

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 53 (2002)

Heft: 4: Stadtansichten = Vues de villes = Vedute di città

Artikel: Vues panoramiques de Lausanne : du dessin assisté par les machines optiques à la photographie

Autor: Malfroy, Sylvain

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394226>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

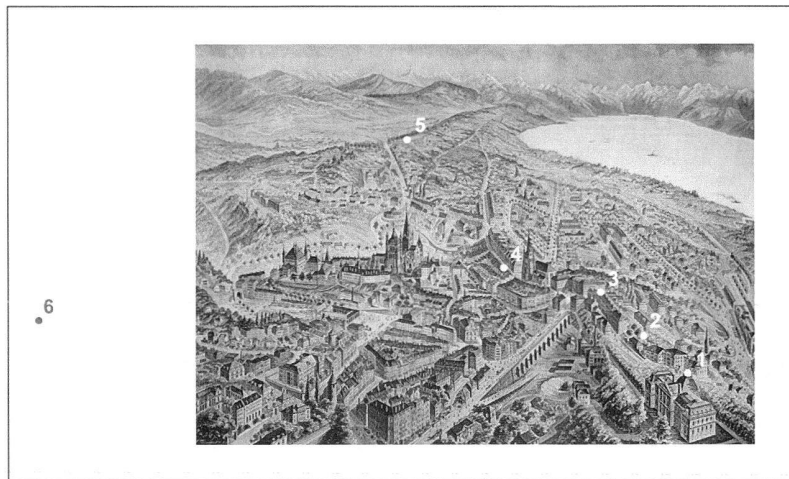
Vues panoramiques de Lausanne: du dessin assisté par les machines optiques à la photographie

Le 14 septembre 1917, le photographe Frédéric Mayor fixe en plusieurs prises de vue le tour d'horizon qui s'offre du toit de l'immeuble 5, rue du Grand-Chêne (fig. 1–3). L'horloge de l'École normale, au Bugnon, indique bientôt trois heures, on lit quatre heures moins un quart à celle de la gare: l'opération aura duré à peine un peu plus d'une heure (il faut faire vite lorsqu'on travaille à un panorama en plusieurs parties, le déplacement des ombres ou des écarts de valeurs pouvant compromettre le montage).

La commande émane probablement de la Direction des Travaux de la Ville de Lausanne, conduite par l'architecte Paul Rosset¹. Quoique susceptibles d'être assemblés en un ruban presque continu (deux segments manquent pour que le tour d'horizon soit complet²), les tirages ont commencé par être collés individuellement dans un album. Pour parer aux ravages de l'acidité des supports, ces vues conservées au Musée historique de Lausanne ont été ultérieurement classées dans des pochettes distinctes en fonction des objets architecturaux ou des situations urbaines représentées. Si l'enveloppe protectrice des négatifs sur verre (18×24 cm), conservés quant à eux par le Musée de l'Élysée, ne portait pas la mention «Panorama de Lausanne dès le toit du 5 Grd Chêne», rien ne persisterait d'un projet unitaire: fixer *une* vue virtuellement «intégrale» de Lausanne dans son état au 14 septembre 1917. La fragmentation progressive de ce panorama au fil de sa transmission soulève des questions intéressantes concernant le potentiel d'information de la photographie dite documentaire.

L'évidence trompeuse des photographies documentaires

Tout se passe comme si une photographie, en tant qu'empreinte physico-chimique d'un aspect de la réalité, possédait une sorte de noyau inaltérable, correspondant à une information du type: voici comment se présentait *réellement* le lieu L au temps T (éventuellement pour le photographe P, si celui-ci est identifié). L'intérêt d'une telle réduction du contenu séman-



tique des photographies à un constat objectif réside dans la possibilité de former des séries: le cumul des vues du même lieu L aux temps T1, T2, T3, etc. va permettre de s'intéresser aux métamorphoses historiques de l'espace aménagé. Le cumul de vues des lieux L1, L2, L3, etc. au même temps T va favoriser le développement d'une curiosité pour la variété de l'espace aménagé. D'autres séries peuvent être constituées, par exemple pour mettre en évidence différents regards sur le lieu L à l'instant T en comparant les vues des photographes P1, P2, P3, etc. Le travail de classement et d'indexation que mènent musées et bibliothèques, démultiplié dans ses performances par les outils informatiques, accroît chaque jour le potentiel d'utilisation des fonds documentaires en offrant toujours plus de paramètres pour la constitution de séries inédites. La combinaison de ces dernières est laissée à l'initiative des utilisateurs (*intentio lectoris*³) et il en est bien ainsi, puisque c'est par la reprise permanente des corpus documentaires suivant de nouveaux angles d'approche que la connaissance progresse. Mais qu'advient-il des séries intentionnellement constituées par les preneurs de vues eux-mêmes, ou leurs mandataires (*intentio auctoris*)?

