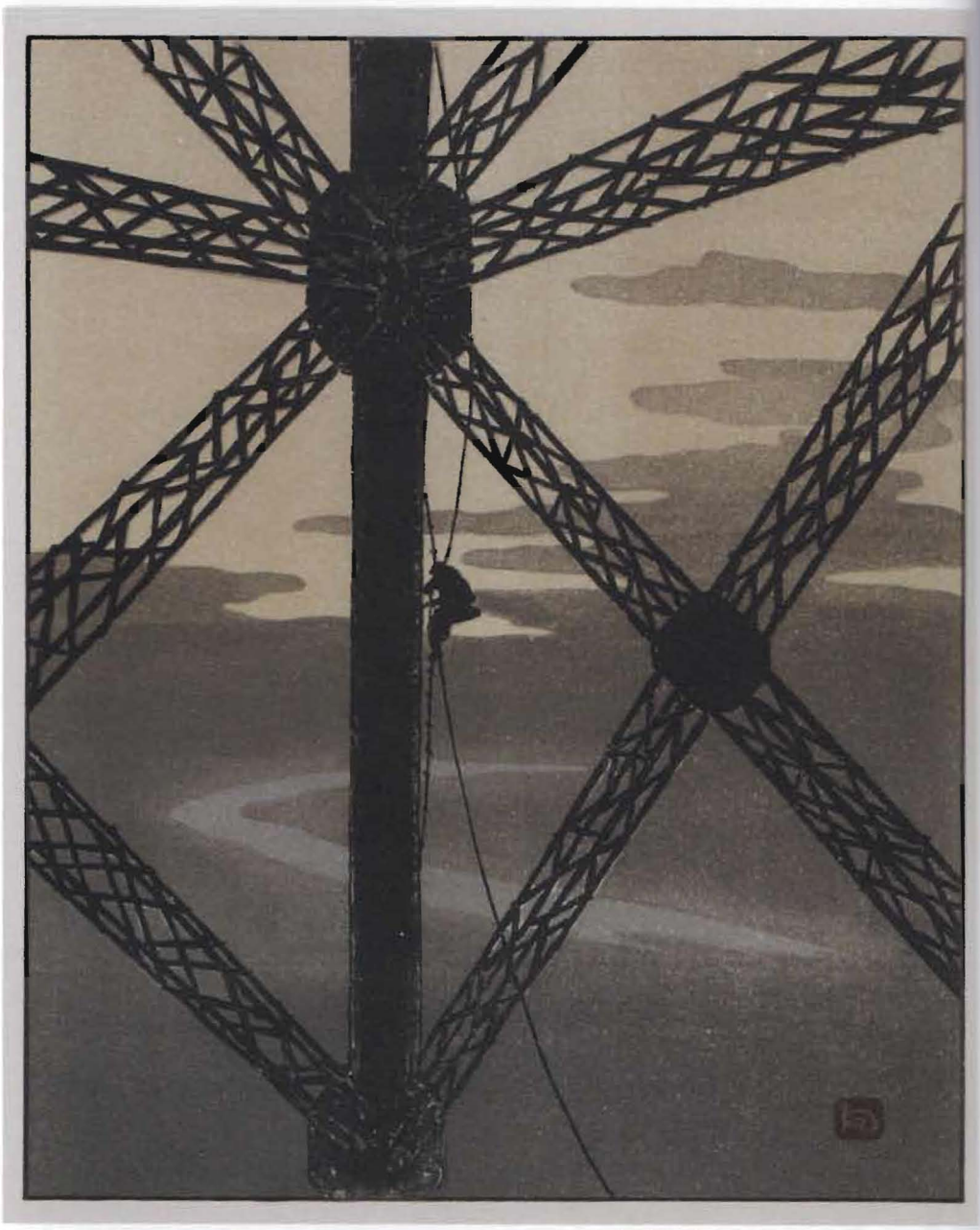


Fig. 4 : *Le peintre dans la Tour*, *Les Trente-Six Vues de la Tour Eiffel* par Henri Rivière, Paris, Verneau, 1902, planche 36.

Fig. 1 : *Dans la Tour, Les Trente-Six Vues de la Tour Eiffel* par Henri Rivière, Paris, Verneau, 1902, planche 25.

Fig. 2 : *Rue Beethoven, Les Trente-Six Vues de la Tour Eiffel* par Henri Rivière, Paris, Verneau, 1902, planche 5.

Fig. 3 : *Du Pont de Grenelle, Les Trente-Six Vues de la Tour Eiffel* par Henri Rivière, Paris, Verneau, 1902, planche 20.

Fig. 5 : *De la rue des Abbesses, Les Trente-Six Vues de la Tour Eiffel* par Henri Rivière, Paris, Verneau, 1902, planche 19.

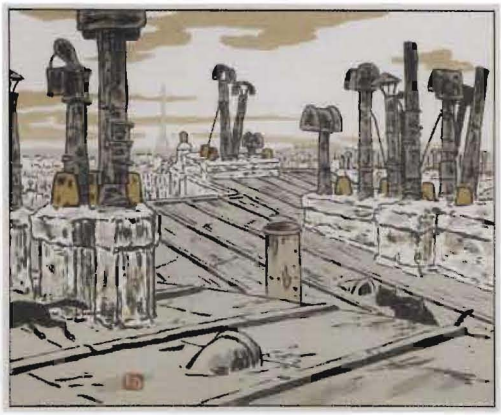


Fig. 6 : *Sur les toits, Les Trente-Six Vues de la Tour Eiffel* par Henri Rivière, Paris, Verneau, 1902, planche 21.

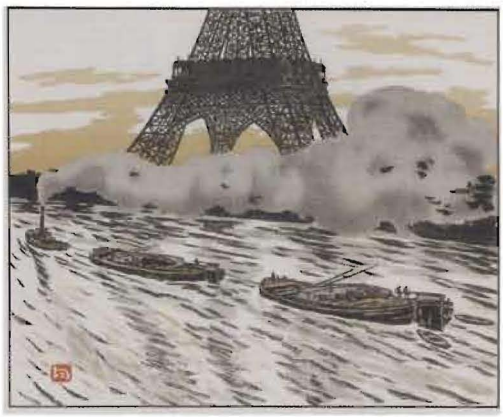


Fig. 7 : *Les péniches, Les Trente-Six Vues de la Tour Eiffel* par Henri Rivière, Paris, Verneau, 1902, planche 35.