Les onze vues constitutives du panorama de Mayor, prises ensemble, forment une série, qui en tant que telle définit le genre «vue panora-

1 L. Wagner, architecte, *Lausanne-Losanna, perspective à vol d'oiseau*, 1884, lithographie par Römmler & Jonas, Dresde, et éditée par B. Schwendimann, Soleure. – Sur ce document de fond sont repérés les belvédères suivants, utilisés pour le levé graphique ou photographique des vues panoramiques discutées dans l'article:

1 Tribunal fédéral de Montbenon (construction achevée en 1886).

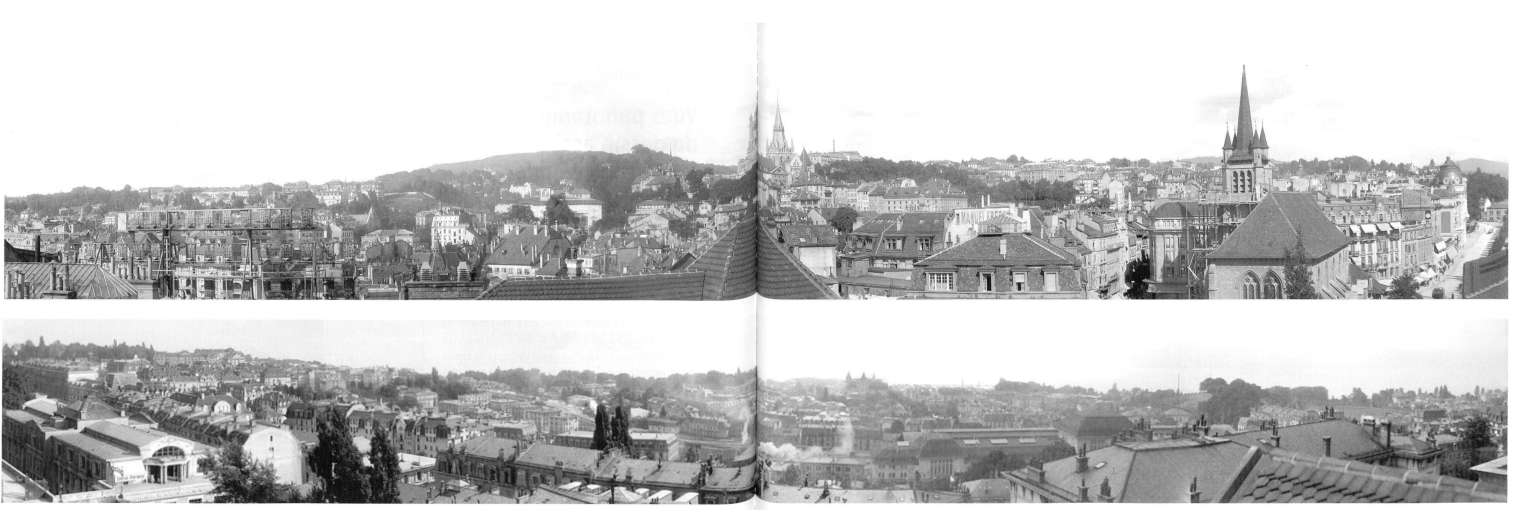
2 Abbaye de l'Arc (construction achevée en 1814).

3 Immeuble de l'ancienne Banque Tissot, Monneron et Guye, Grand Chêne 5 (construction achevée en 1914).

4 Rue de Bourg, côté impair (immeuble non identifié).

5 Crêt de Bellevue.

6 Belvédère des Grandes Roches, au-dessus de Beaulieu.



mique». Celui-ci a une tradition dont on peut retracer l'histoire et dégager l'importance culturelle¹. En principe, les archivistes sont attentifs au genre des documents, mais l'ambiguïté ou la polyvalence (*intention operis*) de photographies lisibles à la fois comme vues singulières cadrées et comme vues contiguës susceptibles d'offrir, par montage, un angle de vision élargi peuvent tromper leur vigilance et donc exposer ces images à une transmission tronquée². Il revient dès lors à l'utilisateur, en présence des documents visuels dont il se sert pour connaître la ville, de rester méfiant à l'égard de leur «contenu manifeste», et de se demander s'il n'y a pas un sens latent à recueillir dans quelque effet de série, non pas construit arbitrairement *a posteriori*, mais matérialisé dans la syntaxe des images.

Le genre de la vue panoramique et l'intention générale qu'elle exprime

Ce n'est pas forcer l'interprétation des onze vues panoramiques de Mayor que d'affirmer que chacune d'elles «veut» être vue *avec* ses voisines et que toutes ensemble «plaident» pour une saisie globale du paysage urbain, en dépit des difficultés qu'oppose à cette opération une ville qui, en 1917 déjà, adopte la morphologie d'une agglomération très étalée³. Ce panorama témoigne d'un effort pour conserver de Lausanne la perception d'une totalité, d'un

ensemble de parties collaborant à une finalité commune. Et de fait, lorsqu'on prête attention à la syntaxe des images, c'est bien la cohérence d'une forme urbaine qui prime sur la singularité des constructions: l'attention est captée par la manière dont les massifs s'orientent, s'étirent et s'étagent selon la ou les pente(s) du terrain, la façon dont les gabarits se subordonnent à des servitudes de vue, la façon dont les hiérarchies fonctionnelles se traduisent en signes verticaux ou effets de frontalité. Des attitudes analogues de résistance à la fragmentation de la réalité urbaine inspirent, jusqu'à l'aube de la Seconde guerre mondiale, les projets des urbanistes qui réfléchissent au devenir de Lausanne⁴.

Plus tard, lorsque la croissance urbaine accuse un nouveau boom, il semble qu'il faille s'en remettre à la photographie aérienne pour garder quelque prise sur l'ordonnement urbain. Mais la notion de ville s'efface alors au profit de celle de territoire (urbanisé) ou de paysage (urbain), tandis que les sous-ensembles gagnent en autonomie (les «unités de voisinage»⁵). Le regard panoramique sur la ville à partir d'un point central privilégié ne paraît plus constituer un moyen de contrôle efficace de la qualité de l'espace bâti. En même temps que le genre panoramique entre en crise, en tant que médium opératoire, la culture urbanistique hésite à orienter les processus en cours suivant le modèle du «tissu» (fait de continui-

tés historiques et spatiales) ou celui du «collage» (produit à partir d'une pluralité de fragments et en jouant avec les contingences)⁶.

Le rappel de ces enjeux suffit à révéler combien la simple *utilisation* des représentations photographiques de la ville pour leur valeur «documentaire», plutôt que leur *interprétation* fidèlement à leur syntaxe, risque de faire l'impass sur des questions ouvertes et des amorces de projets qu'il serait coupable (pour peu que la transmission culturelle nous importe) de laisser en friche. Si l'exhumation de quelques vues panoramiques de Lausanne pouvait contribuer à remémorer le fait qu'une longue tradition urbanistique a visé à constituer (et exalter) dans cette ville toute une série de lieux *forts*, nullement interchangeables, et que la force de ces lieux questionne tout à la fois la façon de représenter et de prendre possession de l'espace aujourd'hui, notre recherche n'aurait pas été complètement vaine!

Rendre sensible la fusion d'une ville et de son environnement paysager

Le Musée historique de Lausanne conserve plusieurs exemplaires différents d'une eau-forte publiée à Bâle, Berne et Lausanne par Johann Peter Lamy sous le titre *Panorama de Lausanne avec ses environs et le Lac de Genève dessiné d'après nature sur le toit de l'Abbaye de l'Arc à Montbenon*, signée par le peintre et graveur

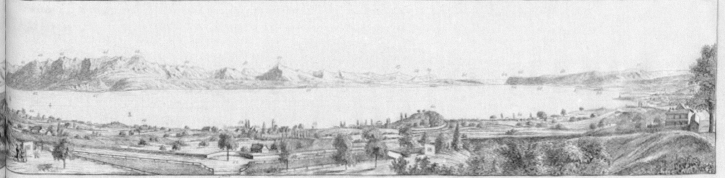
Georg Adam (1784–1823), de Nuremberg (fig. 4). L'un d'eux présente les attributs typiques d'un objet d'usage touristique: enroulé sur une bague de bois, il forme une sorte de petit *volument* de poche, facile à consulter dans le terrain; septante-quatre légendes de sites numérotés sur le motif permettent en outre le repérage aisé des principaux éléments du paysage lausannois, des localités littorales du Léman ainsi que des sommets des Alpes et du Jura. L'œuvre est à peine postérieure à 1814, date de la construction de l'Abbaye de l'Arc et du réaménagement du bastion de Montbenon en promenade publique plantée de tilleuls¹⁰. Le tour d'horizon est complet et il convient de courber l'image devant soi, physiquement ou mentalement, pour «dresser» la géométrie du tracé de la route de Genève, au premier plan à gauche, ou celle de la terrasse du jardin de l'Abbaye de l'Arc, à droite. Des incohérences dans les ombres, la restitution simplifiée du front urbain de Saint-Laurent et des terrasses horticoles dans la vallée du Flon, de même que l'évocation naïve de la fréquentation populaire de l'esplanade de Montbenon, ne doivent pas faire illusion sur le niveau remarquable de précision topographique obtenu.

Adam se sera servi de l'instrumentation optique disponible à son époque (*camera obscura*, *camera lucida*, télescope graphique, etc.). Le choix du point de vue, situé immédiatement hors les murs (par ailleurs en cours de déman-

2 Frédéric Mayor, photographe, «Panorama de Lausanne des le toit du 5 Grand Chêne», 14 septembre 1917. – Assemblage des six prises de vues couvrant le secteur nord à est.

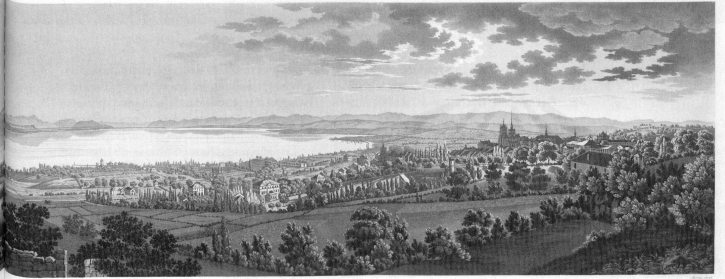
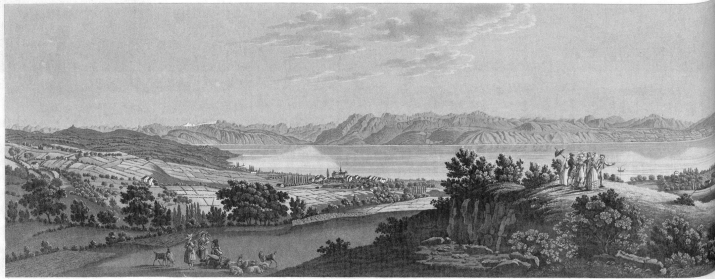
3 Frédéric Mayor, photographe, «Panorama de Lausanne des le toit du 5 Grand Chêne», 14 septembre 1917. – Assemblage des six prises de vues couvrant le secteur est à sud-ouest.

Panorama de Lausanne avec ses environs et le Lac de Genève vu depuis nature sur le toit de l'Abbaye de l'Arc à Montbenon.



1. Le Montbenon 2. Le Lac de Genève 3. Le Signal de Sauvabelin 4. Le Château de St. Pierre 5. Le Château de St. Julien 6. Le Château de St. Antoine 7. Le Château de St. Martin 8. Le Château de St. Jean 9. Le Château de St. Etienne 10. Le Château de St. Nicolas 11. Le Château de St. Georges 12. Le Château de St. Pierre 13. Le Château de St. Julien 14. Le Château de St. Antoine 15. Le Château de St. Martin 16. Le Château de St. Jean 17. Le Château de St. Etienne 18. Le Château de St. Nicolas 19. Le Château de St. Georges 20. Le Château de St. Pierre 21. Le Château de St. Julien 22. Le Château de St. Antoine 23. Le Château de St. Martin 24. Le Château de St. Jean 25. Le Château de St. Etienne 26. Le Château de St. Nicolas 27. Le Château de St. Georges 28. Le Château de St. Pierre 29. Le Château de St. Julien 30. Le Château de St. Antoine 31. Le Château de St. Martin 32. Le Château de St. Jean 33. Le Château de St. Etienne 34. Le Château de St. Nicolas 35. Le Château de St. Georges 36. Le Château de St. Pierre 37. Le Château de St. Julien 38. Le Château de St. Antoine 39. Le Château de St. Martin 40. Le Château de St. Jean 41. Le Château de St. Etienne 42. Le Château de St. Nicolas 43. Le Château de St. Georges 44. Le Château de St. Pierre 45. Le Château de St. Julien 46. Le Château de St. Antoine 47. Le Château de St. Martin 48. Le Château de St. Jean 49. Le Château de St. Etienne 50. Le Château de St. Nicolas 51. Le Château de St. Georges 52. Le Château de St. Pierre 53. Le Château de St. Julien 54. Le Château de St. Antoine 55. Le Château de St. Martin 56. Le Château de St. Jean 57. Le Château de St. Etienne 58. Le Château de St. Nicolas 59. Le Château de St. Georges 60. Le Château de St. Pierre 61. Le Château de St. Julien 62. Le Château de St. Antoine 63. Le Château de St. Martin 64. Le Château de St. Jean 65. Le Château de St. Etienne 66. Le Château de St. Nicolas 67. Le Château de St. Georges 68. Le Château de St. Pierre 69. Le Château de St. Julien 70. Le Château de St. Antoine 71. Le Château de St. Martin 72. Le Château de St. Jean 73. Le Château de St. Etienne 74. Le Château de St. Nicolas 75. Le Château de St. Georges 76. Le Château de St. Pierre 77. Le Château de St. Julien 78. Le Château de St. Antoine 79. Le Château de St. Martin 80. Le Château de St. Jean 81. Le Château de St. Etienne 82. Le Château de St. Nicolas 83. Le Château de St. Georges 84. Le Château de St. Pierre 85. Le Château de St. Julien 86. Le Château de St. Antoine 87. Le Château de St. Martin 88. Le Château de St. Jean 89. Le Château de St. Etienne 90. Le Château de St. Nicolas 91. Le Château de St. Georges 92. Le Château de St. Pierre 93. Le Château de St. Julien 94. Le Château de St. Antoine 95. Le Château de St. Martin 96. Le Château de St. Jean 97. Le Château de St. Etienne 98. Le Château de St. Nicolas 99. Le Château de St. Georges 100. Le Château de St. Pierre

1. Le Montbenon 2. Le Lac de Genève 3. Le Signal de Sauvabelin 4. Le Château de St. Pierre 5. Le Château de St. Julien 6. Le Château de St. Antoine 7. Le Château de St. Martin 8. Le Château de St. Jean 9. Le Château de St. Etienne 10. Le Château de St. Nicolas 11. Le Château de St. Georges 12. Le Château de St. Pierre 13. Le Château de St. Julien 14. Le Château de St. Antoine 15. Le Château de St. Martin 16. Le Château de St. Jean 17. Le Château de St. Etienne 18. Le Château de St. Nicolas 19. Le Château de St. Georges 20. Le Château de St. Pierre 21. Le Château de St. Julien 22. Le Château de St. Antoine 23. Le Château de St. Martin 24. Le Château de St. Jean 25. Le Château de St. Etienne 26. Le Château de St. Nicolas 27. Le Château de St. Georges 28. Le Château de St. Pierre 29. Le Château de St. Julien 30. Le Château de St. Antoine 31. Le Château de St. Martin 32. Le Château de St. Jean 33. Le Château de St. Etienne 34. Le Château de St. Nicolas 35. Le Château de St. Georges 36. Le Château de St. Pierre 37. Le Château de St. Julien 38. Le Château de St. Antoine 39. Le Château de St. Martin 40. Le Château de St. Jean 41. Le Château de St. Etienne 42. Le Château de St. Nicolas 43. Le Château de St. Georges 44. Le Château de St. Pierre 45. Le Château de St. Julien 46. Le Château de St. Antoine 47. Le Château de St. Martin 48. Le Château de St. Jean 49. Le Château de St. Etienne 50. Le Château de St. Nicolas 51. Le Château de St. Georges 52. Le Château de St. Pierre 53. Le Château de St. Julien 54. Le Château de St. Antoine 55. Le Château de St. Martin 56. Le Château de St. Jean 57. Le Château de St. Etienne 58. Le Château de St. Nicolas 59. Le Château de St. Georges 60. Le Château de St. Pierre 61. Le Château de St. Julien 62. Le Château de St. Antoine 63. Le Château de St. Martin 64. Le Château de St. Jean 65. Le Château de St. Etienne 66. Le Château de St. Nicolas 67. Le Château de St. Georges 68. Le Château de St. Pierre 69. Le Château de St. Julien 70. Le Château de St. Antoine 71. Le Château de St. Martin 72. Le Château de St. Jean 73. Le Château de St. Etienne 74. Le Château de St. Nicolas 75. Le Château de St. Georges 76. Le Château de St. Pierre 77. Le Château de St. Julien 78. Le Château de St. Antoine 79. Le Château de St. Martin 80. Le Château de St. Jean 81. Le Château de St. Etienne 82. Le Château de St. Nicolas 83. Le Château de St. Georges 84. Le Château de St. Pierre 85. Le Château de St. Julien 86. Le Château de St. Antoine 87. Le Château de St. Martin 88. Le Château de St. Jean 89. Le Château de St. Etienne 90. Le Château de St. Nicolas 91. Le Château de St. Georges 92. Le Château de St. Pierre 93. Le Château de St. Julien 94. Le Château de St. Antoine 95. Le Château de St. Martin 96. Le Château de St. Jean 97. Le Château de St. Etienne 98. Le Château de St. Nicolas 99. Le Château de St. Georges 100. Le Château de St. Pierre



PANORAMA DE LAUSANNE ET DU LAC LÉMAN.

tèlement), paraît avoir été commandé par la volonté de conjuguer dans une unique représentation une vue en contre-plongée sur la façade urbaine dans tout son développement vertical et une vue plongeante sur le bassin lémanique, dans toute son extension horizontale. Il n'entraîne pas dans les intentions du dessinateur d'exalter le spectacle offert par le belvédère le plus élevé de la ville, en termes absolus (le beffroi de la cathédrale, voire le Signal de Sauvabelin), mais bien de mettre en évidence l'attrait particulier de cette esplanade située à une altitude intermédiaire entre le littoral et la ville haute, et caractérisée par une double orientation spatiale et thématique: d'un côté, vers le nord et l'est, la ville compacte, de

l'autre, vers le sud et l'ouest, ses campagnes et le paysage qui en renforce l'agrément. Le cadrage de ce panorama, ou mieux son centrage (puisque un panorama par définition tend à dissoudre ses limites latérales), communique bien cette particularité, reconnue à Lausanne par ses hôtes dès le XVIII^e siècle, de réaliser l'utopie d'une ville à la campagne. Comme un jugement esthétique reste rarement incontesté, un second *Panorama de Lausanne et du Lac Léman* voit le jour, une quinzaine d'années plus tard, vers 1830 (fig. 5). Œuvre du peintre Jules Carrard (1785-1844), il est gravé à l'eau-forte avec des dégradés de gris à l'aquatinte par Johann Jacob Sperli. Il n'est pas légendé et, de toute évidence, la re-

présentation du paysage vise plus à émouvoir par un effet de lumière qu'à instruire par un inventaire toponymique savant: le groupe de promeneurs qui relaie le regard du spectateur est certes venu contempler la vue qui s'offre du terre de Bellevue, mais pas à n'importe quel moment: il a attendu l'heure précise à laquelle le jour déclinant et les vents faiblissants transforment le lac en un miroir immobile, tandis que la lumière rasante profile la silhouette à contre-jour de la ville hérissée de ses flèches, allonge les ombres et allume à l'horizon les neiges éternelles. Si l'esplanade de Montbenon, à l'ouest du noyau urbain, offrait le meilleur point de vue pour fournir une représentation simultanée et relativement détaillée de

l'ordonnement des constructions et des ressources paysagères du site, celui de Bellevue, un peu plus élevé à l'est, affiche une certaine supériorité, s'agissant de faire voir la ville dans le paysage, de révéler l'apport pittoresque de cette dernière à la configuration d'un spectacle unique dont la splendeur culmine le soir. Le médium du panorama exalte ici la fusion de la ville et de la nature dans une totalité harmonieuse que rien ne vient compromettre. La disponibilité du panorama de Carrard et Sperli, publié par Georges Rouiller à Lausanne, chez de prestigieux commerçants d'estampes à Paris et à Londres atteste l'existence d'une clientèle internationale pour ce genre de vues susceptibles, certes, de motiver un voyage ou d'en

4. *Georg Adam, dessinateur et graveur, Panorama de Lausanne avec ses environs et le Lac de Genève dessiné d'après nature sur le toit de l'Abbaye de l'Arc à Montbenon, vers 1814, eau-forte, publié par J.-P. Lamy, Bâle, Bern et Lausanne, 20,5 x 103,2 cm (dimensions de la cuvette).*

5. *Jules Samuel Henri Louis Carrard, peintre, Johann Jacob Sperli, graveur, Panorama de Lausanne et du Lac Léman, vers 1830, eau-forte et aquatinte, 30 x 115,5 cm (dimensions de la cuvette).*



fixer le souvenir, mais surtout de conforter le sentiment romantique d'une harmonie entre nature et civilisation.

Documenter les étapes d'un devenir

Même attentives aux réalisations architecturales et urbanistiques récentes, les images précédentes montraient une ville statique. La situation change dès le dernier quart du XIX^e siècle. D'une part, Lausanne urbanise massivement ses campagnes, bouleverse sa topographie et son centre historique, multiplie les grands travaux d'équipements et d'infrastructures. D'autre part, la technique photographique est désormais largement disponible pour documenter image par image le film de ces développements. Si le contenu iconographique des représentations change, si la technique de production des images est révolutionnée, le «format» panoramique se maintient et donc la série des tours d'horizon amorcée dans les premières décennies du XIX^e siècle s'enrichit de nouveaux spécimens. L'écart technique entre panoramas relevés à la *camera lucida* ou *obscura* et panoramas photographiques est moins grand qu'il y paraît: en effet, il était courant, dans les deux cas, d'additionner latéralement plusieurs prises de vues de 50 à 60° jusqu'à l'obtention d'un balayage complet de l'horizon, même si des appareils sophistiqués (graphiques et photographiques) permettaient d'enregistrer la projection cylindrique de telles vues circulaires. Les dessinateurs et graveurs avaient tout loisir de lisser les aberrations géo-

métriques résultant de leur construction polygonale empirique, les photographes, moins à l'aise pour retoucher les déformations perspectives, devaient quant à eux sélectionner soigneusement leurs optiques.

Le panorama photographique de Lausanne le plus ancien disponible dans les collections du Musée historique remonte à 1884 (fig. 6). On le doit à Auguste Bauernheimz (1838-1919)⁶. Les quatre vues qui le composent ont à nouveau été prises depuis l'esplanade de Montbenon, mais en bénéficiant cette fois du belvédère accessible sur le toit du Tribunal. L'angle de vision présente une ouverture d'environ 210° et fait défiler la portion de la ville qui s'étire entre Chauderon à gauche (en regardant vers le nord/nord-ouest) et Ouchy, à droite (en regardant vers le sud). La librairie Benda publie cette vue panoramique sous forme de dépliant relié avec le titre *Souvenir de Lausanne*. Cette initiative éditoriale perpétue la tradition des vues touristiques, mais en hybridant avec le genre émergent des albums de grands travaux. Le format panoramique, mieux qu'une collection de photographies disjointes, rend sensible l'énergie de la croissance urbaine (en montrant son rayon d'influence) et l'ampleur des travaux engagés.

Une année ou deux après le panorama de Bauernheimz, vers 1886, le professeur Jules Jaccard († 1933) réalise à partir du même belvédère un document presque identique, si ce n'est qu'il double le nombre de prises de vue, huit au lieu de quatre, et élargit le champ de vision du côté nord-ouest de manière à inclure les dé-



veloppements le long du chemin de Boston (fig. 7). En ayant recours à une optique de focale plus longue que le photographe précédent, Jaccard réussit à réduire les déformations perspectives de ses images et à les assembler quasiment sans transitions visibles. Ce second panorama ne paraît pas avoir été exploité commercialement. Il est plutôt l'œuvre d'un spécialiste de questions optiques, soucieux de contribuer au perfectionnement technique de la photographie panoramique. Ce document a été intégré aux collections du Musée historique à la suite d'un don en 1934. Le fait même qu'il ait été conservé et qu'il se prête ainsi à une lecture comparative avec la série des vues précédentes et successives, signale la vigilance précoce d'individus, d'institutions publiques, ou d'associations d'intérêt public, soucieuses d'entretenir la mémoire historique du changement urbain.

Un mouvement brownien des images

Tandis que les photographes, en s'aidant du panorama comme instrument, s'étaient surtout préoccupés jusqu'ici de garantir la vision simultanée des transformations urbaines dans toute leur étendue, voici que le cumul de ces images à l'initiative d'organismes de collecte et de conservation laisse entrevoir un fabuleux potentiel de lisibilité diachronique des événements urbains. Un nouvel axe de la curiosité se dessine, qui confère à la ville le statut d'un objet de connaissance autonome, à explorer sous le double aspect de sa configuration spatiale et

de son devenir historique. Une relative périodicité des campagnes de prises de vues voit le jour, à travers les commandes répétées des administrations communales et cantonales à plusieurs générations de photographes. Parallèlement à ces mandats officiels de documentation et aux achats des cabinets iconographiques, tout un marché de la photographie documentaire se développe en partenariat avec les éditeurs de livres et de cartes postales, les agences de presse, pour lequel il devient non seulement lucratif de produire, mais essentiel de tenir à jour la couverture des transformations urbaines.

Une sorte de mouvement brownien s'empare des images et brouille les repères traditionnellement appliqués à leur interprétation. Le couplage de plus en plus systématique entre production d'images photographiques et archivage favorise le remploi permanent des documents dans les contextes les plus imprévisibles.

Résumé

Les vues panoramiques créent le désespoir des éditeurs et des archivistes. D'un format «simple», elles obligent les graveurs à multiplier les plaques et joindre les estampes par un collage disgracieux. Pour les encarter dans un livre, il faut recourir à des opérations artisanales coûteuses. Pour les conserver sans les plier, il faut disposer de larges tiroirs ou les enrouler, ce qui augmente leur encombrement ou les détériore. Ces handicaps leur confèrent souvent le statut d'une curiosité. Mais le plai-

6 Auguste Bauernheimz, photographe, vue panoramique de Lausanne du toit du Tribunal fédéral, 1884, callotype. – Détail de la partie centrale montrant les déformations perspectives (l'assemblage original comporte quatre prises de vues).

7 Jules Jaccard, professeur et photographe «amateur», vue panoramique de Lausanne du toit du Tribunal fédéral, 1886. – Perfectionnement technique de la réalisation de Bauernheimz (fig. 6) au moyen d'une optique de focale plus longue et d'un nombre double de prises de vues.

sir est éphémère et ne contribue guère à la permanence de tels documents. Il n'est pas rare ainsi que les vues panoramiques gravées et photographiques soient fractionnées en vue de leur conservation. Mais alors leur intentionnalité spécifique est menacée d'oubli. Ayant pu vérifier l'oubli archivistique d'un panorama de Lausanne de 1917, en dépit de sa conservation physique, l'auteur s'interroge sur la signification et les vicissitudes des séries et des genres dans le domaine de la photographie documentaire. Le genre de la vue panoramique urbaine est rapporté à un besoin daté de comprendre la ville comme une totalité.

Riassunto

Le vedute panoramiche sono la disperazione degli editori e degli archivisti. Il loro formato "impossibile" obbliga gli incisori a moltiplicare le lastre e a unire le stampe per mezzo di un collage poco elegante. Il loro inserimento, ripiegato, all'interno di un libro comporta costose operazioni artigianali. Per conservarle senza ripiegarle occorrono cassette di grande formato; l'arrotondamento è ancora più ingombrante e comporta un maggior rischio di deterioramento. A seguito di questi inconvenienti, le vedute panoramiche si vedono spesso attribuire lo statuto di "curiosità". Il piacere, tuttavia, è effimero e non contribuisce certo a rendere questi documenti duraturi. Pertanto, in vista della loro conservazione, non di rado le vedute panoramiche incise e fotografiche vengono frazionate. In questo modo, però, il loro intento specifico appare compromesso e rischia di andare perduto. In base alla constatazione dell'oblio archivistico di un panorama di Losanna del 1917, pur fisicamente conservato, l'autore si interroga sul significato e le vicissitudini delle serie e dei generi nell'ambito della fotografia documentaristica. Il genere della veduta panoramica urbana è ricondotto a un'esigenza datata di capire la città come una totalità.

Zusammenfassung

Panoramaansichten bringen Verleger und Archivare zur Verzweiflung. Ihr «unmögliches» Format zwingt die Radierer, mehrere Platten zu verwenden und die Einzeldrucke durch unvorteilhaftes Aneinanderkleben zusammenzufügen. Um sie in ein Buch einlegen zu können, sind teure Handarbeiten nötig. Um sie ungefalt aufbewahren zu können, sind grosse Schubladen erforderlich, oder sie müssen eingerollt werden, was sie noch sperriger macht oder sie beschädigt. Diese Handicaps verleihen ihnen oft den Status einer Rarität. Aber dieses Vergnügen ist von kurzer Dauer und

trägt nicht zum Fortbestand solcher Dokumente bei. So kommt es nicht selten vor, dass die radierten oder fotografierten Panoramen zur einfacheren Aufbewahrung zerlegt werden. Dadurch droht aber ihre spezifische Intentionalität in Vergessenheit zu geraten. Nachdem der Autor selbst feststellen konnte, dass das Panorama von Lausanne aus dem Jahr 1917 in den Archivkatalogen vergessen ging, obwohl es physisch konserviert war, stellt er sich die Frage über die Bedeutung und das wechselhafte Schicksal der Serien und Gattungen innerhalb der Dokumentar fotografie. Die Gattung der städtischen Panoramaansicht entsprang dem damaligen Bedürfnis, die Stadt als Gesamtheit wahrzunehmen.

Notes

¹ Les conditions de ce mandat documentaire demeurent inconnues. On sait que Frédéric Mayor entreprend dès 1912 des campagnes de relevé photographique des monuments, rues et quartiers de Lausanne, dont subsistent plus de vingt-quatre albums déposés au Musée historique de Lausanne. Le fait que des tirages de certaines prises de vues figurent dans le Fonds Paul Rosset aux Archives de l'Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) de l'École polytechnique fédérale de Zurich, la coïncidence de la durée de l'activité de Mayor au service de la commande publique avec celle de l'attribution de la Direction des Travaux à l'architecte (1910–17), en outre la présence flatteuse de l'immeuble des Galeries du Commerce, dont Rosset signe la réalisation avec son associé Otto Schmid en 1909, au premier plan du panorama de 1917, sont autant d'indices qui paraissent confirmer l'hypothèse d'une telle collaboration. Les pistes sont cependant considérablement brouillées par le fait que tirages positifs et plaques négatives ont été conservés séparément, les premiers par des institutions communales, les secondes par des institutions cantonales (Bibliothèque cantonale et universitaire, puis Musée de l'Élysée) dans un corpus étiqueté «Travaux publics» où coexistent des vues de l'ensemble du territoire vaudois. – Sur Paul Rosset, voir Sylvain Malfroy, «Rosset, Paul», in: *Architektenlexikon der Schweiz 19./20. Jahrhundert*, éd. par Isabelle Rucki, Dorothee Huber, Bâle 1998, p. 454. Sur Frédéric Mayor, voir Alojz Kunik, «Les premiers photographes lausannois», in: *L'ère du chamboulement, Lausanne et les pionniers de la photographie 1840–1900*, éd. par Joëlle Neuenschwander Feihl, e.a., cat. exp., Musée historique, Lausanne 1995, pp. 34–37. Sur l'origine complexe des fonds documentaires, voir les contributions de Sylviane Pittet, «Le Musée historique de Lausanne et ses archives photographiques», et de Joëlle Neuenschwander Feihl, «Lausanne sous l'objectif des premiers photographes 1856–1900», in: *Ibidem*, pp. 38–43 et 45–88; voir aussi Elisabeth Bréguet, *Cent ans de photographie chez les Vaudois 1839–1939*, Lausanne 1981.

Je remercie Mmes Anne Leresche, conservatrice des fonds photographiques, Sylviane Pittet, photographe, et Liliane Déglise Bitiqi, documentaliste, du Musée historique de Lausanne, de même que MM. Christophe Blaser, conservateur adjoint au Musée de l'Élysée, et Christophe Brandt, photo-

graphe et directeur de l'atelier de restauration «La Chambre claire» à Neuchâtel, pour leur aide précieuse dans la compilation des vues panoramiques de Lausanne et leur digitalisation. Ma reconnaissance va également à Gwenael Thiébaud, étudiant en architecture à l'EPFL, pour le montage des images et leur traitement informatique en vue de cette publication.

² Les segments manquants correspondent à la vue vers l'est, sur l'Hôtel Gibbon et le palais postal de Saint-François, et vers l'ouest sur les toits du Lausanne Palace. Ces parties peuvent avoir été perdues par accident (plaques négatives cassées) ou volontairement omises à cause de leur effet d'obstacle visuel (distance insuffisante).

³ J'emprunte cette terminologie à Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris 1992.

⁴ Sur le genre de la photographie panoramique, voir Eadweard Muybridge et le panorama photographique de San Francisco, 1850–1880, éd. par David Harris, cat. exp., Canadian Centre for Architecture, Montréal 1993; Martin Kemp, *The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven et Londres 1990, pp. 213–220; *Panoramania! The art and entertainment of the 'all-embracing' view*, éd. par Ralph Hyde, cat. exp., Barbican Art Gallery, Londres 1988, pp. 179–198; Eberhard Roters, *Jenseits von Arkadien. Die romantische Landschaft*, Cologne 1995, en particulier le chapitre 6 «Panorama – Die Erweiterung des Blickwinkels». Je renvoie pour une bibliographie plus complète à mon livre *Penser et représenter la ville*, Lausanne 2000.

⁵ Une problématique analogue se dégage des inventaires photographiques menés avant la démolition d'immeubles voire de quartiers entiers. Les photographes procèdent souvent par emboîtement d'échelles (de la vue générale aux détails d'ornementation sculptée, de menuiserie, de miroiterie). La décomposition de telles séries serait catastrophique pour la transmission de leur valeur documentaire, même si leur exploitation ultérieure doit pouvoir procéder à l'établissement de séries inédites (typologie de poêles, des caractères décoratifs, etc.).

⁶ C'est surtout dans le courant des années 1920 et 1930 que l'urgence de traiter les questions urbanistiques locales au sein d'une vision du devenir de l'agglomération est explicitement thématifiée dans les débats et traduite dans une révision du plan directeur. Mais la reconnaissance d'une réalité spécifique de la «grande ville» moderne est déjà diffuse en Suisse dès le début du XX^e siècle. Sur l'émergence de cette sensibilité à la «grandeur» relative des villes, voir Michael Koch, Sylvain Malfroy, «Vers un urbanisme des experts», in: *Concours d'architecture et d'urbanisme en Suisse romande. Histoire et actualité*, éd. par Pierre A. Frey, Ivan Kolecek, Lausanne 1995, pp. 128–144; Sylvain Malfroy, «Manières de penser la grandeur. Genève et l'expérience de la mondialisation dans les années vingt et trente», in: *Matières*, 4, 2000, pp. 19–32.

⁷ Sylvain Malfroy, «L'axe et le skyline: l'urbanisme de Jean Tschumi», in: *Faces*, 39, 1996, pp. 10–17.

⁸ Bruno Marchand, Sylvain Malfroy, Danièle Dupuis, Dominique Zanghi, Colette Faehndrich, *Lausanne dans le contexte du Second après-guerre*, Lausanne 1997 (DA-Information 179); Sylvain Malfroy, Bruno Marchand, «L'urbanisation de la périphérie en Suisse romande dans le Second après-guerre: aperçu des modèles en discussion», in: *La Suisse comme ville du 16^{me} au 21^{me} siècles*, éd. par François Walter, Jonas Römer, Bâle 1999 (Itinera 22), pp. 63–88.

⁹ Sylvain Malfroy, «Il tessuto urbano e l'idea di morfogenesi della città», in: *Groma, Rivista del dipartimento di architettura e analisi della città dell'Università di Roma «La Sapienza»*, 2, 1993, pp. 21–27 (également en anglais: «Urban Tissue and the Idea of Urban Morphogenesis», in: *Typological Process and Design Theory*, éd. par Attilio Petruccioli, Cambridge 1998, pp. 19–33; Sylvain Malfroy, «Présentation», in: Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, Gollion 2002.

¹⁰ Sur l'historique des aménagements successifs de l'esplanade de Montbenon, voir Marcel Grandjean, *La ville de Lausanne*, Bâle 1965 et 1979 (Les Monuments d'art et d'histoire du Canton de Vaud, 1 et 3), pp. 121–123 et 94–102.

¹¹ Le panorama photographique d'Auguste Bauernheinz de 1884 est reproduit intégralement in: Neuenchwander Feihl 1995 (cf. note 1), premier rabat de couverture.

Sources des illustrations

1: Musée historique de Lausanne, cote 24.B.1, digitalisation de l'original: Sylviane Pittet; élaboration ultérieure: Gwenael Thiébaud, Lausanne. – 2, 3: Musée de l'Elysée, Lausanne, Fonds «Travaux Publics», cotes TP 9-1064/1067/1069/1070/1062 (secteur N-E, de gauche à droite), TP 9-1068/1066/1063/1060/1061/1059 (secteur E-SO, de gauche à droite); digitalisation des plaques négatives: atelier «La Chambre claire», Neuchâtel; montage des images Gwenael Thiébaud, Lausanne. – 4, 5: Musée historique de Lausanne, cotes 24.A.12 et 24.A.5.g; digitalisation des originaux: Sylviane Pittet. – 6: Musée historique de Lausanne, cote 8.J. 220; digitalisation de l'original: Sylviane Pittet. – 7: Musée historique de Lausanne, sans cote; digitalisation des originaux: Sylviane Pittet; montage: Gwenael Thiébaud, Lausanne.

Adresse de l'auteur

Prof. Sylvain Malfroy, EPFL, Faculté de l'Environnement naturel et construit (ENAC), Laboratoire d'Histoire de la ville et de la pensée urbanistique, Bâtiment polyvalent, 1015 Lausanne (Sylvain.Malfroy@epfl.ch)